Table of Contents / Sommario

The Public Dimension of Dwelling / La dimensione pubblica dell'abitare

Ed. by Clotilde Bertoni, Massimo Fusillo, Giulio Iacoli, Marina Guglielmi, Niccolò Scaffai.
Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali dell'Università di Cagliari.

Frammenti di vita in un insieme.Sulla dimensione pubblica dell'abitare ii
Giulio Iacoli

Vom Locus amoenus und der Heterotopie zum neuen posthumanen Oikos: M. Haushofers *Die Wand* 2
Stefania Acciaioli

Le metropoli e il disincanto del mondo. Il racconto della gentrificazione nelle opere di Vincenzo Latronico 20
Niccolò Amelii

«Dio tace, resta Venezia». Prospettive estetiche su abitazione e attraversamento letterario dello spazio veneziano 38
Stefano Bottero
Gabriele D'Amato

Collective Forms of Storytelling in Suburban Novels 58
Gabriele D'Amato

Vita pubblica e vita privata nel romanzo moderno. Primi sondaggi 78
Michela Davo

Between, vol. XIV, n. 28 (novembre/November 2024)
ISSN: 2039-6597

The Labyrinth under Ash Tree Lane.
Dwelling in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* 100
Federico De Matteis

Corpus senza Heimat. Sulla mitizzazione letteraria dell'iconosfera absburgica 120
Igor Fiatti

Ritorno all'io. L'*intérieur* interiorizzato
di Edmond De Goncourt e Mario Praz 138
Imma Forino

The Art of Dwelling in Public. Domestic and Public Space in Milena Jesenská's Fashion Reportages of 1920-22 Vienna 162
Mariaenrica Giannuzzi

Autogeografia.Saul Steinberg narratore di spazi,
tra mitologia personale e critica dell'ambiente urbano 180
Gabriele Gimmelli

La stanza e la cella. Spettralità queer in *Affinità* di Sarah Waters 218
Marco Malvestio

The Public Dimension of Homosexual(s) Dwelling in the Sinosphere: Parks in Pai Hsien-yung's *Crystal Boys* and Mu Cao's *Poems* 236
Federico Picerni

The House as Liminal Space in Alice Munro's Female Gothic 256
Camelia Raghinaru

Dwelling in Subaltern Spaces. Contemporary Representations
of Italian New Mobilities 280
Caterina Romeo

Il cronotopo della strada come spazio interstiziale
per la costruzione di una coscienza antropocenica condivisa 300
Giulia Simeoni

The Anti-conquest of Space/Time in Graham Greene's *Africa* 318
Nejib Souissi

At the Edge of Existence. Transgressive Spatialities
that Subvert Expectations and Orders in Aphra Behn's

The Fair Jilt and *The History of the Nun* 332
Carla Tempestoso

Abitare la follia. Spazi di resistenza e omologazione in *The Bell Jar* di Sylvia Plath 352
Alessandra Tonella

Campo apereto / Open Field
Ed. Clotilde Bertoni

Museum Stuff? Inside the Fences of Culture 369
Clotilde Bertoni, Guido Mazzoni, Sergio Pace

Conversation Pieces / Interviews
Ed. Massimo Fusillo

Rethinking Dwelling: Design, Public Spaces, Sustainability. A conversation with Francesca La Rocca 390
Marina Guglielmi

In discussione / In discussion
Ed. Niccolò Scaffai

Inhabiting the Space of Naples 411
Niccolò Scaffai

The Urban and Textual Space of Naples between Disembowelment and Gentrification 421
Anna Fava

The Arabesque of Disaster. A Spatial Model of Neapolitan Literature 445
Giancarlo Alfano

Reading & Teaching/Teaching & Reading
Ed. Giulio Iacoli

Simone Marsi, Il racconto del passato. La formazione del canone letterario italiano, tra programmi ministeriali, manuali scolastici e storiografia letteraria (1861-1945) 471
Claudia Cao

Stefano Bartezzaghi Chi vince non sa cosa si perde. Agonismo, gioco, guerra 477
Claudia Correggi

Espérance Hakuzwimana, Tra i bianchi di scuola.
Voci per un'educazione accogliente 483
Giulio Iacoli

Chiara Trebaiocchi, Reschooling society. Pedagogia come forma di lotta nella vita e nell'opera di Franco Fortini 489
Simone Marsi

Alberto Melloni, Storia di μ Lorenzino don Milani 495
Cinzia Ruozzi

Adolfo Scotto di Luzio, L'equivoco don Milani 501
Daniela Santacroce

Alessandro Gazzoli, Estranei. Un anno in una scuola per stranieri 507
Chiara Trebaiocchi

Recensioni / Reviews
Ed. Giulio Iacoli, Claudia Cao, Corrado Confalonieri

Benoît Crucifix Drawing from the Archives: Comics Memory in the Contemporary Graphic Novel 513
Giorgio Busi Rizzi

Elisabetta Bartoli, Carla Francellini, Roberto Ludovico (a cura di) "Dossier I pianeti della fortuna: Renato Poggioli intellettuale, critico e traduttore" (Semicerchio: Rivista di poesia comparata, LXIX, 2023/2) 519
Francesco Chianese

Klaus W. Hempfer, Fundamentals of Literary Theory 527
Alberto Comparini

Gloria Scarfone, Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria 533
Alberto Comparini

Claudio Lagomarsini, L'invenzione dell'intreccio. La svolta medievale nell'arte narrativa 539
Corrado Confalonieri

Samuel Beckett, Romanzi, Teatro e Televisione 545
Flora de Giovanni

Marie-Ange Fougère et Philippe Hamon, Dictionnaire littéraire de la scatologie. D'Aristophane à Pierre Michon 551
Giulia Mela

René Wellek, Austin Warren, Teoria della letteratura 559
Francesca Monateri

Between

Fragments of life as a whole. On the public dimension of dwelling

Giulio Iacoli

Abstract

This issue focuses on dwelling as a practice, an experience of lived space narrated by literature, the arts, and the media. This implies a special focus on the significant crossings of these inhabited spaces, on the encounters, the relationships that are formed and the encounters that take shape there. Contributions address the public dimension of dwelling, which can be a temporary or continuous experience, and can take place either in institutional, social or cultural spaces privileged by literary and artistic representations or in scarcely travelled, unseen, and unthought-of places.

Keywords

Dwelling, Public spaces, Geocriticism, Chronotopes, Non-places

Between, vol. XIV, n. 28 (novembre/November 2024)
ISSN: 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6516

CC BY

Frammenti di vita in un insieme. Sulla dimensione pubblica dell'abitare

Giulio Iacoli

Il numero presente di *Between*, dedicato alle rappresentazioni dell'abitare in pubblico, vanta una genesi congiunta con il fascicolo nono di *Comparatismi*, al quale giova qui rinviare (https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/comparatismi/issue/view/167), a sua volta imperniato sul tema *La dimensione privata dell'abitare*.

L'invito a inoltrare contributi che stringeva insieme i due progetti riproduce, alla sua base, il comune intento di consolidare pratiche di ricerca, riflessioni disciplinari collaborative, inducendo a riflettere sugli ampi e variabili significati della questione abitativa. Quello che, operativamente parlando, differenzia le due proposte, e che si vede riflesso nei loro esiti, è la sfera alla quale si rivolgono: adiacente, eppure contrapposta a quella domestica è la vita all'interno della sfera pubblica, alla quale i saggi qui radunati guardano, per coglierne aspetti significativi.

E questo dal momento che, come si ricordava nella call for papers, con parole attinte alla *Poétique de l'espace* di Bachelard, la critica orientata a inquadrare con precisione le relazioni istituite da personaggi e autori con spazialità e luoghi condivisi, lungi dal farsi mero rilevamento in stile *Stoffgeschichte*, campionatura di episodi illustri, è chiamata ad adottare di necessità un *habitus* interpretativo, particolarmente attento al potere differenziale insito nella re-visione o re-immaginazione spaziale veicolata dai testi: «[l]o spazio colto dall'immaginazione non può restare lo spazio indifferente, lasciato alla misura ed alla riflessione del geometra: esso è vissuto e lo è non solo nella sua possibilità ma con tutte le parzialità dell'immaginazione» (Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975, p. 26).

Questo scarto significante – l'irriducibile personalità dello sguardo –, queste decisive «parzialità» costituiscono l'oggetto privilegiato di una pluralità di linee di identificazione e di indagine, tendenze metodologiche, approcci multidisciplinari proliferati negli ultimi decenni, dalle geografie di genere e dall'ampio contenitore teorico "spazio e sessualità" che prende forma, sensibilmente, con l'ultimo decennio del secolo alle spalle, ad approcci salutati da un grande favore tra gli studiosi, per loro natura tesi fra

la critica letteraria e gli studi culturali, quali la geocritica, a fondamento della quale, ricorda Bertrand Westphal, si dà un'osservazione degli spazi testuali eminentemente comparativa e pluriprospettica, e le *Environmental Humanities*.

Si può agevolmente comprendere come la questione dell'abitare, e di un pubblico abitare, rientri in maniera cruciale fra gli interessi delle tendenze critiche sopra enucleate – e non solo –, le quali, a loro volta, forniscono più di uno strumento interpretativo per comprendere i significati *personali* di un tema in sé *sociale, comunitario*.

In questa luce, cronotopi o luoghi emblematici della modernità come la strada, in primis, ma come anche caffè, biblioteche e librerie, musei, eterotopie quali collegi e pensionati, prigioni, nosocomi e sanatori, e inoltre altri luoghi ipotizzabili, come atelier, officine e palestre – stando a un'elencazione solamente parziale, che i saggi qui presentati provvedono a espandere in più direzioni, integrandola e complicandola –, possono ricoprire anche solo in maniera personale, metaforica, alternativa, occasionale o ironica, il significato di 'casa', descrivendo comunque un'intensa relazione dell'individuo che vi soggiorna, e differenziandosi così, in modo dirimente, da un significato di mero attraversamento o rapido percorrimento, alla base, per esempio, della nostra esperienza dei nonluoghi contemporanei.

Soffermarsi sui modi di abitare gli spazi pubblici implica dunque incentrare la propria osservazione su pratiche, abitudini, su di un impegno con il mondo esterno, tattiche (nel senso attribuito al termine da de Certeau, di contrapposizione alle strategie normative del potere) di orientamento nella vita quotidiana spesso tutt'altro che occasionali, sfide reiterate al presente e ai suoi condizionamenti – modi di abitare "poeticamente", nella celebre formula heideggeriana.

Ma certo, sebbene i testi fondativi di un discorso sull'abitare, tra filosofia (l'essenza del *Wohnen* in Heidegger, la casa come riparo e incitazione alla *rêverie*, ritratta da Bachelard) e discipline socio-antropologiche (il fondamentale *Droit à la ville*, dichiarato da Lefebvre nel libro omonimo, risalente al fatidico '68), ispirino riflessioni incentrate sulla vita nella contemporaneità, rinviando a considerazioni più generali sulla disposizione dell'individuo a prendere dimora nel mondo, il percorso delineato all'interno di *La dimensione pubblica dell'abitare* ci conduce a risalire più indietro, alle radici della modernità, in scenari secenteschi e poi del Sette e dell'Ottocento che conducono all'affermazione del *novel*. Tuttavia, come l'indice del numero denota, non si tratta di una vicenda solamente europea, e infraletteraria: il taglio tematico comune permette di assaporare spazi urbani altamente riconoscibili, topici, situati accanto a spazi remoti, mondi nuovi,

o segnati da un carattere d'eccezione, come la follia. Per una rivista che storicamente guarda ai temi spaziali con spiccato interesse, fa particolarmente piacere segnalare la partecipazione di studiosi di Architettura d'interni e Allestimento, e di Progettazione architettonica, a testimoniare l'avvio fecondo di relazioni comparatistiche, se non inedite, senz'altro non ancora pienamente consolidate, e certo sempre promettenti.

Ma la presenza di discussioni su tradizioni e generi diversificati come su forme iconotestuali, l'apporto degli studi sui media e sul visuale, la tensione dominante a ragionare in chiave interdisciplinare documentano in senso più generale il carattere plurivoco e intersettivo dei discorsi qui ospitati, sempre disposti a far dialogare la specificità delle attestazioni testuali con il riferimento a sicuri princìpi storici e teorici.

Si segnala inoltre la rispondenza intima che le rubriche affiancate ai saggi manifestano rispetto a questi ultimi, dal dialogo intorno alla vita e alle relazioni all'interno di fondamentali istituzioni culturali quali biblioteche e musei, avviato da Clotilde Bertoni nel "Campo aperto" da lei curato, con un intervento a sua firma e quelli di un critico e teorico della letteratura (Guido Mazzoni) e di uno storico dell'architettura (Sergio Pace), all'intervista condotta da Marina Guglielmi, con la docente di Design Francesca La Rocca, su implicazioni, senso e destini possibili dello spazio pubblico urbano (in un discorso su progettazione architettonica e disegno dello spazio che indugia, in particolare, su figure chiave quali Andrea Branzi e Ugo La Pietra), sino al trittico napoletano ("In discussione") che Niccolò Scaffai ha realizzato convocando accanto alla sua le voci di altri studiosi di letteratura, Giancarlo Alfano e Anna Fava, altamente sensibili ai valori della rappresentazione ambientale e dello spazio urbano.

Né sarà peregrino riferirsi, in conclusione, alla presenza della sottosezione "Strumenti per/dell'insegnare" (curata da chi scrive), fra le recensioni (al cui allestimento collaborano, come di consueto, Claudia Cao e Corrado Confalonieri), con diversi contributi, e un piccolo nucleo dedicato a don Lorenzo Milani, a ridosso delle celebrazioni per il centenario della sua nascita, per continuare a parlare di modi di abitare in pubblico, e nello specifico della scuola; spazio, questo, per eccellenza vissuto comunitariamente, fra riti antichi, incontri, speranze, aspettative di crescita e di cambiamento.

L'Autore

Giulio Iacoli

Giulio Iacoli è professore associato di Critica letteraria e letterature comparate all'Università di Parma. Sin dai primi lavori ha privilegiato i versanti della geografia letteraria e delle narrazioni e arti novecentesche (*Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Diabasis 2002; *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci 2008). Tra le sue monografie degli ultimi anni, *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario* (Cesati 2016), *Luci sulla Contea. D'Arzo alla prova della critica tematica* (Mucchi 2017) e *Mascolinità in gioco. Politiche della rappresentazione in Buzzati* (Serra 2023). Curatore, assieme a N. Catelli e P. Rinoldi, di Verba tremula. *Letteratura, erotismo, pornografia* (Bup 2010), con M. Guglielmi di *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria* (Quodlibet 2012), con A. Frenay e L. Quaquarelli di *Traverser. Mobilité spatiale, espaces, déplacements* (Peter Lang 2019), con A. Borsari e M. Cassani Simonetti di *Architetture. Forma e narrazione tra architettura e letteratura* (Mimesis 2019), con D. Varini e C. Varotti di *Parole che formano. Intrecci fra letteratura nazionale e storia dell'educazione* (Mucchi 2022), ha inoltre coordinato il volume *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane* (Mimesis 2012). È fra i direttori delle riviste «Between» (Unica Press, online) e «Studi culturali» (il Mulino); con Federico Bertoni dirige la collana "Sagittario. Discorsi di teoria e geografia letteraria" (Cesati).

Email: giulio.iacoli@unipr.it

L'articolo

Data invio: --/--/----
Data accettazione: --/--/----
Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questo articolo

Iacoli, Giulio, "Frammenti di una vita insieme. Sulla dimensione pubblica dell'abitare", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai - *Between*, XIV.28 (2024): i-v, http://www.between.it/

Between

From *Locus Amoenus* and Heterotopia to a New Posthuman *Oikos*: M. Haushofer's *Die Wand*/*The Wall*

Stefania Acciaioli

Abstract

Haushofer's work has long been misunderstood, although the authoress rather anticipated central issues of feminism. Her modernity is particularly evident in *Die Wand*/*The Wall* (1963), her masterpiece, which, thanks to its great interpretative potential, not surprisingly contributed to the rediscovery and reinterpretation of the writer's entire oeuvre. It is also the only novel that does not focus on the private and claustrophobic sphere of the domestic dwelling. The peculiarity of this text lies in the fact that, on the one hand, it is still highly topical and, on the other, its different interpretations complement rather than exclude each other, thus paving the way for always new hermeneutic approaches. This paper offers a posthuman reading of the text, which traces the stages of the protagonist's metamorphosis as a progressive dissolution of the self and of its anthropocentric perspective in an 'entanglement' of space-time reticular interconnections and in a 'fusion' of the human with the animal and even the inorganic kingdom. In this way, although the ambivalent initial mountain idyll suddenly seems to turn into a heterotopic open-air prison, it ultimately proves to be a space for the protagonist's 're-location' in a new paradoxically 'public' *oikos* of nature.

Keywords

Marlen Haushofer, *Die Wand*/*The Wall*, Nature, Oikos, Posthuman.

Between, vol. XIV, n. 28 (novembre/November 2024)
ISSN: 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6275

CC BY

Vom *Locus amoenus* und der Heterotopie zum neuen posthumanen *Oikos*: M. Haushofers *Die Wand*

Stefania Acciaioli

Im Vergleich zu ihren Kolleginnen, die der Gruppe 47 nahestanden, wie Bachmann und Aichinger, oder die sich aus der Experimentierfreude der Nachkriegszeit speisten, wie Mayröcker, scheinen Marlen Haushofers[1] eher provinzielles Leben und ihre „unspektakuläre", wenn auch bemerkenswerte Produktion immer wieder gegen die Vorurteile[2] der Kritiker anzukämpfen. In der Tat wurde ihr Werk aufgrund des häuslichen Umfelds, des vermeintlich einfachen Stils und des scheinbar unemanzipierten Charakters ihrer Protagonistinnen lange missverstanden, obwohl die Autorin mit ihrer subtilen und radikalen Kritik zentrale Themen des Feminismus – und auch darüber hinaus – vorwegnahm.

Haushofer ist in erster Linie eine ‚Innenraum'-Autorin, in deren Werk die private Gewalt zur *Mise-en-abyme* der historischen wird, die im Gegenlicht dargestellt wird. Ihre Romane[3] sind Momentaufnahmen alltäglicher, klaustrophobischer Szenen *à la* Hopper, die Frauen in ihrer ‚versteinerten' Existenz verewigen. Gefangen in ihrer »Sisyphos-Arbeit« (Beauvoir 1949) und in dem ‚goldenen Käfig' ihrer Behausung, sind sie gezwungen, „vom

[1] Dieser Beitrag entstand innerhalb eines von Prof. Giulio Iacoli moderierten Seminars, das am 9. April 2024 im Rahmen des PRIN 2022-Projekts „A Physical Geography of German-speaking Literature" CUP: B53D23022210006 an der Universität La Sapienza in Rom stattfand, und stellt eine Überarbeitung des von der Autorin an diesem Studientag präsentierten Vortrags dar.

[2] Das am häufigsten wiederkehrende stigmatisierende Vorurteil ist das einer angeblichen „Hausfrauenprosa", vgl. Strigl 2000a, Gürtler 2010, Venske 1995.

[3] Marlen Haushofers Werk umfasst zahlreiche Erzählungen unterschiedlicher Länge, Kinder- bzw. Jugendbücher und fünf Romane, von denen nur einige ins Italienische übersetzt wurden: *Eine Handvoll Leben (*1955), *Die Tapetentür (*1957), *Die Wand* (1963), *Himmel, der nirgendwo endet* (1966) und *Die Mansarde* (1969). Zur Spekularität von privater und historischer Gewalt siehe etwa Kecht 2007.

Fenster aus zuzusehen" und sich den gesellschaftlichen „Spielregeln" zu unterwerfen, die ihnen von Kindheit an aufgezwungen wurden und die sie in einem pathologischen „patriarchalischen Wiederholungszwang" weitergeben, ohne dass es den leichtesten Schimmer eines Auswegs außer prekären „Glückssurrogaten" gäbe.

Der einzige Roman, der in einem nicht privaten bzw. ‚öffentlichen' Außenraum spielt, ist *Die Wand* (1963), ein Meisterwerk, das in seiner interpretatorischen Fruchtbarkeit wenig überraschend die ganze erzählerische Modernität der Autorin zeigt und seit den 1980er Jahren zur Wiederentdeckung und Neulektüre des Gesamtwerks von Haushofer beiträgt.

Das Motiv der Wand in seiner ambivalenten Bedeutung als paradoxes Instrument der Ausgrenzung/Trennung und des Schutzes bildet einen der wiederkehrenden roten Fäden in der Prosa der Schriftstellerin, bis es sich materialisiert und zur Co-Protagonistin des gleichnamigen Romans wird. Bekanntlich spielt das Meisterwerk in einem Tal in den österreichischen Alpen, einem Raum zwischen scheinbarer Idylle und drohender Anti-Idylle[4], in dem plötzlich jene unsichtbare, aber undurchdringliche Barriere auftaucht, die die namenlose Protagonistin – die einzige Überlebende einer Katastrophe und eines unerklärlichen Versteinerungsprozesses der Zivilisation dahinter – einschließt und endgültig von allem und jedem isoliert.

Das breite Interpretationsspektrum von *Die Wand* reicht von Fragen literarischer Gattungen wie Utopie, Dystopie oder Robinsonade[5] über fe-

[4] Zum Wandmotiv vgl. Freytag - Hackel - Tacke 2021; zur Idylle/Anti-Idylle-Interpretation vgl. z. B. Svandrlik 2002 und Kargl - Le Née 2019.

[5] Trotz einiger offensichtlicher Ähnlichkeiten hat die Protagonistin im Gegensatz zu Robinson Crusoe keine aneignende, ‚kolonialistische' Haltung gegenüber ihrer Umgebung und anderen Lebewesen (Said 1993) und verspürt aufgrund der erreichten Symbiose mit der Natur keinen Wunsch, in die Welt jenseits der Wand zurückzukehren. Außerdem kann der Roman als eine »postmoderne Genesis *à rebours*« (Svandrlik 2000: 217, Kursivierung im Text) gelesen werden, da sich die letzten Vertreter der menschlichen Rasse in einem Eden aus *The Day After* treffen, aber hier ist es der Mann, der sich der Erbsünde schuldig macht, indem er die Tiere der Frau sinnlos tötet. Dabei handelt es sich um eine Tat, die die menschliche Geschichte beendet, da die Protagonistin ihrerseits zu einer Rächerin wird, welche an die Große Mutter in der Haushofer'schen Erzählung *Die Geschichte vom Menschenmann* erinnert. Dann beschließt sie, die Chronik zu schreiben, um – leider vergeblich – zu versuchen, Licht in die Ereignisse der Wand und der Gewalttat des Eindringlings zu bringen. Vgl. auch Abraham 1986, Roebling 1989, Knapp 1995.

ministische Deutungen[6] und mündet über die *Animal Studies* in eine vielschichtige Zivilisationskritik[7] sowie in die neuere Lesart des Romans als »ökologische Warnung im Zeitalter des Anthropozäns« (Zschachlitz 2019). Die Besonderheit des Textes in seiner eigentümlichen Komplexität und proteischen Aktualität liegt jedoch darin, dass sich diese Interpretationen nicht gegenseitig ausschließen, sondern ergänzen und ausdehnen, wie »ein Rhizom« (Deleuze - Guattari 1980), sodass sich immer wieder neue hermeneutische Möglichkeiten bieten, wie somit auch die vorliegende. Bei näherer Betrachtung können diese ersten Leseebenen leicht in eine zweite übergehen, die den Horizont erweitert, binäre Unterscheidungen überwindet und eine weniger anthropozentrische und eher »posthumane« Lesart des Werks eröffnet (Braidotti 2013), in der der Mensch mit der natürlichen Umwelt *tout court* verschmilzt und Teil einer Vielfalt bzw. eines Ökosystems wird. Dies geschieht in einem Netz von Gegenseitigkeit und Verbindung, das über die Lebewesen hinausgeht, und so ein neues Konzept des *Oikos* schafft, das als paradoxe Behausung im ‚öffentlichen' Raum der Natur verstanden werden kann.

Innerhalb des Gesamtwerks der Autorin stellt dieser Roman, wie gesagt, im Vergleich zur typischen Situation des ‚häuslichen Gefängnisses' oder anderer geschlossener Räume (etwa des Internats), die andere Seite der Medaille dar: Die Frau wird hier plötzlich ‚aus dem Fenster' in die Natur katapultiert, der sie seit langem entfremdet ist, während die Zivilisation selbst das versteinernde Schicksal erleidet, das ihr bis dahin vorbehalten war. Eingeladen von ihren Cousins Luise und Hugo, einige Tage in deren Jagdhaus in den österreichischen Bergen zu verbringen, findet sich die Ich-Erzählerin in der Nacht, in der die unsichtbare Wand erscheint, in einem apokalyptischen Szenario wieder, d. h. in einem Raum, der sich vom *Locus amoenus* zum *Locus terribilis* wandelt bzw. zur »Heterotopie«

[6] Dies sind die Interpretationen, die mit Luce Irigaray das Werk als eine Kritik des Patriarchats durch die Ausarbeitung eines Modells weiblicher ethischer Subjektivität auf der Grundlage von Verantwortung, Liebe/Pflege (von Tieren) und einer irreduziblen Andersartigkeit lesen. Vgl. etwa Lorenz 1979, Richards 2020.

[7] Die Kritik richtet sich gegen die Behauptung des Subjekts gegenüber dem Anderen, sei es die Natur oder die Frau, und gegen das zerstörerische Potenzial der Menschheit – im Zeitalter des Kalten Krieges und der Atombombe, aber auch in einem Sinne, der nicht an Aktualität verliert – im Namen des Fortschritts und des fetischistischen und agonalen Konsums. Diese Kritik ist auch mit dem roten Faden des verlorenen Paradieses verbunden, der mit der Kindheit und dem Prozess der Sozialisation zusammenhängt. Vgl. z. B. Littler 1998, Strigl 2000b, Bunzel 2000.

(Foucault 1984) eines paradoxen Freiluftgefängnisses wird, während es auf der anderen Seite der Wand kein Leben mehr gibt. Nachdem die Protagonistin jedoch das anfängliche Moment der Entfremdung und Entmutigung überwunden hat, ergreift sie die »Offenbarung einer verborgenen Ordnung, eines unsichtbaren Lebensraums […], der dem bekannten Realen zugrunde liegt«[8] (Scaffai 2017: 102). Dies ist eine echte „Enthüllung", auf die die Etymologie des griechischen Begriffs *Apokálypsis* anspielt, d. h. die „Offenbarung" einer »*Umwelt*«, die »die Beziehung zwischen *uns* und dem *anderen* [in einer] Umwelt, einem Raum der Existenz und der Empathie […], der nicht als exklusives Territorium, sondern als bewohntes und wahrgenommenes System zu interpretieren ist«[9] (ebd.: 32), impliziert. Die anfängliche „Katastrophe", die die Idylle plötzlich in ein Gefängnis verwandelt hatte, eröffnet nun den Möglichkeitsraum, der wieder einen gesteigerten positiven Wert annimmt, indem er »die Türen unserer Umgebung weit öffnet und uns zwingt, unsere Perspektive auf die Behausung zu ändern, von der wir glaubten, dass wir die einzigen legitimen Besitzer sind«[10] (ebd.: 102-103). Darüber hinaus stellt sie für die Ich-Erzählerin auch eine Gelegenheit zur ‚Befreiung' und »Re-location« dar (Westphal 2007: 39 ff.; Iacoli 2008: 22), die dem literarischen »Chronotopos« eine »performative« Dimension verleiht (Bachtin 2008; Butler 1990; Iacoli 2008: 168-169).

Der Text repräsentiert nämlich gleichzeitig ein Moment der Neugründung der Welt in Symbiose mit der Natur, unter der Flagge des »Entanglement« (Barad 2007), der »Sympoiesis« und des »Making Kin« (Haraway 2016), sowie der (nicht nur) inneren Transformation der Protagonistin, die nicht als Selbstbestimmung, sondern als »Determination by Nature«[11]

---

[8] Im Original: «rivelazione di un ordine nascosto, un habitat invisibile […] sotteso al reale conosciuto». Übersetzung S.A.

[9] Im Original: «il rapporto tra *noi* e l'*altro* [in un] ambiente, spazio di esistenza e di empatia […] da interpretare non come territorio esclusivo ma come sistema abitato e percepito». Übersetzung S.A.

[10] Im Original: «spalanca le porte del nostro ambiente e ci obbliga a cambiare prospettiva sulla dimora nella quale ci credevamo gli unici legittimi detentori». Übersetzung S.A.

[11] Ní Dhúill betont in ihrer »metabolischen« Interpretation des Romans immer wieder, dass eine solche Lesart keine idyllische Vision einer »Rückkehr zur Natur« im Sinne des Neo-Ruralismus impliziert, wie der Roman stets deutlich macht, indem der Überlebenskampf der Protagonistin hervorgehoben wird, obwohl eine solche nicht-heimische »Sisyphusarbeit« letztendlich eher positiv als negativ konnotiert ist. Diese Ambivalenz wird auch von Battiston 2019 und Zschachlitz 2019 unterstrichen.

(Ní Dhúill 2022) verstanden wird. Unter diesem Gesichtspunkt nimmt der Verlust all dessen, was traditionell als typisch menschlich galt, allmählich eine positive Konnotation an. Dieser Prozess ist schon am Romananfang im Gange. Dort werden zwei grundlegende Komponenten, das Zeitliche und das Rationale, hervorgehoben:

> Heute, am fünften November, beginne ich mit meinem *Bericht*. Ich werde alles so genau aufschreiben, wie es mir möglich ist. Aber ich weiß nicht einmal, ob heute wirklich der fünfte November ist. *Im Lauf des vergangenen Winters sind mir einige Tage abhanden gekommen*. Auch den Wochentag kann ich nicht angeben. Ich glaube aber, daß dies nicht sehr wichtig ist. Ich bin angewiesen auf spärliche Notizen; spärlich, weil ich ja nie damit rechnete, diesen *Bericht* zu schreiben, und ich fürchte, daß sich in meiner Erinnerung vieles anders ausnimmt, als ich es wirklich erlebte. [...] *Ich schreibe nicht aus Freude am Schreiben; es hat sich eben so für mich ergeben, daß ich schreiben muß, wenn ich nicht den Verstand verlieren will*. […] *Ich weiß nicht genau, wie spät es ist*. Wahrscheinlich gegen drei Uhr nachmittags. *Meine Uhr ist verlorengegangen* […] Ich besitze einen Kugelschreiber und drei Bleistifte. Der Kugelschreiber ist fast ausgetrocknet, und mit Bleistift schreibe ich sehr ungern. […] Aber ich habe ja keine Wahl. Ich schreibe auf der Rückseite alter Kalender und auf vergilbtem Geschäftspapier. (Haushofer 2020 [2004]: 7-8, Kursivierungen S.A.)

Schon auf diesen ersten Seiten kommt es zu einem »Dédoublement narratif« bzw. einer »narrativen Spaltung« (Grimm-Hamen 2019: 113) mit spiegelbildlicher Wirkung zwischen dem erzählenden Ich einerseits, das im Präsens schreibt und versucht, nicht nur die Erscheinung der Wand, sondern auch und vor allem rückwärts die Katastrophe des Verlustes von Luchs und Stier zu rekonstruieren, und dem erzählten Ich andererseits, das aus der Vergangenheit evoziert wird, einem schwerfälligen Ich, von dem sich die Protagonistin zunehmend distanziert. Von der ersten Seite des Romans an versucht die Ich-Erzählerin, sich selbst als ordnende Kraft zu etablieren, indem sie vorhat, ein möglichst präzises Dokument, einen »Bericht«, zu schreiben, um die Dunkelheit der Nacht und ihre Ängste unter Kontrolle zu halten. Doch diese Absicht sowie der ihr zugrunde liegende Wunsch nach Objektivierung und die vermeintliche Beherrschung des Selbst und des eigenen Diskurses sind unzuverlässig und zeigen schon auf der ersten Seite *in nuce* die Abschweifungen und (zeitlichen) Lücken, die nach den ersten drei Tagen der detaillierten Berichterstattung vom Erscheinen der Wand immer mehr Raum einnehmen: Die Erzählzeit beschleunigt

sich und ihr Verhältnis zur realen Zeit verschwimmt zunehmend, bis sie subjektiv wird. Das Schreiben bleibt so in der Schwebe zwischen der Notwendigkeit, an der Welterkenntnis der Protagonistin als „denkender" Mensch festzuhalten, und der Unmöglichkeit, die alten Kant'schen Kategorien von Verstand und Vernunft weiterhin auf eine Wirklichkeit anzuwenden, die sich ihnen entzieht.

Diese „Spaltung" auf der formalen Ebene findet auch auf der thematischen ihre Entsprechung. Für die Ich-Erzählerin geht es also darum, die mit den alten Wahrnehmungen verbundenen Bedeutungen zu verlernen und zu erlernen, die neue Dimension wahrzunehmen. Dies ermöglicht ihr, einen Blick zu entwickeln, der immer sensibler für den Fluss der Bilder und die Empfindungen der Natur ist, der in eine bildhafte (metaphorische) Sprache mündet, welche die Verwandlung der Protagonistin widerspiegelt. Es ist kein Zufall, dass sie einerseits dazu neigt, die Tiere, um die sie sich kümmert, zumindest anfangs zu anthropomorphisieren, während sie ihnen andererseits Namen gibt, die die Grenzen zwischen den Arten verwischen, wie dem Hund (Luchs), dem Kater (Tiger) oder der Kuh (Bella), aber auch zwischen organisch und anorganisch, wie im Fall der Katze (Perla). So verliert die Protagonistin allmählich die Fähigkeit, nicht nur zwischen Haus- und Wildtieren, sondern auch zwischen Tieren und Menschen zu unterscheiden. Dabei verlangsamt sich der neue Rhythmus ihres Daseins in der natürlichen Welt, während sich ihre kognitiven Grenzen und ihr Verständnis von Vernunft erweitern, bis letztere allmählich zu einer angeborenen und ‚durchlässigen' Fähigkeit wird, die für alle Lebewesen und nicht mehr nur für den Menschen charakteristisch ist. Oft bezeichnet die Erzählerin bestimmte Verhaltensweisen von Luchs oder Bella als »vernünftig«, während sie sich selbst als »unvernünftig« bezeichnet, etwa wenn sie beschließt, einen Teil ihrer Vorräte zu verschwenden, um ein wildes Reh im Wald zu füttern, und schließlich, als sie lernt, ihr altes Denken aufzugeben, indem sie Holz sägt. Dies gelingt ihr erst dann, als sich ihr Körper endlich auf den langsameren Rhythmus der Natur einstellt und die Interaktion „Holz-Säge-Mensch" versteht. Schlussendlich, gegen Ende des Romans, wenn die Protagonistin feststellt: »Es gibt keine vernünftigere Regung als die Liebe« (ebd.: 238), steht die Vernunft nicht mehr im Widerspruch zum Instinkt. Dieser umfasst die Bewegung, die Emotion und die Hingabe, d. h. jene vitale Kraft (*Élan vital* oder *Zoe*), welche die gesamte Natur durchdringt, indem sie die Zeit, den Raum und alle Wesen in einem großen Netz vereint, und in die auch die individuelle Subjektivität allmählich fließt, um sich in ihr aufzulösen:

> Seit Luchs tot ist, empfinde ich das deutlich. Ich sitze am Tisch, und *die Zeit steht still.* Ich kann sie nicht sehen, nicht riechen und nicht hören, aber sie umgibt mich von allen Seiten […] *Sie dehnt sich aus in die Unendlichkeit wie ein riesiges Spinnennetz* […] *Ein graues, unerbittliches Netz*, in dem jede Sekunde meines Lebens festgehalten liegt. Vielleicht scheint sie mir so schrecklich, weil sie alles aufbewahrt und nichts wirklich enden läßt. (Ebd.: 237)

Dieser Prozess der »Dispersal of the Self«[12] (Littler 2022, 47) durchläuft mehrere Etappen, die nicht notwendigerweise aufeinander folgen, sondern eher gleichzeitig erscheinen bzw. miteinander verbunden sind, und stellt »eine Umschreibung der Erzählmuster des Genres ‚Verwandlungsgeschichte' (der Begriff ‚Verwandlung' kommt im Text tatsächlich sehr oft vor)«[13] (Svandrlik 1997: 204) dar, die auch einen Prozess der ‚Ansiedlung' an einem neuen Ort mit einbezieht. Scheint die anfängliche Katastrophe zunächst den Alptraum der Protagonistin zu verwirklichen, die als Kind befürchtete, dass alles, was sie sah, verschwinden würde, sobald sie sich umdrehte, so lernt die Erzählerin allmählich, die Kontingenz und Instabilität der Wirklichkeit positiv zu konnotieren und die Unmittelbarkeit des Ortes, an dem sie sich befindet, zu bewohnen, indem sie sich im Einklang mit dem Rhythmus der Jahreszeiten und des Wetters verwandelt. Es lohnt sich daher, auf die Schlüsselmomente dieses Transformationsprozesses näher einzugehen.

Hinter der Wand kann sich die Erzählerin zunächst allmählich von der »Maskerade« (Roebling 1994) befreien, zu der Frauen in der Gesellschaft gezwungen werden: Sie schneidet sich die Haare, hört auf, sich zu schminken, und benutzt die Pinzette nicht mehr, um ihre Augenbrauen zu verschönern, sondern um nach der Arbeit die Splitter von ihren Händen zu entfernen, während ihr Körper, der Müdigkeit und Entbehrungen ausgesetzt ist, zu dem eines „asexuellen Wesens" wird. Darüber hinaus entsteht eine neue Tierfamilie, die auf Fürsorge sowie auf neuen ethischen Grundsätzen beruht, die von einem ganzheitlichen ökologischen Geist geprägt sind. Dieser zielt auf die Aufrechterhaltung des dynamischen Gleichgewichts aller interagierenden Elemente, einschließlich des Menschen, in einem komplexen System ab. Außerdem beruht er auf einer Ethik der

[12] Chamayou-Kuhn (2019: 28) spricht stattdessen von »Ich-Entgrenzung«.

[13] Im Original: «una riscrittura degli schemi narrativi del genere 'storia di una metamorfosi' (il termine 'Verwandlung', infatti, compare molto spesso nel testo)». Übersetzung S.A.

Selbstbeschränkung und auf einer Taxonomie des Menschen, die über die binären Geschlechterunterscheidungen hinausgeht und nur auf der Grundlage der Fähigkeit zu lieben oder zu töten unterscheidet[14].

Parallel zur äußeren Verwandlung vollzieht die Hauptfigur auch die Dekonstruktion ihrer eigenen Vergangenheit, was eine nicht minder anstrengende Trauerarbeit als die körperliche impliziert: Im Traum findet eine regelrechte Katabasis statt, in der die Protagonistin sowohl die Toten als auch Weihnachten ‚begräbt'. In diesem Stadium fällt es ihr noch schwer, das schreibende vom erlebenden bzw. wahrnehmenden Ich zu trennen, aber die Veränderung ist bereits im Gange:

> Damals, im zweiten Sommer, war es mit mir noch nicht so weit gekommen. Die Grenzen waren noch streng gezogen. *Es fällt mir schwer, beim Schreiben mein früheres und mein neues Ich auseinanderzuhalten*, mein neues Ich, von dem ich nicht sicher bin, daß es nicht langsam *von einem größeren Wir aufgesogen* wird. *Aber schon damals bahnte die Verwandlung sich an*. Die Alm war schuld daran. *Es war fast unmöglich*, in der summenden Stille der Wiese unter dem großen Himmel *ein einzelnes abgesondertes Ich zu bleiben*, ein kleines, blindes, eigensinniges Leben, das sich nicht einfügen wollte in die große Gemeinschaft. *Einmal war es mein ganzer Stolz gewesen, ein solches Leben zu sein, aber auf der Alm schien es mir plötzlich sehr armselig und lächerlich, ein aufgeblasenes Nichts.* (Ebd.: 185)

Das Zitat unterstreicht deutlich sowohl den Entmystifizierungsprozess der Erzählerin als auch die klare Distanzierung von ihrem alten Ich.

Darüber hinaus befreit sich die Protagonistin Schritt für Schritt durch das Zerbrechen der Wecker und den Verlust ihrer Armbanduhr auch von der chronologischen Zeitmessung und ihren rituellen und symbolischen Konnotationen. Dabei spielt die schwere Krankheit, die sie im zweiten Winter nach dem Verschwinden des Katers Tiger befällt und die dazu führt, dass sie die Tage nicht mehr zählen kann, eine wichtige Rolle. Diese Phase stellt den entscheidenden Wendepunkt beim Übergang von der alten zur neuen Ordnung dar, da die Berechnung von Festen und

[14] Der Text stellt Luise, die die Jagd mehr liebt als ihr Mann, der Protagonistin gegenüber, welche nur tötet, um sich zu ernähren oder die Qualen der sterbenden Tiere zu beenden, und welche über das Gleichgewicht des Ökosystems nachdenkt und somit ein hohes Maß an ökologischem Bewusstsein zeigt (vgl. Leopold 1949).

Jahrestagen endgültig ihre Bedeutung verliert. Von diesem Moment an markiert sie den Lauf der Zeit mit natürlichen Zeichen und in den Wintermonaten, also den Monaten des Schreibens, mit den Bewegungen der Krähen, unter denen sie eine weiße entdeckt, die von den anderen an den Rand gedrängt wird und mit der sie sich identifiziert. In der Tat findet im Text eine regelrechte Lexikalisierung des Übergangs von der »Menschenzeit« zur »Krähenzeit« statt.

Neben der Eroberung einer fortschreitenden Symbiose mit dem vitalen Fluss der Natur und ihrem langsamen, nicht linearen, sondern zyklischen Rhythmus – eingetaucht in die Bergson'sche *Durée* – distanziert sich die Hauptfigur auch vom ausschließlich rationalen Denken. Sie begreift, dass die tiefe Erkenntnis der Dinge eher intuitiv und durch Bilder vermittelt wird. Diese aktivieren das Gedächtnis durch die Sinne, durch welche sie die staunende Wahrnehmung eines Kindes wiedererlangt und schließlich zu einem symbiotischen Zustand gelangt, in dem »der Wald durch sie denkt«:

> *Ich hatte mich so weit von mir entfernt, wie es einem Menschen möglich ist* […] *Ich begriff, daß alles, was ich bis dahin gedacht und getan hatte, oder fast alles, nur ein Abklatsch gewesen war. Andere Menschen hatten mir vorgedacht und vorgetan*. Ich mußte nur ihrer Spur folgen. Die Stunden auf der Bank vor der Hütte waren Wirklichkeit, eine Erfahrung, die ich persönlich machte, und doch nicht vollkommen. *Fast immer waren die Gedanken schneller als die Augen und verfälschten das wahre Bild*. […] *Seit meiner Kindheit hatte ich es verlernt, die Dinge mit eigenen Augen zu sehen*, und ich hatte vergessen, daß die Welt einmal jung, unberührt und sehr schön und schrecklich gewesen war. Ich konnte nicht mehr zurückfinden, ich war ja kein Kind mehr und nicht mehr fähig, zu erleben wie ein Kind, aber die Einsamkeit brachte mich dazu, für Augenblicke ohne Erinnerung und Bewußtsein noch einmal den großen Glanz des Lebens zu sehen. (Ebd.: 210-211)

> *Manchmal verwirren sich meine Gedanken, und es ist, als fange der Wald an, in mir Wurzeln zu schlagen und mit meinem Hirn seine alten, ewigen Gedanken zu denken*. Und der Wald will nicht, daß die Menschen zurückkommen[15]. (Ebd.: 185)

Der Übergang vom Ich zu einem posthumanen ‚Wir' impliziert daher die Notwendigkeit eines anderen Denkens, eines »Tentacular Thinking«

[15] Dieses Bild erinnert an Simards »wood wide web« (2021).

(Haraway 2016), das mit einem fortschreitenden Bedeutungsverlust nicht nur des Geschlechts und des Alters der Protagonistin, sondern auch ihrer individuellen Subjektivität *tout court* einhergeht:

> *Ich konnte ruhig vergessen, daß ich eine Frau war*. *Manchmal war ich ein Kind*, das Erdbeeren suchte, *dann wieder ein junger Mann*, der Holz zersägte, oder, wenn ich Perle auf den mageren Knien haltend auf der Bank saß und der sinkenden Sonne nachsah, *ein sehr altes, geschlechtsloses Wesen* […] Ich bin noch immer mager, aber muskulös, und mein Gesicht ist von winzigen Fältchen durchzogen. *Ich bin* nicht häßlich, aber auch nicht reizvoll, *einem Baum ähnlicher als einem Menschen*, einem zähen braunen Stämmchen, das seine ganze Kraft braucht, um zu überleben. (Ebd.: 82)

Zudem geht die ‚Auflösung des Ichs' in seinen mehrfachen Verwandlungen über in eine Überwindung von Unterschieden und Grenzen zunächst zwischen der Hauptfigur und ihren Tieren, wie im Fall von Luchs, der sogar ihre anfänglichen Ängste teilt, und dann zwischen ihr und anderen unbelebten Wesen:

> *In jenem Sommer vergaß ich ganz, daß Luchs ein Hund war und ich ein Mensch*. Ich wußte es, aber *es hatte jede trennende Bedeutung verloren*. Auch Luchs hatte sich verändert. Seit ich mich soviel mit ihm befaßte, war er ruhiger geworden und schien nicht dauernd zu befürchten, ich könnte mich, sobald er fünf Minuten wegging, in Luft auflösen. (Ebd.: 265)

Tatsächlich gipfelt dieser Prozess der ‚Auflösung' des Menschlichen in einem netzartigen *Entanglement* mit dem weißen Licht der Schneelandschaft in einer Szene des Romans, in der die Protagonistin ihr Leben der unaufhörlichen Anstrengung gegen die Entropie der anorganischen Materie eintauschen möchte, was in Pölslers Film (2012)[16] mit einer Reihe abstrakter Aufnahmen von Sonne und Bäumen durch einen Schneesturm in einem Moment eines völligen *White-Out* dargestellt wird:

> Ich lag auf der Bank, und wenn ich die Augen schloß, sah ich Schneegebirge am Horizont, weiße Flocken, die sich auf mein Gesicht senkten in einer großen hellen Stille. Es gab *keine Gedanken, keine*

[16] Zur Verfilmung und insbesondere zur filmischen Umsetzung von Bergson'scher Dauer und erhabenen Landschaften *à la* C.D. Friedrich vgl. Littler 2022.

> *Erinnerungen, nur das große stille Schneelicht* […] *und das Verlangen, in die weiße schmerzlose Stille einzugehen*, ist manchmal sehr groß. (Ebd.: 148-149)

Es ist sicher kein Zufall, dass die Erzählerin kurz nach diesem Moment des symbiotischen Höhepunkts mit allen Formen der Natur ihre Erkenntnis verbalisiert, dass parallel dazu auch ihr neuer Prozess der ‚Behausung' und ‚Relocation' endgültig abgeschlossen ist:

> Plötzlich hatte ich das unbehagliche Gefühl, nirgendwohin wirklich zu gehören, aber nach einigen Minuten verlor es sich, und *ich war* wieder *ganz auf der Alm zu Hause.* […] *Hier, im Wald, bin ich eigentlich auf dem mir angemessenen Platz.* (Ebd.: 186, 222)

Spiegelbildlich und nicht ohne Ironie hebt die Protagonistin auch eine Entwicklung hervor, die umgekehrt proportional zu ihrer eigenen verläuft, nämlich die von Hugos Mercedes, dem letzten »obsoleten Objekt« (Orlando 1993) und Relikt einer sinnlosen und ausgestorbenen Zivilisation, das nun ‚umfunktionalisiert' und zum ‚Zuhause' der Tiere des Waldes wird:

> Gasrohre, Kraftwerke und Ölleitungen; jetzt, da die Menschen nicht mehr sind, zeigen sie erst ihr wahres jämmerliches Gesicht. Und damals hatte man sie zu Götzen gemacht anstatt zu Gebrauchsgegenständen. Auch ich habe mitten im Wald so ein Ding stehen, Hugos schwarzen Mercedes. Er war fast neu, als wir damit herkamen. *Heute ist er ein grünüberwuchertes Nest für Mäuse und Vögel*. […] *Ein herrliches Heim ist Hugos Mercedes geworden*, warm und windgeschützt. Man müßte mehr *Autos* in den Wäldern aufstellen, sie gäben *gute Nistplätze* ab. (Ebd.: 222)

Schließlich spiegeln auch die Träume der Hauptfigur als nonverbale Ausdrucksform und Teil des in den Sinnen verwurzelten Gedächtnisses einerseits ihren Wandel wider und tragen somit dazu bei, den Übergang zur neuen posthumanen Ordnung zu markieren. Andererseits zeigen sie ihre Erkenntnis hinsichtlich der Notwendigkeit, über die Schrift hinaus zu neuen Formen der Kommunikation und Darstellung überzugehen:

> *Im Traum bringe ich Kinder zur Welt, und es sind nicht nur Menschenkinder, es gibt unter ihnen Katzen, Hunde, Kälber, Bären und ganz fremdartige pelzige Geschöpfe*. Aber alle brechen sie aus mir hervor, und es ist nichts an ihnen, was mich erschrecken oder abstoßen könnte. *Es sieht nur befremdend aus, wenn ich es niederschreibe, in Menschenschrift*

> *und Menschenworten. Vielleicht müßte ich diese Träume mit Kieselsteinen auf grünes Moos zeichnen oder mit einem Stock in den Schnee ritzen*. Aber das ist mir noch nicht möglich. Wahrscheinlich werde ich nicht lange genug leben, um so weit verwandelt zu sein. Vielleicht könnte es ein Genie, aber ich bin nur ein einfacher Mensch, der seine Welt verloren hat und *auf dem Weg ist, eine neue Welt zu finden. Dieser Weg ist schmerzlich und noch lange nicht zu Ende.* (Ebd.: 235)

Das „Finale" des Romans endet jedoch weder mit der Ermordung des letzten Menschen bzw. Mannes durch die Protagonistin noch mit dem Verlust der letzten menschlichen Ausdrucksfähigkeit, der des Schreibens. Es bleibt vielmehr offen mit dem emblematischen Bild des kreisförmigen Fliegens der Krähen über dem Wald, der nun das neue „Heim" der Hauptfigur ist, und mit ihrer Gewissheit: »Ich sehe, daß dies noch nicht das Ende ist. Alles geht weiter [...] etwas Neues kommt heran« (ebd.: 275), wie im Naturkreislauf.

Bibliographie

Abraham Ulf, „Topos und Utopie. Die Romane der Marlen Haushofer", *Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Instituts*, 35.1/2 (1986): 53-83.

Bachtin, Michael M., *Chronotopos*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2008.

Barad, Karen, *Meeting the Universe Halfway*, Durham-London, Duke University Press, 2007.

Battiston, Régine, „Funktion der Landschaft in Marlen Haushofers Werk", *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer.* Die Wand *und* Die Mansarde, Hrsg. Sylvie Arlaud - Marc Lacheny - Jacques Lajarrige - Eric Leroy du Cordonnoy, Berlin, Frank & Timme, 2019: 39-57.

Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

Braidotti, Rosi, *The Posthuman,* Cambridge, Polity, 2013.

Bunzel, Wolfgang, „‚Ich glaube, es hat niemals ein Paradies gegeben'. Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs in Marlen Haushofers Romanen *Die Wand* und *Himmel, der nirgendwo endet*", *»Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln…« Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Hrsg. Anke Bosse - Clemens Ruthner, Tübingen-Basel, Francke Verlag, 2000: 103-119.

Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York-London, Routledge, 1990.

Chamayou-Kuhn, Cécile, „Grenz- und Fremdheitserfahrungen in *Die Wand*", *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer.* Die Wand *und* Die Mansarde, Hrsg. Sylvie Arlaud - Marc Lacheny - Jacques Lajarrige - Eric Leroy du Cordonnoy, Berlin, Frank & Timme, 2019: 17-37.

Deleuze, Gilles - Guattari, Félix, *Milles plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980.

Foucault, Michel, „Des espaces autres", *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 1984.

Freytag, Julia - Hackel, Astrid - Tacke, Alexandra (Hrsg.), *Gegen die Wand. Subversive Positionierungen von Autorinnen und Künstlerinnen*, Berlin, Neofelis, 2021.

Grimm-Hamen, Sylvie, „Voix de femmes: modalités et enjeux de l'écriture dans *Die Wand* et *Die Mansarde* de Marlen Haushofer", *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer.* Die Wand *und* Die Mansarde, Hrsg. Sylvie Arlaud - Marc Lacheny - Jacques Lajarrige - Eric Leroy du Cordonnoy, Berlin, Frank & Timme, 2019: 111-125.

Gürtler, Christa (Hrsg.), *Marlen Haushofer 1920-1970. Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin*, Linz, StifterHaus, 2010.

Haraway, Donna, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham North Carolina, Duke University Press, 2016.

Haushofer, Marlen, *Die Wand*, Berlin, Ullstein, 2020 [2004].

Iacoli, Giulio, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.

Kargl Elisabeth - Le Née Aurélie, „‚Es stimmt nicht, daß ich nicht idyllisch sein will'. Idylle et anti-idylle dans l'œuvre de Marlen Haushofer", *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer.* Die Wand *und* Die Mansarde, Hrsg. Sylvie Arlaud - Marc Lacheny - Jacques Lajarrige - Eric Leroy du Cordonnoy, Berlin, Frank & Timme, 2019: 59-73.

Kecht, Maria-Regina, „Marlen Haushofer: Recollections of Crime and Complicity", *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 31.1 (2007): 1-27.

Knapp, Gerhard P., „Re-writing the Future: Marlen Haushofer's *Die Wand*: A Female Utopia of the 1960s and Beyond", *1945-1995: Fünfzig Jahre Deutschsprachige Literatur in Aspekten*, Hrsg. Gerhard P. Knapp - Gert Labroisse, Amsterdam, Rodopi, 1995: 281-306.

Leopold, Aldo, „Thinking like a Mountain", *A Sand County Almanac and Sketches Here and There*, New York, Oxford University Press, 1949: 129-133.

Littler, Margaret, „The Cost of Loving: Love, Desire, and Subjectivity in the Work of Marlen Haushofer", *'Other' Austrians. Post-1945 Austrian Women's Writing. Proceedings of the Conference held at the University of Nottingham from 18-20 April 1996*, Ed. Allyson Fiddler, Bern, Peter Lang, 1998: 211-224.

Littler, Margaret, „The Posthuman and Marlen Haushofer's *Die Wand* on Page and Screen", *Marlen Haushofer: Texte und Kontexte*, Hrsg. Andrea Capovilla, Berlin, Frank & Timme, 2022: 41-58.

Lorenz, Dagmar C.G., „Marlen Haushofer - Eine Feministin aus Österreich", *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*, 12.3/4 (1979): 171-191.

Ní Dhúill, Caitríona, „Fuelling Lockdown: Haushofer's *Die Wand* as a Text of the Great Acceleration", *Marlen Haushofer: Texte und Kontexte*, Hrsg. Andrea Capovilla, Berlin, Frank & Timme, 2022: 19-40.

Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.

Richards, Anna, „‚The Friendship of Our Distant Relations': Feminism and Animal Families in Marlen Haushofer's *Die Wand* (1963)", *Feminist German Studies*, 36.2 (2020): 75-100.

Roebling, Irmgard, „Arche ohne Noah. Untergangsdiskurs und Diskursuntergang in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*“, *Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Bd. 8 Untergangsphantasien*, Hrsg. Johannes Cremerius - Wolfram Mauser - Carl Pietzcker - Frederick Wyatt, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1989: 74-91.

Roebling, Irmgard, „Weiblichkeit als Maskerade zur Besänftigung der Dämonen. Einheit und Trennung in Marlen Haushofers Roman *Die Mansarde*“, *Freiburger Literaturpsychologische Gespräche Bd. 13 Trennungen*, Hrsg. Johannes Cremerius - Gottfried Fischer - Ortrud Gutjahr - Wolfram Mauser - Carl Pietzcker, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1994: 163-185.

Said, Edward W., *Culture and Imperialism*, New York, Knopf, 1993.

Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.

Simard, Suzanne, *Finding the Mother Tree: Uncovering the Wisdom and Intelligence of the Forest*, London, Allen Lane, 2021.

Strigl, Daniela, *Marlen Haushofer. Die Biographie*, München, Econ Ullstein List Verlag, 2000a.

Strigl, Daniela, „Vertreibung aus dem Paradies. Marlen Haushofers Existentialismus“, *»Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln…« Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Hrsg. Anke Bosse - Clemens Ruthner, Tübingen-Basel, Francke Verlag, 2000b: 121-136.

Svandrlik, Rita, „Marlen Haushofer: una casalinga dai sogni interessanti“, *Transizioni. Saggi di letteratura tedesca del Novecento (Lasker-Schüler, Aichinger, Bachmann, Haushofer, Mayröcker)*, Ed. Uta Treder, Firenze, Le Lettere, 1997.

Svandrlik, Rita, „Una Robinson e la sua isola tra le alpi austriache: il romanzo *La parete* di Marlen Haushofer“, *Robinson: dall'avventura al mito. 'Robinsonnades' e generi affini*, Eds. Maria Chiara Gnocchi - Carmelina Imbroscio, Bologna, CLUEB, 2000: 205-221.

Svandrlik, Rita, „Introduzione. I confini dell'idillio“, *Idillio e anti-idillio nella letteratura tedesca moderna*, Bari, Palomar, 2002: 5-18.

Venske, Regula, „»Vielleicht, daß ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln könnte…« Zur Kritik der Rezeption Marlen Haushofers“, *Oder war da manchmal noch etwas anderes? Texte zu Marlen Haushofer*, Hrsg. Anne Duden u. a., Frankfurt/M., Verlag Neue Kritik, 1995: 43-66.

Westphal, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.

Zschachlitz, Ralf, „*Die Wand* - Eine ökologische Warnschrift im Zeitalter des Anthropozäns“, *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Mar-*

len Haushofer. Die Wand *und* Die Mansarde, Hrsg. Sylvie Arlaud - Marc Lacheny - Jacques Lajarrige - Eric Leroy du Cordonnoy, Berlin, Frank & Timme, 2019: 75-91.

Filmographie

Die Wand, Regie: Julian Roman Pölsler, Österreich/Deutschland, 2012.

Die Autorin/The Author

Stefania Acciaioli

Stefania Acciaioli PhD ist Post-Doc-Forschungsstipendiatin (Post-Doctoral Research Fellow) für deutsche Literatur am Institut für Europäische, Amerikanische und Interkulturelle Studien der Sapienza Universität in Rom. Sie ist auch Lecturer für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Bonn und für Italienisch an der Universität Köln. Ihre Dissertation wurde mit dem FUP-Dissertationspreis (Firenze University Press) ausgezeichnet. Sie hat auf zahlreichen internationalen Konferenzen Vorträge gehalten. Sie war Erasmus-Gastdozentin und Forscherin im Ausland und arbeitet außerdem mit der Universität Florenz zusammen. Unter ihren Publikationen finden sich Monographien über das Phantastisch-Unheimliche bei Hoffmann und Beckford und über die Ironie bei Hauff sowie Aufsätze über die europäische Romantik, das Kunstmärchen, die Reiseliteratur, die Beziehung zwischen Literatur und bildenden Künsten, Werfel und Bachmann. Sie ist Mitglied verschiedener wissenschaftlicher Vereinigungen und des Editorial Board der Reihen BSFM (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna, FUP - Firenze University Press) und Transaustria Sprach land schaften (Pisa, Edizioni ETS).

Stefania Acciaioli PhD is Post-Doctoral Research Fellow in German Literature at the Department of European, American and Intercultural Studies of Sapienza University of Rome. She is also Lecturer for German and Comparative Literatures at the University of Bonn and for Italian at the University of Cologne. Her dissertation was awarded the Premio FUP Tesi di Dottorato. She has lectured at numerous international conferences. She

has been Erasmus Visiting Lecturer and Researcher abroad and she collaborates with the University of Florence. She has published monographs on the fantastic uncanny in Hoffmann and Beckford as well as on irony in Hauff, and essays on European Romanticism, the art fairy tale, travel literature, the relationship between literature and the visual arts, Werfel and Bachmann. She is a member of various academic associations and of the editorial boards of BSFM (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna, FUP – Firenze University Press) and Transaustria Sprach land schaften (Pisa, Edizioni ETS).

Email: stefania.acciaioli@uniroma1.it

The Article

Date sent: 30/05/2024
Date accepted: 31/08/2024
Date published: 30/11/2024

How to Cite This Article

Acciaioli, Stefania, "Vom *Locus amoenus* und der Heterotopie zum neuen posthumanen *Oikos*: M. Haushofers *Die Wand*", *The public Dimension of Dwelling*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai - *Between*, XIV.28 (2024): 1-18, http://www.between.it/

Between

The Metropolises and the Disenchantment of the World. The Representation of Gentrification in Vincenzo Latronico's Novels

Niccolò Amelii

Abstract

In recent years, in most Italian cities, major urban redevelopment projects have been launched in an attempt to brand the metropolitan spaces, to raise the quality standards of the regenerated environments, and to adapt them to the international canons of a homogenized urban style. Gentrification processes redraw the map of cities, disrupt the identities of urban communities, determine an increase in the real estate value of the "regenerated" neighborhood and the surrounding ones, and push the weakest services and activities to the outskirts of the city, as well as the less economically competitive social strata. Our interest is to analyze the representation of this phenomenon in Italian contemporary literature, especially in the works of Vincenzo Latronico, focusing attention on the socio-cultural effects and existential implications that this new space dominated by the late capitalist discourse provokes on the inhabitants of the city.

Keywords

Gentrification, Vincenzo Latronico, Metropolis, Urban spaces, Financial capitalism.

Between, vol. XIV, n. 28 (novembre/November 2024)
ISSN: 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6247

CC BY

Le metropoli e il disincanto del mondo. Il racconto della gentrificazione nelle opere di Vincenzo Latronico

Niccolò Amelii

1. Miserie e splendori della gentrificazione

Negli ultimi vent'anni in gran parte delle città italiane sono stati avviati sostanziosi progetti di riqualificazione urbana e rigenerazione del territorio, che, assecondando i dettami concettuali dell'ideale globale della "smart city" – servizi tech, infrastrutture digitalizzate, privatizzazione degli spazi in nome del decoro, sicurezza, investimenti in tecnologie sostenibili e green – lavorano in realtà per brandizzare (o re-brandizzare) il tessuto metropolitano, per renderlo scenario settorializzato esclusivo ed escludente, sfruttando a fini di incremento della rendita fondiaria e di maggiore appetibilità sul mercato immobiliare il valore posizionale, l'identità caratteriale del luogo determinato (estratta, rifinita e incentivata come se rappresentasse solo e soltanto un valore merceologico) e la sua unicità culturale locale mediante studiate "appropriazioni" definitorie – il "quartiere alternativo", il "quartiere delle start-up", il "quartiere del cibo etnico" –, spesso perseguite per mezzo di un *restyling* visivo e comunicativo[1] e uno *storytelling* edulcorato e mistificante, che fa uso di una vera e propria "antilingua" (nel senso calviniano del termine) a trazione anglofona – stakeholder, design thinking, empowerment, network, know-how, capacity building, hub, solo per citare alcune espressioni caratteristiche di questo nuovo vocabolario ibrido importato dall'estero anche in Italia –, alzando, almeno in apparenza, gli standard qualitativi degli ambienti rigenerati, nei fatti rendendoli omogenei ai canoni di un *international style* ora diffuso

[1] Come osservato da Lucia Tozzi, «la prima regola per vendere una città sul mercato globale è restituire un'immagine di entusiasmo compatta, collettiva, in cui ogni individuo rappresenta un atomo di energia vibrante» (Tozzi 2023: 10).

ovunque, frutto di un'estetica anonima, generalizzata ed eterodiretta dagli investimenti e dalle speculazioni del capitalismo mediatico[2].

Se in *Le metropoli e la vita dello spirito* Simmel scrive che «siamo esseri differenziali, perché a stimolare la coscienza umana è ciò che distingue l'impressione presente da quella che l'ha preceduta» (2012: 36), è altrettanto vero che oggi l'anestetizzazione delle differenze di gusto – evidente in tutti i settori di produzione e del commercio (vestiario, arredamento, alimentare), nonché nelle politiche urbanistiche e architettoniche – procede in direzione opposta, con l'obiettivo di stimolare e poi salvaguardare una visione esterna rassicurante, basata però su sottili e opache dinamiche coercitive, dei centri urbani, perché ovunque provvista di sembianze simili e intercambiabili – si tratti di Londra, Francoforte, Bruxelles, Parigi, Milano, New York, Berlino, Tokyo, le cosiddette "città globali" –, così come una bellezza normativizzata, figlia di un «lavoro di cosmesi» (Vasta 2010: 28) aderente a un canone preconfezionato ed evidentemente epidermico.

La gentrificazione appiana le differenze, smussa le difformità, colma le discrepanze, «cerca i quartieri più vitali per pastorizzarli» (Biondillo 2021: 21) oppure, seguendo un processo differente ma orientato nella medesima direzione, lavora per esotizzare, customizzare o tipologizzare il "diverso" e tutto ciò che sembrerebbe restare irriducibile alla sua presa omogeneizzante per trasformarne la natura genuina in "esperienza", in "performance", ovverosia in un prodotto a trecentosessanta gradi da offrire a un'utenza selezionata, cortocircuitando la dialettica quotidiana e la tensione permanente tra continuità e novità, ovvero tra tematizzazione e ritematizzazione fisica e sociale dei luoghi urbani.

Le città divengono così vere e proprie industrie di un *lifestyle* sovranazionale, spazi alienati dalle logiche del capitale finanziario, depurati di ogni sacca di alterità e resi perfettamente neutrali, reliquiari sfavillanti sacrificati alla feticizzazione delle merci e all'inflazione delle immagini che di quelle merci sono l'incentivo, la carta d'identità e il biglietto da visita, in cui il desiderio dell'individuo viene colonizzato e subappaltato in un circolo vizioso di bisogni indotti e forzosamente intermediati.

---

[2] In breve – spiega Giovanni Semi – «per sfruttare economicamente il valore dei luoghi e produrre crescita alcuni attori si coalizzano e creano delle "macchine della crescita" ovvero dei meccanismi di produzione del consenso politico ed economico che fanno incamerare, a chi ne fa parte, i benefici della trasformazione urbana, trasferendone i costi sugli attori che non fanno parte della coalizione vincente e sulle aree che non sono interessate alla trasformazione, le aree che potremmo definire perdenti» (Semi 2015: 62).

In questa nuova tipologia urbana – quella che Rem Koolhaas, salutandola positivamente, chiama «città generica» (2006: 25)[3], denudata di ogni storicità e di ogni precedente stratificazione identitaria, deprivata dei nessi dialogici e grammaticali tra le sue parti costituenti, assurta a pura funzione dell'utile umano –, anche i fenomeni artistici e i prodotti culturali, intesi qui nelle loro più variabili forme, si fanno, in un costante processo di standardizzazione, monodirezionali, strumenti preferenziali per alimentare e coltivare quella che risulta essere una falsa individualità (o "diversità di massa", per usare un'espressione cara a Walter Siti), adeguata a determinati input per essere meglio spendibile sul mercato, in un più ampio e diffuso movimento in cui l'universale finisce per erodere tutto il particolare e la tendenza monocentrica trionfa sull'interazione trasversale.

Ora, i processi di gentrificazione, rappresentando una delle più avvertite ramificazioni contemporanee della speculazione edilizia, acuiscono e portano a compimento l'ultimo atto del dramma della città borghese di origine ottocentesca, ridisegnando la sua mappa interna e operando una radicale rinegoziazione dei rapporti tra servizi, aree lavorative e nuclei abitativi, sconvolgendo il volto morfologico dell'agglomerato urbano, stravolgendone i significanti topografici sino ad annullarne i tratti di "figurabilità" (Lynch 1998: 32), mutando la fisionomia e le interrelazioni delle comunità che si dividono il territorio risiedendo in quartieri storicamente connotati a livello sociale e culturale, determinando l'aumento verticale del valore immobiliare delle aree sottoposte a riqualificazione, spesso terziarizzate – destinate cioè a ospitare uffici, esercizi commerciali, sedi dirigenziali, servizi bancari e finanziari – nonché di quelli circostanti, respingendo ai margini dell'agglomerato cittadino i servizi e le attività più deboli e meno competitive nel nuovo regime metropolitano, così come gli strati sociali economicamente fragili.

Accade perciò che «i frutti di questo aumento di valore» – come spiega bene Sara Marzullo – «non sono ridistribuiti nelle comunità originarie ma vanno solo ad alzare il valore degli immobili, con il successivo rischio della distruzione o alienazione della comunità dall'area» (2022), all'interno di un

[3] «La Città Generica è la città liberata dalla schiavitù del centro, dalla camicia di forza dell'identità. La Città Generica spezza questo circolo vizioso di dipendenza: è soltanto una riflessione sui bisogni di oggi e sulle capacità di oggi. È la città senza storia. È abbastanza grande per tutti. È comoda. Non richiede manutenzione. Se diventa troppo piccola non fa che espandersi. Se invecchia non fa che autodistruggersi e rinnovarsi. È ugualmente interessante o priva d'interesse in ogni sua parte» (Koolhaas 2006: 31).

modello urbanistico che mira a trasformare il cittadino in consumatore e lo spazio abitativo in un investimento fruttuoso per il proprio capitale sociale e identificativo in termini di espressione di *status*, prestigio e riconoscibilità.

L'urbanizzazione forzata di masse rurali che su scala mondiale dà il via a un movimento orizzontale per cui tutto il paesaggio, naturale o già ibridato, rapidamente si trasforma in agglomerato urbano e periurbano, su scala ridotta – metropolitana, occidentale –, corrisponde a uno speculare movimento verticale e centripeto tramite cui tutta la città si "centralizza", diviene centro, o, meglio ancora, tutta la città "che conta" vuole essere centro, producendo evidenti e difficilmente riducibili cesure – sociali, economiche, politiche – con le zone che, invece, sono condannata a restare o a diventare periferiche. L'espansione vertiginosa dello *sprawl* suburbano e la "diffusività" estremizzata delle aree più esterne tipiche dei sommovimenti edilizi e urbanistici del secondo Dopoguerra – caratteristici della cosiddetta "edge city" –, almeno in Europa, subiscono un graduale arresto. Come scrive Latronico in *La rivoluzione è in pausa*:

> Le grandi città sembrano diventare sempre più omogenee, sempre più solo centro. Il che non significa che le marginalità non esistano (sono, in larga misura, persino più marginali di prima), ma che sono relegate in sacche omogenee lontane e cordonate, sul modello delle *banlieues*, in contrasto con l'idea già ottocentesca di metropoli che prevedeva la compressione degli opposti, l'intersezione di traiettorie divergenti. (2022: 13)

2. Exit Milano

Contemporaneamente all'affermarsi di questo rinnovato scenario urbano, si è assistito, all'interno del campo letterario, a un notevole cambio di tendenza nell'elaborazione di nuove rappresentazioni della città e del racconto che lo spazio metropolitano produce, inscritto entro un più ampio quadro di mutazione artistica e culturale. Nel periodo di graduale esaurimento delle poetiche postmoderniste e di riavvicinamento tendenziale al "gorgo" del reale, numerosi scrittori contemporanei – come Vasta, Doninelli, Biondillo, Pincio, Pecoraro, Falco, Scego, solo per citarne alcuni – hanno sperimentato ed elaborato materiali ibridi, dalla morfologia e struttura incerta, spesso caratterizzati da un indebolimento della componente romanzesca, a metà tra la diaristica, la saggistica, la non-fiction e la narrativa breve, attraverso cui hanno spesso tentato di restituire la fisio-

nomia dei contesti metropolitani oggi in rapida trasformazione e le forme esperienziali e collettive che vi si producono.

Molti scrittori italiani sembrano essere consapevoli oggi più che mai che lo spazio urbano è un osservatorio privilegiato per riflettere sul rapporto tra sfera individuale, collettività, dimensione politica e coinvolgimento civile (Baldi 2014: 63) e dunque, da un lato, rinnovano dall'interno le strutture finzionali, smantellandone l'impianto centrale, problematizzando le strutture e i limiti tradizionali del genere romanzesco, mentre, dall'altro, inaugurano forme di narratività animate da intenti documentari, sociologici e antropologici – dal *personal essay* al reportage, passando per il diario di viaggio e il resoconto psicogeografico di attraversamenti urbani – per poter meglio indagare e interpretare la complessità del microcosmo metropolitano, che presenta in maniera condensata e accelerata i profondi cambiamenti sociali, culturali, economici e politici in corso, cercando di interiorizzare e poi restituire l'intero spettro dell'esperienza urbana, reinterpretando o allegorizzando l'abusata contrapposizione ideologica tra centro e periferia, tra città e provincia, ridefinendo in parte alcune marche postnovecentesche dell'immaginario collettivo legato a specifici territori, proponendo chiavi di lettura del contesto metropolitano e suburbano meno dogmatiche e ripetitive e prestando una particolare attenzione agli spazi "altri", dismessi, in transizione, eterotopici, attraverso cui risemantizzare le contraddizioni, non solo spaziali, del reale secondo prospettive e indirizzi di senso differenti e originali.

Di conseguenza, anche i meccanismi propri della gentrificazione – visibili in maniera evidente soprattutto a Milano, ma da diversi in anni in azione anche a Roma, Bologna, Venezia, Firenze, Napoli, Palermo – stanno lentamente entrando, attraverso stadi graduali, nel campo diegetico della letteratura italiana. Tra gli scrittori e le scrittrici della generazione dei millennial Vincenzo Latronico porta avanti da diversi anni a questa parte, attraverso narrazioni non necessariamente *fictional*, un discorso lucido e articolato sulle modalità con cui le nuove forme del capitale iperliberista inficiano la vita di chi è nato dopo gli anni Ottanta e i suoi spazi di riferimento, provocando una serie di fenomeni urbani, socio-culturali ed economici che potrebbero essere poi riassunti molto sommariamente nel fattore "tripla P": precarietà emotiva, abitativa, lavorativa.

In *La rivoluzione è in pausa*, pubblicato nel 2022 per Einaudi (collana "Quanti") – testo che oscilla senza soluzione di continuità tra il reportage, il *personal essay* e la narrazione autobiografica – Latronico racconta con la puntualità espressiva e terminologica propria di un referto medico le fasi evolutive del processo di gentrificazione di Isola, quartiere storicamente

operaio situato nella propaggine più settentrionale del centro di Milano, negli anni Novanta diventato «uno dei punti focali dell'immigrazione» (Latronico 2022: 8) del capoluogo lombardo.

Accerchiata dagli scali ferroviari di Garibaldi a sud e Farini a nord, Isola è un lembo di territorio urbano in cui, nei due decenni a cavallo tra Novecento e Duemila, i valori immobiliari sono rimasti relativamente bassi e ciò ha favorito l'emersione di "spazi di alternativa sociale": una casa occupata (Metropolix, sgomberata nel 1999), uno studentato (V33, sgomberato nel 2007), un centro sociale e ostello popolare (Pergola, sgomberato nel 2008) e un aggregato di spazi di quartiere, occupato da un insieme di realtà fra cui un doposcuola, un mercato, una ciclofficina (la Stecca, sgomberata nel 2007).

Latronico radiografa le trasformazioni urbanistiche che hanno cambiato in pochi anni l'identità e il tessuto comunitario del quartiere filtrando il materiale d'indagine attraverso la propria esperienza autobiografica. Egli si trasferisce, infatti, nel quartiere Isola nel 2006, quando la zona è ancora multietnica, differenziata socialmente, certo un poco degradata, ma molto attiva in progetti collettivi e artistici. Eppure, siamo all'alba dei grandi mutamenti prossimi a venire, e l'autore vive sulla propria pelle, come abitante e testimone, le conseguenze profonde dei processi innescati dall'"imborghesimento" dell'area circostante:

> Nel quartiere Isola del 2006 c'erano le edicole. C'erano le facciate scrostate e gli appartamenti malmessi (il nostro aveva la doccia inservibile, una finestra rotta, le pareti coperte di anni di scritte e ripittate frettolose). C'era una comunità migrante vasta e variegata, che si ritrovava a fine pomeriggio o a sera attorno ai parcheggi di piazzale Archinto, in parte per fare vita collettiva in strada, in parte per spacciare. […] C'erano trattorie pessime e bar sport cenciosi, c'erano pizzerie coi tavoli di plastica rossa, c'era un locale aperto tutta la notte coi buchi di proiettile nell'intonaco di un muro. C'era un tratto di bosco incastrato fra un vasto parcheggio e la spalletta di un viale a scorrimento intenso. C'erano gli spazi interstiziali, in ombra, in cui l'apparato della città tollerava ipocritamente ciò che alla luce non trovava posto: gli angoli noti della prostituzione, il bar coi terminali Minitel per la chat erotica, i club per scambisti, il capannone industriale col primo locale gay di Milano. (*Ibid.*: 12)

Dopo lo sgombero forzato dell'Isola Art Center – spazio aperto alla cittadinanza, teatro di mostre e installazioni di artisti internazionali, fatto passare dalle autorità locali come zona di spaccio e di criminalità diffusa –, e nonostante una serie di proteste e rivendicazioni attuate dagli abitanti del

quartiere, le tempistiche di progettazione e costruzione di complessi residenziali lussuosi lì previsti sono state accelerate dalle imprese private che detenevano il terreno erboso chiamato all'epoca "Bosco di Gioia", situato nel sotto-quartiere di Varesine–Porta Nuova. Questo appezzamento di terra e la zona limitrofa, su cui sorgeva il complesso industriale della Stecca, erano di proprietà pubblica ma, in seguito a uno scambio di lotti con un gruppo immobiliare texano, proprietario di un'area poco distante su cui è stato poi edificato il nuovo palazzo della Regione Lombardia, sono finiti nelle mani di speculatori privati.

In quella stessa area nell'ottobre del 2014 sono state inaugurate le torri oggi chiamate "Bosco Verticale". Queste operazioni immobiliari – anticamera di tutte quelle che seguiranno a fiume sulla scia dell'Expo del 2015[4] – rappresentano uno dei nuclei narrativi principali de *La cospirazione delle colombe*, pubblicato nel 2011, romanzo costruito come una somma di *case studies* significativi, in cui Latronico narrativizza nel dettaglio le fasi decisive – dall'acquisto dei palazzi, spesso di proprietà pubblica, da parte di *holding*, portafogli finanziari o imprese immobiliari, alla vendita a prezzi altamente maggiorati a specifici segmenti socioeconomici della società, passando per una ristrutturazione dei locali spesso solo superficialmente abbozzata – che soggiacciono materialmente al più ampio fenomeno di gentrificazione degli spazi urbani milanesi.

Il protagonista del romanzo, infatti, è figlio di un ricco immobiliarista, ed è destinato a seguirne i passi quando è chiamato da quest'ultimo a diri-

[4] Evento trainante per la "ricostruzione" di Milano, soprattutto a livello di immagine e di appeal identitario, dopo l'appannamento dei primi anni duemila e il radicale *downgrade* degli anni Novanta che, a seguito di Tangentopoli, ha definitivamente incrinato il mito di origine ottocentesca della "capitale morale". È, infatti, sull'onda dell'entusiasmo generale provocato dall'Expo che Milano cerca di cambiare d'abito, di accelerare in direzione di uno "svecchiamento" generale delle sue storiche attrattive produttive – moda, design, editoria – e «tenta di entrare a far parte del club delle città sexy del mondo: Barcellona, Madrid, Parigi, Berlino, Londra, e spingendo il sogno più in là New York e San Francisco. Vuole come loro apparire tollerante, cosmopolita, energica, creativa, produttrice di ricchezza e innovazione» (Tozzi 2023: 25). Eppure, nonostante gli strenui tentativi di cucirsi addosso vestiti sfavillanti e attraenti, Milano «fa fatica ad imporsi nell'immaginario globale. Cerca sempre di esserci, di non perdere il treno dell'innovazione, della modernità, spesso scimmiottando modelli del Nord Europa; vuole avere la movida di Barcellona, le metropolitane di Berlino, i musei di Londra, i canali di Parigi, ma nessuna delle città citate vuole qualcosa di milanese per sé» (Biondillo 2021: 93).

gere una branca dell'azienda paterna, la "EdilCannella Luxury Real Estate S.r.l.", che si occupa di compravendita di immobili di pregio:

> Il lavoro […] consisteva nel localizzare palazzi o grandi appartamenti in stato d'abbandono, in zone periferiche in corso di rivalutazione, e acquisirli per poi farli ristrutturare dalla EdilCannella madre, quella di Venezia. Queste ristrutturazioni, spesso superficiali – giusto uno strato di glassa e panna su un dolce un tempo gustoso ma sciupato dall'incuria –, servivano più che altro a giustificare il sostanziale aumento di prezzo con cui gli immobili sarebbero stati rivenduti ai fondi assicurativi che di solito li acquistavano. Questi, a loro volta, li prendevano in blocco come investimento, affittandoli per cifre simboliche ai dirigenti delle società stesse o ai loro amici del tennis. […] Gli acquirenti erano sempre gli stessi. (Latronico 2011: 40)

L'innesco del marchingegno narrativo si accende davvero però quando il protagonista decide di operare uno scarto sostanziale in merito a tali oliate geometrie di compravendita, intuendo che il profitto ricavabile dall'offerta dei locali restaurati sarebbe stato nettamente superiore se, al posto di vendere in blocco ai fondi assicurativi o a finanziarie interi palazzi, questi stessi, una volta suddivisi in un alto numero di mono- e bilocali, fossero stati indirizzati, facendo leva sull'attrattività e sulla *coolness* del quartiere "in ascesa" e sulla sua presunta "specificità" identitaria, agli studenti fuorisede di buona famiglia[5], così come agli esponenti della borghesia milanese.

> Si era accorto che i piccoli appartamenti – mono e bilocali, presentati come open space, candidi e luccicanti di quella natura milanese che è la media algebrica fra Varese e New York – erano molto più redditizi degli altri. Si era anche reso conto che vendendo ai fondi assicurativi interi palazzi, comprensibilmente, erano costretti a offrire prezzi molto più convenienti. "Ci sono centinaia, migliaia", diceva, "di studenti fuorisede in Bocconi, studenti con i soldi di papà e tanto, tantissimo bisogno di distinzione, di sentirsi giovani professionisti in ascesa in un posticino

[5] Si tratta di un processo peculiare che negli ultimi anni ha preso il nome di *studentification*. Come spiega Lucia Tozzi, la presenza, in quartieri specifici a essi preposti, di questa categoria temporanea di abitanti «ha un forte impatto sull'aumento degli affitti, sulla disponibilità di alloggi, sui servizi che vengono rivolti a loro in quanto più colti, di classe sociale più alta rispetto agli abitanti, e più giovani, e naturalmente sui consumi e sulla vita notturna» (2023: 68).

> bianco col nome inglese." Lo sapeva bene, Alfredo, perché lo era stato anche lui. "Gli proponiamo un bilocale in un quartiere come questo, in Isola, gli diciamo che è trendy e che è la prossima Brera e che i prezzi stanno già salendo del cinque, del dieci per cento l'anno". (*Ibid.*: 51)

Ecco spiegato come viene messo in moto il meccanismo perverso del caro-affitti e della relativa gentrificazione abitativa, che d'altronde non potrebbe esistere senza *gentrifiers*. Infatti:

> affinché il rent gap potenziale sia agito c'è bisogno di una popolazione che trova quel tipo di aree appetibili, rispondenti al proprio stile di vita. C'è bisogno cioè di una classe sociale che trovi la propria componente distintiva nell'estetica della gentrificazione, nei colori e nei luoghi "riqualificati". (Caciagli 2021)

In questo modo, l'estrazione del massimo profitto da un mercato immobiliare in preda alle più feroci privatizzazioni passa attraverso il "consenso" implicito degli utenti che accettano benvolentieri di entrare nel sistema. Non è un caso, allora, che Latronico ambienti il romanzo a Milano, città che è stata un vero incubatore laboriatoriale dei mutamenti urbanistici italiani degli ultimi anni (Tozzi 2023: 72) all'insegna di politiche abitative comunali volte, a partire dai primissimi anni Duemila, «a riportare i ceti medi a vivere e a "reinvestire" nella città dopo anni di suburbanizzazione» (Coppola 2022) attraverso progetti residenziali come quelli di City-Life e Porta Nuova, offerti esclusivamente in proprietà e a libero mercato, diventati perciò presto oggetto d'interesse non solo della locale borghesia, ma altresì di investitori immobiliari internazionali, in cerca di asset sicuri e promettenti per strategie di differenziazione dei propri portafogli finanziari (*ibid.*).

La liberalizzazione sfrenata degli affitti, la riconversione spropositata di appartamenti e locali in b&b e alloggi turistici e la speculare dismissione di finanziamenti destinati all'edilizia pubblica hanno prodotto negli anni una diminuzione imponente delle case in affitto e contestualmente un aumento vertiginoso dei prezzi, andando a completo svantaggio non solo dei nuovi ceti popolari, ma anche di quella manodopera terziaria o "quartiaria" – per rifarci a un celebre neologismo bianciardiano – non patrimonializzata, ovvero le coppie giovani e i single, lavoratori precari o in formazione tra stage e tirocini saltuari che, oltre a un salario minimo e determinato, non possono fare affidamento su alcun capitale o eredità di origine famigliare. È «proprio questo ceto medio urbano precarizzato a es-

sere obbligato a rimanere in affitto a costi sempre più insostenibili oppure a scegliere la proprietà, con relativo indebitamento e spostamento verso aree distanti dal centro città» (*ibid.*).

In *La rivoluzione è in pausa* – compendio simil-saggistico di *La cospirazione delle colombe* – andando oltre il portato cronachistico e al dato puramente contingente, Latronico approfondisce i motivi interni al testo mediante una riflessione, posta sul crinale tra sociologia e urbanistica, capace, facendo di Isola una sineddoche della città di Milano e della propria esperienza autobiografica una specola privilegiata per allargare i confini dell'opera al di là del puro documento testimoniale (del resto, si può amare un luogo come una persona), di concettualizzare il sostrato basale – nel suo campionario simbolico, strutturale, estetico – che fa della gentrificazione un fenomeno ormai di portata globale, in grado di annullare sincronicamente quelle che sono state le condizioni essenziali delle grandi città novecentesche – la contiguità tra aree borghesi e aree disagiate, la prossimità fisica tra esponenti di classi sociali diversificate, la compressione degli opposti, la dialettica turbolenta ma vitale tra centro e periferia – per inaugurare uno stadio di omogeneità generalizzata, in cui i margini sono relegati sempre più all'esterno, formando cordoni lontani, succubi dell'isolamento sociale.

In particolare, Latronico ragiona sull'importanza che riveste la narrazione che i demiurghi della gentrificazione fanno della gentrificazione stessa "fantasmagorizzandola", ovvero oscurando tutti i fenomeni che si celano dietro al suo compimento graduale – lotte, proteste, sfratti, allontanamenti forzati, recriminazioni – in nome di una vittoria finale che deve autolegittimarsi come tassello costitutivo di un più ampio processo di *upgrade* urbano, essere quindi visibile ed egemone al di sopra di ogni contro-storia molto più aderente ai fatti:

> Il gioco di prestigio della gentrificazione è proprio questo: il racconto globale, generico e scintillante, è reso possibile dall'occultamento di una storia locale specifica e priva di valore aggiunto. Una storia viene sostituita da una narrazione il cui contenuto informativo è nullo. Il sapere si perde, un sapere che di per sé è ovviamente inutile ma la cui testimonianza serve, se non altro, a mostrare la vacuità di ciò che l'ha rimpiazzato. (Latronico 2022: 20)

Dietro la facciata splendente del "progresso" urbano, del decoro, dell'ottimizzazione degli spazi ci sono dolorosi effetti di *displacement*, ovvero «l'allontanamento delle fasce di popolazione meno abbienti in luoghi

sempre più lontani dal centro storico» (Caciagli 2021), causati dall'aumento verticale dei prezzi dei terreni e delle costruzioni, nonché di omogeneizzazione estetica e architettonica, di marginalizzazione delle differenze, di appiattimento dell'unicità del luogo, di de-storicizzazione dei significanti topografici e dei rivestimenti simbolici storicamente sedimentatisi che ne sostanziano il corpo e la fisionomia[6].

È lo stesso processo di degenerazione estetizzante – che è al contempo riscrittura in chiave internazionalistica del lessico metropolitano – e di "vetrinizzazione" degli ambienti urbani di cui scrive Vasta in *Spaesamento* a proposito di Palermo, quando si rende conto che la sostituzione sistematica di botteghe storiche e di locali un tempo identificativi con negozi tutti uguali, filiali di brand globali, store che si ritrovano similmente a Stoccolma come a Berlino, collabora a spezzare definitivamente il "patto territoriale", accompagnandosi parallelamente a una "presentizzazione" del gusto (effetto collaterale della "fantasmagorizzazione" gentrificatoria) – per gli arredamenti interni, per i dettagli di design, per le musiche di sottofondo – tesa a vantaggio «di un teorico gusto nazionale nel quale l'*attuale* domina su tutto» (Vasta 2010: 30), in special modo sulle antiche specificità locali:

> Ma il problema non sta nella rivendicazione di una bellezza che prima c'era e adesso non c'è più, perché prima non c'era nessuna bellezza (prima, forse, non c'era il problema della bellezza). Il problema riguarda il processo di cambiamento, l'assenza di un'alternativa reale, l'inevitabilità di questa metamorfosi, la sua rapidità e la sua perentorietà, e la sensazione che il prodotto di questa metamorfosi si costituisca adesso come nuova matrice e come unica origine. Prima non c'è stato niente, quello che c'è c'è sempre stato. E allora la mancanza che sento è una mancanza di passato, non di un bel passato ma di qualsiasi passato. Perché non sento più il tempo, non sento la storia; l'asse piastrellatura-marmo-neon Palermo-Torino-Roma-Milano mi mortifica appiattendomi su un presente infinito e senza scampo. (Vasta 2011: 30-31)

[6] Le metropoli divengono così palinsesti codificati, avviliti da linguaggi architettonici monotematici, costellati «di segni fotocopia, banalizzati, che compongono frasi standard, in una lingua franca che comunica ma non esprime. Ponti, viadotti, ferrovie, parimenti identici al Carico come a Los Angeles. […] È un'architettura che non osa. Tecnicamente ineccepibile, racconta una visione della metropoli sostanzialmente anonima, tecnocratica» (Biondillo 2021: 30).

Del resto, essendo l'identità dell'uomo «in larga misura una funzione di luoghi e cose» (Norberg-Schulz 2023: 39), la scomparsa dell'identità del luogo causa un triplo fenomeno di disidentificazione, disappartenenza e disorientamento. La perdita del senso dei luoghi, intesi qui, secondo l'eccezione data da Norberg-Schulz, come espressione compiuta di un «carattere ambientale» (*ibid*.: 13), equivale, in via generale e più estesa, alla perdita delle espressioni storicamente qualificanti della città, la cui stratificazione storica di memorie, architetture e significanti topografici non può essere più rivestita di un senso univoco, unificante e condiviso.

3. A Berlino il futuro si è mangiato il presente

In *La chiave di Berlino* (2023) Latronico riprende l'impronta stilistica del *narrative essay* già testata in *La rivoluzione è in pausa*, ma la inserisce all'interno di una prospettiva diegetica di maggior respiro, sia temporale sia sociologico, volta a coprire un lasso di tempo che dal 2009 – anno in cui Latronico si è trasferito nella capitale tedesca – arriva ad oggi.

Ora, se *Le perfezioni* (2022) aveva rappresentato una sorta di epitaffio generazionale, scritto dissezionando con il bisturi la traiettoria discensionale di una coppia di millenial posta di fronte a una crisi esistenziale apparentemente senza vie di uscita, in quest'opera Latronico sposta l'attenzione sulla propria esperienza di vita, la stessa che pulsava, camuffata e trasfigurata, al fondo del romanzo, adesso invece sovraesposta.

Mentre nel romanzo precedente la parabola dei personaggi era vincolata all'isterilimento progressivo del desiderio, ormai ostaggio di triangolazioni eteroindotte e subite inconsciamente a causa della virtualizzazione e dell'estroflessione sociale dell'identità, dell'ipercapitalismo delle immagini, del nomadismo digitale, qui l'interesse primario di Latronico risiede nel tentativo di intersecare il racconto del proprio vissuto di expat con la storia evolutiva della città, costruendo un testo ancipite in cui la stratificata biografia urbana – una sorta di *Stadterfahrung*, per rifarci a termini benjaminiani – si fonde senza soluzione di continuità con la rievocata biografia autoriale.

Così facendo, il dato personale viene utilizzato quale vettore metonimico per disvelare gradualmente, in un processo temporale più che decennale, le "topografie del disincanto" berlinese, definite mediante la decostruzione *a parte subiecti* della mitologia metropolitana, nel frattempo assorbita dall'iperliberismo capitalista che ha usato in particolare il mondo dell'arte come grimaldello per penetrare nel tessuto della città e farne un brand spendibile sui mercati finanziari globali.

A tale operazione si accompagna passo per passo il racconto di ciò che vuole dire invecchiare, in special modo invecchiare all'estero, in una metropoli in continua espansione, in una società tutta tesa alla "digitalizzazione" del reale: indebolimento via via più evidente dei propri ideali giovanili e delle relative speranze palingenetiche, compromessi, difficoltà relazionali, mancanze affettive sempre meno ignorabili, problemi lavorativi, economici e logistici. Per Latronico fare i conti con il proprio passato vuole dire innanzitutto fare i conti con la città che di quel passato è stata teatro privilegiato, vale a dire, in altre parole, verificare un'ipotesi costitutiva: che esista, nel suo sviluppo apparentemente simbiotico, un collegamento assai stretto tra *forma urbis* e *forma mentis*; soprattutto che la prima influenzi e possa condizionare positivamente la seconda.

Più che un luogo politico, «punto di intersezione di storia e geografia» (Latronico 2023: 29), la capitale tedesca diventa espressione rischiosa – perché mistificabile e altamente manipolabile – di un *lifestyle* a trazione globale, veicolo di un'identità condivisa in termini di specifico fenotipo sociale – classe media, lavoratori creativi, nomadi digitali, giovani cosmopoliti – all'interno della quale (ri)definire – per difetto o per eccesso – la propria. In realtà, questa apparente (e cattiva) "infinità", a cui si accompagna la promessa facilità di reinventarsi, di trasformarsi, di non rimanere succube di forzose cristallizzazioni sociali o lavorative, è solo il frutto di un racconto mitografico alimentato a dismisura da chi ne rimane prima affascinato, divenendone complice, e poi, suo malgrado, succube, come in una sorta di telefono senza fili alla cui base vi è una catena di fenomeni che si ingrossa secondo un sempre più oliato ed efficace meccanismo di autopromozione che ne fa lievitare progressivamente il capitale simbolico.

Emerge così come le leve creative della città abbiano funzionato negli ultimi quindici anni a Berlino soprattutto come promozione, tendenzialmente involontaria, di scouting immobiliare, individuando in prima battuta aree spesso abbandonate, degradate, isolate, e quindi potenzialmente usufruibili a bassissimo costo, per poi farne crescere con rapidità il valore fondiario e immobiliare, fornendo ad esse un nuovo volto e una nuova immagine identitaria molto più appetibile grazie al lavoro di rivitalizzazione comunitaria e culturale lì svolto, fino a che i grandi gruppi immobiliari non hanno deciso che era il momento di riconvertire quelle stesse aree in quartieri residenziali, costruendo uffici, negozi, appartamenti di lusso. Il "vuoto" urbano che prometteva grandi spazi di libertà agli inizi del secolo è stato così, nel giro di vent'anni, richiuso, saturato dal mercato,

dal cemento e dai soldi dei grandi capitali finanziari, nazionali e stranieri[7].

Se l'immagine sostituisce la realtà, se gli spazi pubblici divengono oggetti privatizzabili in mano al migliore offerente, se le città si trasmutano in asset finanziari, "esperienze" su cui investire perché facilmente monetizzabili, cosa resta del loro *genius loci*, del loro carattere ambientale, dei cronotopi materializzati in cui la memoria individuale del cittadino abbraccia la memoria storica del luogo? Se le metropoli vengono adesso completamente ridisegnate dai vincitori della *struggle for life* del capitalismo finanziario (e dalle loro narrazioni e strategie retoriche-propagandistiche) – le *holding*, gli immobiliaristi, gli imprenditori – cosa resta allora della voce degli "sconfitti", della loro prospettiva, della loro visione, delle loro istanze?

È nell'ombra lunga di quest'omissione, di questa drammatica ellissi, che la letteratura può intervenire, proponendo, attraverso le proprie potenzialità demistificanti, una contro-narrazione volta a scardinare la retoriche farsesche e posticce del *mainstream*, in grado di opporsi alle pseudo-verità patinate veicolate dal discorso pubblico e massmediatico, decostruendo pezzo per pezzo la mitologia della "rigenerazione" urbana perseguita però sulla pelle dei più deboli. L'immaginazione romanzesca ha la capacità di «modificare e occupare […] lo spazio vissuto […], dominato, dunque subìto» (Lefebvre 2018: 59) ponendo in questione quelle che Lefebvre chiama «rappresentazioni dello spazio», vale a dire «lo spazio pensato, quello degli esperti, dei pianificatori, degli urbanisti, dei tecnocrati specializzati», insomma «lo spazio dominante in una società (un modo di produzione)» (*ibid.*).

Andando oltre la constatazione, oramai ovvia, che le forze in campo nei processi di gentrificazione si inscrivono in una più ampia lotta di classe che continua a infervorare e a esacerbarsi, sebbene con sembianze mutate rispetto al recente passato, resta forse una consapevolezza ulteriore, di natura esistenziale, che permette di leggere tali fenomeni sovrastrutturali

[7] Per una panoramica iniziale relativa ai processi di gentrificazione, alle politiche urbane e ai mutamenti metropolitani che da quindici anni a questa parte vanno trasformando il volto e l'identità della capitale tedesca – con le conseguenti ricadute socio-economiche e abitative – rimando in primis allo studio *Gentrification in Berlin. Gesamtstädtische Betrachtungen – Fallstudien – Steuerungsmöglichkeiten*, a cura di C. Diller, Düren, Shaker Verlag, 2014. Si vedano poi i lavori del sociologo Andrej Holm: *Mietenwahnsinn: Warum Wohnen immer teurer wird und wer davon profitiert*, Munich, Knaur, 2014 e la raccolta di saggi da lui curata *Wohnen zwischen Markt, Staat und Gesellschaft: Ein sozialwissenschaftliches Handbuch*, Hamburg, Vsa Verlag, 2021.

in una logica di mutazione storico-antropologica ben più ampia e probabilmente irreversibile, segnata emblematicamente dal passaggio dal materico al virtuale, dall'analogico al digitale, dall'esperienza diretta e individuale alla sublimazione della "falsa" eccentricità condivisa dei social network:

> Se si sospende la valutazione su ogni questione legata alla classe, quindi al denaro, quello che resta è un processo di ottimizzazione, cioè di appiattimento verso l'alto. Quello che è successo a Isola è che è diventata migliore in generale ma ha perso ogni unicità nel particolare. […] Da questo punto di vista, la gentrificazione appare come la versione urbanistica di un processo molto più vasto, epocale. L'appiattimento verso l'alto e la perdita dell'unicità sono esattamente ciò che è successo a ogni aspetto della nostra vita quando è stata fagocitata da internet. […] La gentrificazione è un processo di disincanto, cioè di sparizione delle unicità a favore di un orizzonte più vasto di alternative che si equivalgono. Questo è anche ciò che accade con l'espansione di internet; è anche invecchiare. È questo a rendere la gentrificazione un tema ossessivo e intollerabile per le persone della mia generazione – chiamiamoli millenial. (Latronico 2022: 2829)

Bibliografia

Baldi, Valentino, "Raccontare la città. Narrativa breve e spazio urbano nella letteratura italiana contemporanea", *Allegoria*, XXVI, 69-70 (2014): 61-74.

Biondillo, Gianni, *Lessico metropolitano*, Milano, Guanda, 2021.

Caciagli, Carlotta, "Classe media creativa, fuori dai quartieri!", *Machina*, 5 marzo 2021: https://www.machina-deriveapprodi.com/post/classe-media-creativa-fuori-dai-quartieri.

Coppola, Alessandro, "Milano, se la casa diventa un miraggio", *Finzioni - mensile culturale di Domani*, 4 dicembre 2022: https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/milano-se-la-casa-diventa-un-miraggio-pirpebu0.

Koolhaas, Rem, *Junkspace* [2001], Macerata, Quodlibet, 2006.

Latronico, Vincenzo, *La chiave di Berlino*, Torino, Einaudi, 2023.

Latronico, Vincenzo, *La rivoluzione è in pausa*, Torino, Einaudi, 2022.

Latronico, Vincenzo, *La cospirazione delle colombe*, Milano, Bompiani, 2011.

Lynch, *L'immagine della città* [1960], Venezia, Marsilio, 1998.

Marzullo, Sara, "Il gioco della casa. Su *La gentrificazione è inevitabile e altre bugie*, il nuovo saggio di Leslie Kern", *Il Tascabile*, 17 ottobre 2022: https://www.iltascabile.com/linguaggi/il-gioco-della-casa/?fbclid=IwAR0j7-4XEy-3dI5hmObJTcrBmhLxtnNjimJkYAH1YVnLoI9Euhl-8LyRFjQc.

Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura* [1979], Milano, Electa, 2023.

Semi, Giovanni, *Gentrification. Tutte le città come Disneyland?*, Bologna, Il Mulino, 2015.

Simmel, Georg, *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903), trad. it *Le metropoli e la vita dello spirito*, ed. Paolo Jedlowski, Roma, Armando Editore, 2012.

Tozzi, Lucia, *L'invenzione di Milano. Culto della comunicazione e politiche urbane*, Napoli, Cronopio, 2023.

Vasta, Giorgio, *Spaesamento*, Bari-Roma, Laterza, 2010.

The Author

Niccolò Amelii

Niccolò Amelii holds a PhD in Languages, Literatures and Cultures in Contact from the University G. d'Annunzio of Chieti-Pescara. He has been a visiting scholar at the CRIX-Études Romanes of the University of Paris Nanterre. His main research area concerns the fictional representations of the city in twentieth-century Italian literature. He also deals with modernism and neomodernism, labor narratives, non-fiction and hyper-contemporary narrative, and visual culture. He is a member of the editorial board of the journal *Diacritica* and of the scientific series «Testi e ricerche – Studi di cultura francese e italiana» of the publisher Carabba. He has published essays and articles on Pavese, Vittorini, Ginzburg, Ramondino, Joyce, Dos Passos, Pasolini, Tondelli, Silone.

Email: niccolo.amelii@studenti.unich.it

The Article

Date sent: 30/05/2024
Date accepted: 31/08/2024
Date published: 30/11/2024

How to cite this article

Amelii, Niccolò, "Le metropoli e il disincanto del mondo. Il racconto della gentrificazione nelle opere di Vincenzo Latronico", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli, Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai - *Between*, XIV.28 (2024): 19-36, http://www.between.it/

Between

«God is Silent, Venice Remains». Aesthetic Perspectives on Dwelling and Literary Traversal of Venetian Space

Stefano Bottero

Abstract

The article explores the concepts of transit and dwelling within the urban spatiality of Venice through literary analysis. It begins with an examination of Josif Brodskij's *Watermark*, followed by an exploration of Guido Ceronetti's philosophical perspective as presented in *Un viaggio in Italia*. By adopting a critical-philosophical approach, the analysis delves into the thematic and aesthetic elements of both texts, grounded in the authors' viewpoints. The article then discusses comparative aspects, preceded by an overview of relevant theoretical frameworks. Through a focus on the creative processes of the works, a shared philosophical alignment is highlighted.

Keywords

Josif Brodsky, *Watermark*, Guido Ceronetti, *Un viaggio in Italia*, Venice, Urban studies.

Between, vol. XIV, n. 28 (novembre/November 2024)
ISSN: 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6178

CC BY

«Dio tace, resta Venezia». Prospettive estetiche su abitazione e attraversamento letterario dello spazio veneziano

Stefano Bottero

Introduzione

Le questioni di abitazione e attraversamento dello spazio cittadino veneziano costituiscono, per il canone occidentale, un vero e proprio *topos* letterario e artistico. In questo frangente, speciale rilievo acquista *Watermark* di Josif Brodskij (1992) – che costituisce il primo caso di studio del presente articolo. La fortuna del *topos* veneziano e la sua «fama secolare» (Gaeta 1961: 60), ad ogni modo, determinano una ingente proliferazione delle opere dedicate alla città. L'adozione di una metodologia comparativa nell'analisi di queste ultime risulta, per questo motivo, particolarmente utile. La lettura critica della prosa brodskijana è qui connessa a un approfondimento sulla prospettiva filosofica di Guido Ceronetti, adottata al momento della tematizzazione dello spazio veneziano nel suo *Un viaggio in Italia* (1983). Tra le due prose, è infatti possibile registrare dei significativi punti di convergenza.

Oltre alle questioni teoretiche generali, questi si osservano con particolare rilevanza – per esempio – a proposito della scansione dei rapporti tra soggettività individuale e proiezione speculativa in specifico riferimento alla località cittadina di Marghera. Tali questioni comparative (che costituiscono lo spunto per le considerazioni conclusive) sono trattate nel terzo paragrafo dell'articolo, e vengono precedute da una panoramica sulle prospettive teoretiche contemporanee più rilevanti per una lettura della fenomenologia abitativa dello spazio veneziano, in senso ontologico ed estetico. È stato così adottato un *focus* critico-filosofico, particolarmente utile nella lettura delle questioni in oggetto, in funzione della loro radicazione nelle poetiche autoriali brodskijana e ceronettiana. Le concezioni di entrambi

gli autori risultano infatti significativamente stratificate a livello teoretico, e si riflettono nella materia testuale determinandone l'orientamento, sia a livello tematico che poietico-formale.

Focalizzando lo sguardo sui processi compositivi delle opere in oggetto è possibile osservare il riflesso di un'afferenza condivisa a una specifica prospettiva filosofica – declinata da Brodskij in chiave memoriale e da Ceronetti nell'ambito di un discorso critico non privo di aperture retorico-poetiche.

Watermark: dialettica tra spazio veneziano e poiesi testuale

Nell'incipit di *Watermark*, Brodskij introduce la propria riflessione ponendo le basi, in senso programmatico, per l'articolazione discorsiva dell'intero libro. In quest'ultimo, come esemplificato chiaramente dal passaggio iniziale, la prospettiva del soggetto scrivente verso lo spazio circostante appare orientata da ragioni sia diacroniche che sincroniche, così come sia extra- che intra-soggettive. È la confluenza di queste direttive a determinare la struttura della prosa: la relazione tra il soggetto scrivente e l'oggetto – la città di Venezia – è fondata su una pluralità di livelli di elaborazione sensoriale, logica e memoriale. Scrive il poeta:

> Many moons ago the dollar was 870 lire and I was thirty-two. The globe, too, was lighter by two billion souls, and the bar at the stazione where I'd arrived on that cold December night was empty. I was standing there waiting for the only person I knew in that city to meet me. She was quite late. (Brodsky 1992: 3)

Nel primo periodo sintattico, incipitario dell'intera opera, si registra l'affiancamento tramite coordinazione di due considerazioni, relative al passato a cui la memoria si rivolge nel momento presente della scrittura. Di queste, la prima è dedicata a uno stato di cose esteriore, socioeconomico; la seconda, al contrario, all'Io. Il periodo successivo ripropone lo stesso schema: a una prima considerazione riferita a un orizzonte allargato (quello della densità demografica mondiale) segue un'indicazione sullo stato esperienziale soggettivo. Nei primi due periodi sintattici su quattro, l'auto-contestualizzazione della persona del poeta nel frangente esperienziale è così condotta in parallelo a una descrizione fenomenica. Nei secondi due, il dato extra-soggettivo esteriore è sostituito dall'altro da sé: l'azione dell'Io è mos-

sa dall'attesa di una persona femminile – il cui ritardo impone al soggetto scrivente, addirittura, una postura fisica: «I was standing there» (*ibid*.).

Il passaggio costituisce un momento archetipico all'interno del testo brodskijano: il *modus* compositivo di associazione tra il dato scrittorio extra-soggettivo e lo scavo interiore è adottato come vera e propria direttiva estetica nella stesura di *Watermark* – o, come secondo il titolo della traduzione italiana a cura di Gilberto Forti, di *Fondamenta degli incurabili*. Il testo ha infatti una storia linguistica atipica: composto originariamente in inglese, viene pubblicato in una prima edizione in italiano, segmentata internamente in singoli frammenti di testo numerati, nel 1989 (Russo 2015: 16) e solo in seconda battuta in lingua originale.

Nell'ambito dell'analisi sui processi poietici ed estetici dell'opera, l'alternanza del codice costituisce un fatto fondamentale. Lo statuto linguistico di *Watermark* appare il risultato di una contaminazione onnipervasiva, che interessa il testo a livello strutturale. Il dato è già registrato da Michele Russo, che sottolinea come

> occorra notare che Watermark è percorso e ripercorso da parole italiane, come «stazione» (9), «pensione» (16), «campi» (17), «matrona» (4), «Merde Statale» (4), «Movimento Sociale» (4), «Morte Sicura» (4), «carbonaro», «panino» (66), «chinotto» (66), «Capito?» (72), «A destra, a sinistra, dritto, dritto» (46), «frontone» (32), «O sole mio» (127), «uno, due, tre!» (118), «commendatore» (111), «acqua alta» (100), «bersaglieri» (120), «nebbia» (58). Il lessico che emerge da questo elenco è ampio e spazia dal campo politico alla vita quotidiana e circostanziata di Venezia, come «acqua alta». Il carattere neutrale e indefinito della città si riflette anche nella lingua locale, di cui l'autore confessa una conoscenza a tratti sempre maggiore, ma anche e pur sempre insufficiente. (*Ibid*.: 152)

Rilevare l'integrazione della lingua italiana come parte del processo compositivo, permette di contestualizzare il rapporto tra l'Io scrivente e l'alterità spaziale nei temini di un radicamento. La coesistenza dualistica dei codici trova infatti un riscontro speculare nell'orientamento espressivo – che, come osservabile nell'incipit, segue il tracciato binario della compresenza prospettica intra- ed extra-soggettiva. La prosa di Brodskij in *Watermark*, dedicata a Venezia, è così costruita seguendo il tracciato di una duplicità non solo estetica, ma ontologica.

Alla scissione (linguistica e tematica) osservabile sul piano formale, è associata dal soggetto scrivente la descrizione di un sentimento di frat-

tura esistenziale – che determina, in ultima battuta, la sua «separazione» dal dato spaziale. In un passaggio corrispondente, nell'edizione italiana, al quarantaduesimo segmento del testo, per esempio, il poeta scrive:

> Assuming that beauty is the distribution of light in the fashion most congenial to one's retina, a tear is an acknowledgment of the retina's, as well as the tear's, failure to retain beauty. On the whole, love comes with the speed of light; separation, with that of sound. It is the deterioration of the greater speed to the lesser that moistens one's eye. Because one is finite, a departure from this place always feels final; leaving it behind is leaving it forever. (Brodsky 1992: 109)

Il quadro espressivo, stabilito dall'integrazione di diverse prospettive linguistiche e diegetiche, fornisce così la base per una trattazione del rapporto tra il soggetto scrivente e lo spazio cittadino-lagunare. Il sentimento di separazione esperito dall'Io è tematizzato e 'trascritto' secondo i parametri del duplice orientamento poietico. Si osserva quindi una sovrapposizione tra il *modus* e il *quid*: Brodskij scrive della sua abitazione di Venezia adottando una prospettiva espressiva modellata sullo stesso sentimento di frattura che esperisce in tale abitazione – dunque, integrando lingue diverse.

L'operazione testuale di *Watermark* è così basata sulla convergenza tra la direttiva ontologico-esperienziale e quella compositivo-poietica. L'assetto linguistico del testo, determinato in questi termini, coincide con quanto il poeta presenta come uno stato del corpo (e dunque del suo movimento) nello spazio. Facendo nuovamente riferimento al testo incipitario, a questo proposito, è significativo notare come la conclusione del segmento di testo isolato da Forti nella prima unità, si concluda proprio con: «ripresi le mie valigie e uscii all'aperto» (Brodskij 2018: 10) – secondo l'originale: «So I lifted my bags and stepped outside» (Brodsky 1992: 4). Il contesto cittadino coincide così per il soggetto con l'accadere 'in sé' dell'«aperto» di Venezia – che, come testimoniato dalle diffuse intersezioni linguistiche, confluisce in maniera immediata nell'atto compositivo.

Il poeta, in altre parole, inquadra lo spazio cittadino-veneziano nei termini di un fenomeno in cui si immette fisicamente con la scrittura. La partecipazione ad esso è tuttavia irrimediabilmente interinale, come viene affermato a più riprese. Si legge, ad esempio: «If that night portended anything at all, it was that I'd never possess this city» (*ibid*.: 16). Vista la coincidenza, nell'opera, tra il contesto fenomenico-abitativo e quello compositivo, attestata sia sul piano tematico che su quello formale-compositivo, è possibile osservare come tale carattere di caducità connoti entrambi gli

orizzonti. A livello esistenziale, se ne registra infatti l'espressione nei termini di una consapevolezza – derivata, ancora, dall'esperienza dello spazio, e contestualizzata sul piano ontologico soggettivo. In apertura del paragrafo coincidente, per la lezione italiana, con il quindicesimo segmento testuale, si legge per esempio: «Perhaps the best proof of the Almighty's existence is that we never know when we are to die» (*ibid*.: 21).

Prospettive teoretiche di attraversamento

Se riportate in un frangente di analisi estetica allargata, le rilevazioni sul testo di *Watermark* qui presentate assumono un valore significativo in funzione, come si è detto, dell'oggetto tematico della prosa – la città di Venezia. Lo statuto di *unicum* dell'opera a livello compositivo acquista, in altre parole, un particolare risalto proprio in considerazione del dato spaziale trattato. Tanto in epoca moderna quanto contemporanea, la particolarità estetica della città di Venezia determina infatti la formazione in un *topos* artistico e letterario altrettanto particolare[1]. A questo proposito, un esempio-chiave è offerto dalla scelta traduttiva di Forti a proposito del titolo dell'opera, in cui si registra il passaggio da un originale sostantivo genericamente riferibile a un fenomeno acquatico (o, in alternativa, al concetto di 'filigrana'), all'espressione di una coordinata odonomastica figurata (appunto, quella delle *Fondamenta degli incurabili*). La poiesi del testo risulta così – ancora – orientata in maniera non-mediata dallo spazio cittadino, la cui topizzazione avviene in diretta conseguenza della sua specificità estetico-spaziale.

Il fenomeno è già registrato da Jean-Paul Sartre, che in un saggio dedicato al Tintoretto, pubblicato nel settembre del 1957 su «Les tempes modernes», scrive:

> Il genio non esiste: è l'audacia vergognosa del nulla; il piccolo tintore invece esiste, e […] vuole ricucire lo strappo. Ciò che chiede è una modesta pienezza: che cosa se ne fa dell'infinito? […]. Dio tace, resta Venezia: Venezia che riempie i buchi, colma le sacche, tappa i fori, arresta le emorragie, le perdite. (Sartre 2005: 89)

[1] Un approfondimento sulla dimensione atavica di tale «mito», nello specifico dei suoi aspetti di intersezione artistico-letteraria e politica, è offerta in: Pecchioli 1962.

La prospettiva del filosofo rivela una concezione dello spazio veneziano come elemento agente nella fenomenologia compositiva del pittore. Dunque, come un elemento che si immette nel suo atto poietico orientandolo a livello formale. Si tratta della stessa dinamica osservata a proposito della contaminazione linguistica nel testo di Brodskij: la scelta della disposizione della materia verbale viene orientata dallo spazio – che trae la sua agentività dall'essere spazio specificamente veneziano.

Un ulteriore riferimento teoretico utile per inquadrare la dinamica approfondita, scollegato stavolta dalla riflessione su Venezia, è offerto dalla prospettiva di Paul Celan, che presenta una concezione dell'opera estetica-verbale come «il luogo dove tutte le metafore e tutti i tropi vogliono essere condotti *ad absurdum*» (Celan 1993: 17). Come ricordato da Edoardo Ferrario, «tutto si gioca» per il poeta «nel "passo" e nel "passaggio" di una "strettoia", di una "strettura", di una "stretta" o di uno "stretto"» (Ferrario 2015: 263) − in altre parole: in un movimento condizionato dall'ipertensione dei suoi margini, verso la liberazione soggettiva.

Scrive infatti Celan: «Allargare l'arte? / No. Vai, piuttosto, con l'arte, nella tua più propria angustia [*Enge*]» (*ibid*.)[2]. È l'attraversamento di quest'ultima a proiettare la soggettività singolare averso la liberazione da essa – continua Celan: «E realizza [così] la tua libertà» (Celan 1993: 18). Ciò avviene entro lo spazio dell'«arte» − in cui gli elementi abitanti («metafore» e «tropi») «vogliono essere condotti *ad absurdum*» (*ibid*.: 17). Nella loro tensione si riflette, in maniera speculare, la dinamica di pressione interiore del soggetto-attraversante l'angustia dello spazio.

Si delinea così una corrispondenza tra il termine teoretico del «liberarsi» e quello dell'«*absurdum*», che risultano accomunati nella fenomenologia interna all'oggetto estetico-spaziale come vertici ultimi di una tensione (autoriale) soggettiva. La stessa che, come si è visto, appare descritta da Brodskij nell'abitazione interinale dello spazio veneziano – la cui incidenza sia attesa, per il soggetto, sia sul piano ontologico che su quello poietico, negli stessi termini di Celan.

[2] Il passaggio è nuovamente tratto dal *Der Meridian* celaniano (Celan 1993: 18), ed è oggetto dell'analisi di Ferrario che, nello stesso paragrafo del saggio, sottolinea: «La parola *Enge* richiama qui *Engführung* (*Stretta* o *Stretto*), il poema scritto due anni prima del Meridiano, in cui Celan aveva descritto l'epos di una « parola » che si avventura in quella stretta o in quello stretto, in quell'estraneità separata in se stessa, da se stessa: due e una al tempo stesso, discernibili e indiscernibili, divisibili e indivisibili» (Ferrario 2015: 263).

La peculiarità della trattazione brodskijana a proposito dell'abitazione dello spazio cittadino di Venezia appare quindi fondarsi su una prospettiva di attraversamento. Questo, come già osservato, è prefigurato nei termini interinali di un'impossibilità di permanenza. La negatività assoluta di questa dinamica appare in *Watermark* come un fattore impossibile da trascendere, connaturato all'esperienza veneziana in maniera ineluttabile. Si tratta di un ulteriore punto di coincidenza con la prospettiva di Sarte, che scrive:

> se il sipario levato su un naufragio miracolosamente interrotto cala su un naufragio senza miracolo, è perché Venezia, a cose fatte, ha aggiustato tutto per marchiare un bambino con la sua futura vecchiaia. Nulla accade e nulla dura, la nascita è lo specchio della morte; tra le due c'è terra bruciata […]. (Sartre 2005: 49)

Considerando il carattere di interinalità introiettato dalla prospettiva di Brodskij rispetto alla propria abitazione di Venezia, questa appare in risonanza con il passaggio del filosofo, che pure mostra una polarizzazione del proprio sguardo in senso esiziale. Ciò che consegue al superamento dello spazio cittadino-empirico (celanianamente parlando, al raggiungimento dell'«*absurdum*» come termine ultimo dell'attraversamento) è così l'accesso a uno spazio di fine – già specchiato nel momento primo della «nascita» presso lo spazio empirico, che prelude alla sua abitazione.

Allargando ancora lo sguardo, nel frangente della cultura letteraria ed estetica contemporanea questo concetto trova una declinazione archetipica nelle parole sconnesse del Pozzo beckettiano, dove l'argomento della sartriana «terra bruciata» appare formulato in termini cimiteriali. Si legge infatti in *Aspettando Godot*: «[le donne] partoriscono a cavallo di una tomba» (Beckett 2000: 115). Se Beckett, tuttavia, attesta il concetto come una realtà ontologica negativa onnipervasiva, in Sartre – e in Brodskij – il tratto di sospensione tra i momenti dell'esistenza e della non-esistenza non è connotato dall'annichilimento. Al contrario, esso consiste in un'abitazione effettiva.

Brodskij dichiara infatti il suo movimento in uno spazio e in un tempo: la relazione con essi non determina un'aporia di significato, ma dota il soggetto di una consapevolezza relativa all'interinalità del fenomeno stesso dell'abitazione. Lo spazio empirico è invece per Beckett «mondo che nessun 'Godot' abita e abiterà mai», secondo la lettura del filosofo Giuseppe Di Giacomo, «e sul quale è possibile avanzare solo a tastoni» (Di Giacomo 1999: 218). La prostrazione del corpo, che ostruisce il movimento nello spazio del «mondo» (dunque, nel tempo della vita empirica), è congiunto all'azzeramento del significato dell'opera estetica. Il non-senso di

quest'ultima si manifesta come riflesso dello spazio stesso, allegoricamente disertato da Godot e rappresentato, sulla scena, come una landa desolata – in cui «non c'è dunque nulla da cercare e nessuna opera può offrirci una redenzione» (*ibid*.).

Un ulteriore termine di raffronto utile per inquadrare la prospettiva brodskijana-sartiana, contrario alle coordinate beckettiane di annichilimento assoluto, è offerto dalla riflessione teorica di Czesław Miłosz. Negli scritti filosofici e critici raccolti in *Il cagnolino lungo la strada*, si registra una sovrapposizione sistematica a opera del poeta tra le prospettive di attraversamento spaziale e la consapevolezza di alterità locativa dettata, in definitiva, dall'attraversamento stesso. Il concetto è espresso da Miłosz a più riprese – per esempio, nell'ambito della tematizzazione esperienziale dei propri sogni, la cui stessa «terra», scrive, «ha una sua geografia» (Miłosz 1992: 97). È infatti l'«essenza spaziale» (*ibid*.) del sogno, per il poeta, a fornire un'indicazione sull'alterità delle proprie componenti locative – siano essi «indicatori di direzioni» (*ibid*.), elementi geografici naturali o antropici.

Nella lettura di Miłosz si osserva così una nuova contraddizione della prospettiva beckettiana: pur essendo soggetta a un'interinalità irrimediabile (con Sartre), la concezione del fenomeno abitativo-spaziale è basata su un'istanza di tipo memoriale. La radicazione identitaria nei luoghi abitati è infatti posta come un fattore d'esistenza a-storico, basato su un presupposto di transitorietà sia ontologica che estetica (altrove si legge: «Niente può veramente essere riprodotto, e invano le tesi di dottorato si sforzano di riesumare i particolari», *ibid*.: 88). La categoria della fine – e, in senso esistenziale, della morte – è connaturata per Miłosz all'atto stesso della presenza attraversante. La fenomenologia di quest'ultima, determinata da una transitorietà irrimediabile, appare come ragione non solo della caducità dei rapporti tra soggetto e spazio abitato, ma anche delle relative espressioni letterarie e artistiche.

«Atroce avvinghiarsi»: polarizzazioni spaziali e focali

Se si considera il carattere topico associato alla città di Venezia come fonte ispirativo-estetica, la prospettiva qui identificata assume un particolare carattere di interesse. Essa si colloca infatti all'interno di una fitta rete di comparazioni intertestuali possibili, il cui numero è moltiplicato proprio dalla concezione paradigmatica dell'abitazione di Venezia come 'momento' d'ispirazione.

In linea con questo dato, l'adozione di una prospettiva intertestuale risulta particolarmente funzionale all'analisi della poetica di abitazione

brodskijana. Un caso di studio significativo, in questo senso, è offerto da un'altra opera letteraria identificabile come topica per il suo genere: *Un viaggio in Italia* di Guido Ceronetti, composta da una raccolta di scritti datati 1981-1983 e redatti nell'arco di un attraversamento della penisola. Relativamente allo spazio di Venezia, è interessante notare come il letterato esprima una prospettiva (e dunque imposti la propria narrazione) ancora in maniera dualistica ma, a differenza di Brodskij, scandendo la binarietà non nel senso di un'opposizione tra soggettività ed esterno, ma tra esterni interdipendenti.

Assecondando una tendenza contrappositiva di stampo manicheistico, la prospettiva assunta da Ceronetti nel momento compositivo (coincidente, come in *Watermark*, con quello abitativo) determina un posizionamento antitetico dello spazio di Venezia a quello, sulla terra ferma, del polo di Marghera. Scrive:

> Dopo il temporale, nei toni grigi crepuscolari di un paesaggio di Guardi, ecco le fiamme, i fumi, l'inferno gassoso e metallico, la gola cancerosa, la ferraglia appestata – l'éclat de forge boscico – di Marghera. È una visione di orrore, che però mi fa un'impressione, dopo Venezia, ogni volta, non cattiva del tutto: come di un'altra faccia ugualmente necessaria, quasi l'atroce avvinghiarsi delle due architetture, il loro assoluto non compatirsi e respingersi, trovassero pace in una superiore armonia placatrice. Se la visione di Marghera fosse separata da Venezia, di cui è il cancro corrodente, la malattia mortale, sarebbe un piú doloroso, un piú perduto inferno; ma Venezia e Marghera sono parti di uno stesso dittico, che si può leggere da destra a sinistra, da sinistra a destra, paradiso – inferno […]. (Ceronetti 1983: 8)

La polarizzazione negativa dello spazio di Marghera è dimensionata da Ceronetti in un rapporto di codipendenza con quella, positiva, di Venezia. La descrizione cittadina, dall'alto grado metaforico, è scandita su un piano di concettualizzazione speculativa: il dato spaziale non è inquadrato nell'ambito di una registrazione di coordinate empiriche e di assetto, ma come parte di una riflessione filosofica sul 'senso' del suo spazio in relazione a quello veneziano. Si tratta di un punto di interesse, considerando la sostanziale convergenza con la lettura brodskijana che, pure, si riferisce a Marghera impiegandone la citazione come parte di una riflessione non condotta in termini descrittivi, ma speculativi:

> everybody has designs on her, on this city. Politicians and big businesses especially, for nothing has a greater future than money. It

> is so much so that money feels synonymous with the future and tries to order it. Hence the wealth of frothy outpourings about revamping the city, about turning the entire province of Veneto into a gateway to Central Europe, about boosting the region's industry, expanding the harbor complex at Marghera […]. (Brodsky 1992: 110-111)

In *Watermak* Marghera è quindi collocata in una più ampia riflessione sociologico-politica, dove appare presentata come l'oggetto di prospettive di investimento finanziario. Oltre alla coincidenza nell'orientamento della prospettiva (come si è detto: nel solco di una concettualizzazione non legata al dato empirico del territorio) Marghera è 'guardata' da Brodskij da un punto di prospettiva estrinseco. Come per Ceronetti, il rivolgimento alla città avviene dunque nell'ambito di un ragionamento speculativo non basato su un atto di abitazione, ma di «visione».

La questione assume una particolare rilevanza in funzione di quanto osservato a proposito della compenetrazione, invece, nella tematizzazione dello spazio veneziano, tra presenza fisica sul territorio e poiesi estetica ad esso riferita. Compenetrazione che, oltre che in *Watermark*, si registra in *Un viaggio in Italia*.

> È l'una di pomeriggio, Venezia è tutta un solo enorme ventre, un laboratorio di masticazioni. Passo un paio d'ore al caffè Florian correggendo bozze, dopo essermi schiaffeggiato con un caffè per non soccombere al sonno. Una grossa virago straniera con grandi occhi pazzi mi fa domande da un tavolino vicino: – Lei è scrittore? Che cosa scrive? – (Ceronetti 1983: 219)

Nel passaggio, esemplare, ritornano una serie di elementi già osservati nello scritto di Brodskij: la localizzazione sul piano topografico, la contestualizzazione dello stato esperienziale-fisiologico dell'Io, il rapporto tra quest'ultimo e un'alterità antropologica (anche qui, femminile). Laddove Marghera è 'vista' da entrambi nel corso di una riflessione, Venezia è invece un «ventre» (*ibid*.): uno spazio tematizzato dal suo interno, e la cui entità spaziale si riflette in maniera non-mediata sull'atto compositivo.

Appare tuttavia significativo osservare come la polarizzazione binaria adottata da Ceronetti – che, come si è detto, vede in Marghera «il cancro corrodente, la malattia mortale» (*ibid*.: 8) di Venezia – determini la negativizzazione della località terrestre solo nel caso in cui questa venga separata da quella lagunare. Lo statuto infernale dello spazio di Marghera è così ridimensionato dall'autore – che fornisce, di essa, una lettura disallineata

rispetto all'assunto teoretico celaniano dell'«*absurdum*» locativo-significativo. In altre parole: Marghera non è intendibile come un inferno attuato, ma in potenza. Nell'orizzonte estetico del testo, il parossismo negativo offerto dalla sua natura infernale è subordinato a un annullamento, per coincidenza, con la positività veneziana. Il bilanciamento dei due poli cittadini azzera così il conflitto, che resta iscritto nella sola comparazione estetica – priva di un attraversamento empirico da parte del soggetto scrivente. L'assenza di un'abitazione fisica del polo negativo (come si è detto, semplicemente "visto" dall'autore), appare quindi in linea con l'istanza di relativizzazione di Marghera a inferno potenziale − cancerogena, ma non del tutto.

Se si considera che l'indicazione di Celan sull'attraversamento è posta nei termini di una *conditio sine qua non* per il raggiungimento dell'«*absurdum*» estetico, è inoltre possibile notare come il posizionamento di Ceronetti e Brodskij in assetto unicamente speculativo (e non abitativo) della negatività appaia funzionale alla costruzione di un testo letterario dove la tensione soggettivo-interiore resti, in definitiva, irrisolta. Questa impostazione coincide con una prospettiva teoretica adottata in senso allargato da Ceronetti, che fonda la sua prassi compositiva impiegando in maniera programmatica una fitta rete ecfrastica e interrelativa.

Come registrato da Mario Cianfoni, un esempio chiave in questo senso è offerto dall'analisi dei suoi rapporti, in sede poietica, con la materia del canone pittorico. Le costanti intersezioni tra quest'ultima e quella semico-verbale nello spazio dei testi determina, infatti, non solo un «alto livello simbolico» (2019: 341) nel loro contesto estetico, ma implica in essi delle vere e proprie «configurazioni di enigma» (*ibid*.) e, dunque, di irrisoluzione. Il dimensionamento dell'esperienza dell'Io nel «ventre» della città di Venezia si rivela così come un fattore orientativo sia a livello ontologico che compositivo.

Nello specifico della forma testuale brodskijana, come si è detto, tale coincidenza appare attestata nelle dinamiche di interscambio e compresenza linguistica. Ancora, il concetto incontra un'attestazione coincidente nella prospettiva di Ceronetti, come si rileva ad esempio dalla lettura del breve scritto *La Grecia e l'oblio dell'Ellade*. Qui, al pari del caso di Venezia, si registra una connotazione "maternalizzata" dello spazio nazionale greco, connessa a una dichiarazione di uno stato di cose linguistico definito proprio dalla sovrapposizione tra codici (identitario-atavico da un lato e contingente dall'altro) «entro i confini greci» (Ceronetti 2015: 49), dunque in uno spazio geograficamente delimitato. La stessa prospettiva è inoltre adottata nella *Premessa* aggiunta alla riedizione di *Un viaggio in Italia* nel 2014:

> Consegno qualcosa, qui, in forma di libro, che non appartiene piú […] al Visibile. Questa penisola, per molti aspetti, non è già piú materialmente viva, il suo fondale arrotolato è custodito nell'*Unsichtbar* rilkiano – la realtà che, dopo essere apparsa, ritorna nell'Invisibile. Se cosí è, sto perdendo il tempo che mi rimane nel tentativo disperatissimo di difendere da un quotidiano massacro la lingua italiana, mura smattonate che cingono un'identità nazionale che credevamo reale mentre ha vocazione a disfarsi. (2014: 5)

Lo "smattonamento" delle «mura» della lingua riflette una compromissione implicata nel sistema linguistico da una tensione ontologica sovrasoggettiva, collocata entro un orizzonte geografico concluso. La dinamica decostruttiva, in altre parole, coincide con la manifestazione nell'oggetto semico di un sintomo di disfacimento collettivo: il non essere «già più materialmente viva» della «penisola» (*ibid*.) è indissolubilmente legato a una corrosione del dato verbale. Questa interessa lo spazio empirico della nazione, prossimo (in termini rilkiani e sartriani) all'annichilimento.

Il riferimento alla nona elegia duinese – «*Unsichtbar*» come «invisibile» a cui la terra stessa tende (Rilke 1978: 58-59) – esprime così la localizzazione, da parte di Ceronetti, della componente esiziale nella lingua stessa. Questa è stratificata non solo nel senso della contaminazione e dello scambio, ma dello smontamento progressivo determinato dalla «vocazione [ontologica] a disfarsi» (Ceronetti 2014: 5). Ancora, si osserva il dualismo prospettico: all'oggetto (positivo) della lingua è iscritta la «vocazione» (negativa), così come allo spazio (positivo) di Venezia è associato quello (negativo) di Marghera. Come per le due aree lagunari, a proposito della questione linguistica, l'autore adotta quindi lo stesso focus: si colloca nel primo termine come soggetto attraversante e guardante (passa il tempo «al caffè Florian», tentando di «difendere» la lingua del suo spazio); da lì, osserva il male che gli è indissolubilmente connesso (il «cancro», la «vocazione» a morire).

Angolo visuale ceronettiano

Adottando un'espressione già centrale nella riflessione di Franco Gaeta sul "mito veneziano", la prospettiva ontologica ed estetica di Ceronetti traduce un «angol[o] visual[e]» (1961: 60) sullo (e assunto nello) spazio di Venezia. Si tratta di una precisazione importante, perché permette di operare due diverse considerazioni: la prima riguarda ancora il confronto con Brodskij, da cui emerge una diversificazione dell'assetto prospettico a fronte, come si è visto, della comunanza oggettiva. Entrambi gli autori

esperiscono infatti il riflesso non-mediato di Venezia sul proprio atto compositivo nel momento dell'attraversamento (interinale) del suo territorio, e tematizzano la negatività di Marghera da questo interno. L'«angol*o*» di Ceronetti, tuttavia, coglie quest'ultimo aspetto nel solco di un bilanciamento: il suo non-essere fisicamente dentro Marghera gli consente di trovarla «non cattiva del tutto» (cosa che, al contrario, fa il poeta).

La seconda considerazione ha a che vedere con un allargamento della prospettiva critica – sia nello specifico letterario e filosofico ceronettiano, sia della trattatistica estetica sull'area veneziana. Osservare la specificità teoretica dell'«angol*o* visual*e*» dell'autore, nel contesto dell'attraversamento dello spazio veneziano, permette infatti di contestualizzarla nell'orizzonte allargato della sua opera – e di sottolinearne i punti di organicità e disallineamento da essa.

Un esempio emblematico, a questo proposito, è offerto da uno scritto raccolto nella miscellanea del 1976 *La carta è stanca*, dedicato alla polarizzazione oppositivo-binaria: "città e campagna". Nel testo, che precede dunque *Un viaggio in Italia*, si legge:

> Non è certo come un impossibile ritrapiantarsi di orti e di ulivi nei morti tessuti urbani che questa ottusa canaglia immagina la sua riduzione dell'antitesi [campagna-città]. Sa che si tratta di una via a senso unico: l'estensione dei mali urbani […] a ogni barlume superstite di campagna. La conosco questa campagna dove si è venuta via via riducendo la famosa antitesi, e davanti ai suoi tratti deturpati l'orrido puro, il deforme puro, la malattia assoluta della città mi sembrano meno laidi e meno sconfortanti. È una campagna che somiglia a una bambina bellissima, che un cancro ha devastato in un solo lato del viso, cancellandone un occhio, e lasciando l'altro aperto per lo stupore e il silenzioso rimprovero. (2000: 18)

In prima battuta, è possibile notare come il passaggio e quello relativo a Marghera convergano sul piano terminologico: il «cancro», la «malattia» e l'orizzonte di deturpamento sono comuni a entrambe le narrazioni. La corrispondenza, inoltre, è estesa al lato positivo della dialettica: la campagna è ricondotta allegoricamente alla femminilità, in risonanza con il «ventre» (1983: 219) della città di Venezia – screziata, ma non uccisa.

Tale orizzonte di coincidenze mostra l'assunzione, già negli anni Settanta, di una prospettiva simile a quella di *Un viaggio in Italia* rispetto al fenomeno di urbanizzazione – considerato negativo ma non del tutto. La sua "accettabilità", ancora, è determinata da un bilanciamento dialettico: gli

stessi «tratti deturpati» della campagna, a causa contaminazione cittadina, attutiscono lo «sconforto» derivante dal male di quest'ultima.

Particolare risalto, in questo senso, è ad ogni modo assunto dalla specificazione relativa alla 'conoscenza', da parte dell'autore, di «questa campagna». Come poi nel rapportarsi allo spazio veneziano, infatti, il testo presenta già un quadro di vicinanza spaziale del soggetto scrivente al polo positivo: è da esso che l'autore osserva la componente maligna – così come osserverà Marghera, anni dopo, da Venezia. Proseguendo nella lettura dello scritto, si legge:

> Ma il male urbano, che sta dirigendo i suoi raggi di morte su tutte le campagne, è così profondo che non si può misurarlo tutto e con precisione. Il mio piccolo catalogo di mali è soltanto un'osservazione di giornalista che non ha tempo e arte di vedere altro prima di ripartire. Il quadro dei sintomi non ci dà la chiave di questa lebbra, che si sottrae alla nostra penetrazione razionale. (2000: 19)

Nei confronti del polo negativo della dialettica città-campagna è quindi adottato lo stesso approccio riservato in seguito a quella Venezia-Marghera. Il «male» è parte di un'«osservazione» operata in un momento di transito, e non di abitazione dello spazio. Laddove dichiara di aver stretto con la campagna un rapporto sul piano soggettivo («la conosco»), quello del «cancro» cittadino è invece «soltanto» un fenomeno guardato.

Il bilanciamento della malignità in un livello accettabile corrisponde quindi alla sua non-abitazione. Tale mancata presenza, come già sottolineato, comporta secondo la prospettiva di Celan e di Miłosz il mancato raggiungimento dell'*absurdum* estetico. Il bilanciamento stesso tra bene e male (nello specifico dei luoghi: Venezia-Marghera, campagna-città) risulta quindi come un esito teoreticamente coerente, dato il fatto che il versante maligno dello spazio è osservato, in entrambi i casi, e non esperito.

L'esempio di *La carta è stanca* mostra dunque come la prospettiva assunta da Ceronetti nei confronti dello spazio veneziano coincida con una sua più generale concezione del rapporto con l'orizzonte geografico extra-soggettivo[3]. Nel caso di Venezia, tuttavia, non mancano elementi che

[3] Alle radici gnostiche e manicheistiche che soggiacciono a tale prospettiva, ha dedicato un approfondimento lo studioso Michele Felice in un intervento del ciclo seminariale *Saverio Bellomo* presso l'Università Ca' Foscari Venezia (18 aprile 2023). L'argomento è inoltre tematizzato nella sua tesi di dottorato presso lo stesso ateneo, di cui si attende una felice prossima pubblicazione.

suggeriscono come la sua concezione, in funzione della specificità locativa della città, assuma una declinazione particolare.

Un esempio, a questo proposito, è offerto da una riflessione di Piero Bevilacqua, che sottolinea: «[Venezia] si è sempre vissuta come un organismo speciale e minacciato, costretta a osservare ogni pur minimo mutamento che si verificasse entro il suo spazio anfibio» (2000: 20). Tale considerazione traduce sul piano dell'aderenza geografico-empirica quella sartriana dello spazio veneziano come «terra bruciata» (2005: 49) esistenziale – sospesa, come poi in Ceronetti, tra i due poli distinti e contrapposti: nascita e morte. È possibile notare come questo specifico aspetto della dimensione spaziale di Venezia incida in maniera diretta sulla prospettiva dell'autore, che riconosce ad essa un carattere resistenziale dato proprio il bilanciamento assoluto dei suoi due poli.

A questo proposito, l'analisi comparativa tra i testi di *Un viaggio in Italia* e di *La carta è stanca* torna nuovamente utile. Nel momento in cui l'autore tematizza la dialettica tra "spazio sano" e "spazio malato" localizzandola negli orizzonti allargati (fino quasi alla generalizzazione) di città e campagna, riconosce in essa un carattere di decadimento: «il male urbano […] sta dirigendo i suoi raggi di morte su tutte le campagne» (2000: 19). Al contrario, la sua narrazione di Venezia descrive un equilibrio imperituro, perché basato sulla reciproca necessarietà delle due «facce» (1983: 8).

A fronte dell'assenza del versante di interdipendenza spaziale, quest'ultimo carattere resistenziale, inoltre, è proprio anche della narrazione di Brodskij. Nella prospettiva del poeta, l'andarsene dalla città, in ogni sua declinazione, è un momento 'di addio' definitivo (Brodskij 1992: 109) – corrisposto dalla fugacità dell'attraversamento di essa. La concezione di Ceronetti integra, dunque, due differenti radici: la prima determinata in senso organico alla propria prospettiva filosofica allargata; la seconda, orientata dallo specifico locativo dello spazio veneziano. Quest'ultima componente si pone in continuità con una lettura di tale spazio condivisa, nella contemporaneità, in sedi critiche (ad esempio, con Bevilacqua), letterarie (con Brodskij) e teoretico-filosofiche (con Sartre).

Conclusioni

L'osservazione comparata tra le prospettive teoretiche e poietiche di Brodskij e Ceronetti rispetto all'attraversamento letterario della città di Venezia si rivela, a livello analitico, particolarmente utile per mettere in risalto alcuni punti fondativi delle rispettive produzioni testuali. Le divergenze

che si registrano nella prassi compositiva dei due autori rispondono infatti a una diversa scansione dei fenomeni di rapporto allo spazio cittadino-lagunare, che influiscono in entrambi i casi in maniera immediata sull'orientamento del testo.

Coerentemente alla prospettiva di Sartre, in *Watermark* è possibile osservare un ampio orizzonte di incidenza dello spazio sulla prassi poietica, sia a livello linguistico sia, in senso allargato, estetico. Allo stesso modo, l'adozione da parte di Ceronetti di un'angolatura binaria nella tematizzazione dei rapporti tra Venezia e Marghera interagisce in maniera diretta con lo stabilirsi di una prospettiva di attraversamento, che fonda la speculazione riflessiva. Lo spazio, per Ceronetti, è così manifestazione del senso dello spazio: il legame di corrispondenza positivo-negativa nella diade "Venezia : Marghera" è indissociabile, e determina l'orientamento della scrittura negli argini chiusi di una lettura manicheistico-binaria. Su quest'ultima, la specificità spaziale veneziana esercita una particolare influenza, come mostrato dal raffronto allargato con altri testi dell'autore e dalla bibliografia critica e letteraria relativa.

Per entrambi gli autori, inoltre, la presenza interinale dell'Io nello spazio della città costituisce un fattore determinante nell'indirizzo dell'elaborazione del dato esperienziale che fonda l'atto scrittorio. A fronte di una consapevolezza di interinalità (con Rilke e, ancora, con Sartre), la non-adozione della categoria nichilistica beckettiana mostra una concettualizzazione dell'attraversamento letterario dello spazio come momento abitativo-estetico. In linea con la concezione di Celan, il movimento compositivo non è infatti teso a un'aporia delle forme e dei significati, ma veicola il raggiungimento del grado «absurd*o*» delle stesse, come momento fisico di passaggio.

In questi termini, sia per Brodskij che per Ceronetti, basare l'atto scrittorio sull'elaborazione di un dato esperienziale-abitativo consente di rapportarsi in senso stratificato ai fenomeni di contatto soggettivo con lo spazio – dotato di un'agentività che si riflette direttamente sulle forme composte dei testi. Tale approccio, inoltre, determina l'attestarsi in essi di un contenuto memoriale. In definitiva (con Miłosz) è quest'ultimo a generare il senso di alterità che assume il dato geografico rispetto al soggetto, e che si riflette sia sul piano descrittivo della composizione, in Brodskij, sia su quello speculativo, in Ceronetti.

Bibliografia

Brodsky, Joseph, *Watermark*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1992; trad. it. *Fondamenta degli incurabili*, Milano, Adelphi, 2018.

Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Parigi, Les Éditions de minuit, 1952; trad. it. *Aspettando Godot*, Torino, Einaudi, 2000.

Bevilacqua, Piero. *Venezia e le acque. Una metafora planetaria*, Roma, Donzelli, 2000.

Celan, Paul, *Gemmetle Werke*, band III, Frankfurt am Main, Surkhamp Verlag, 1983; trad. it. *La verità della poesia. Il* meridiano *e altre prose*, Torino, Einaudi, 1993.

Ceronetti, Guido, *Un viaggio in Italia*, Torino, Einaudi, 1983.

Ceronetti, Guido, *La carta è stanca. Una scelta*, Milano, Adelphi, 2000.

Ceronetti, Guido, *Un viaggio in Italia 1981 – 1983. Con Supplementi 2004 e Appendice 2014*, edizione digitale, Torino, Einaudi, 2014.

Ceronetti, Guido, *Tragico tascabile*, Milano, Adelphi, 2015.

Cianfoni, Mario, "«La gabbia dei segni non limita niente»: la pittura come paradigma nella poesia di Guido Ceronetti", *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Atti del XIX Convegno Internazionale della MOD 22-24 giugno 2017, Tomo I, Pisa, ETS, 2019: 335-341.

Di Giacomo, Giuseppe, *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

Ferrario, Edoardo. "«Hasenoöhrchen». Paul Celan e l›epoché della poesia", *Archivio di Filosofia* , 83.1/2 (2015): 251-272.

Gaeta, Franco. "Alcune considerazioni sul mito di Venezia", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1 (1961): 58-75.

Miłosz, Czesław, *Piesek przydrożny*, Cracovia, Znak, 1997; trad. it. *Il cagnolino lungo la strada*, Milano, Adelphi, 1992.

Pecchioli, Renzo. "Venezia e la crisi fiorentina intorno al 1500", *Studi storici*, III, 3 (1962), pp. 451492

Rilke, Rainer, Maria, *Duineser Elegien*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1923; trad. it. *Elegie duinesi*, Torino, Einaudi, 1978.

Russo, Michele, *Iosif Brodskij. Saggi di letture intertestuali*, Milano, Led edizioni universitarie, 2015.

Sartre, Jean-Paul, "Le Séquestré de Venise", *Situations*, IV, Parigi, Gallimard, 1964; trad. it. "Il sequestrato di Venezia", *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Milano, Christian Marinotti, 2005: 46-102.

The Author

Stefano Bottero

Stefano Bottero is a PhD candidate in Italian Studies at Ca' Foscari University of Venice. He is an editor for *Polisemie* (University of Warwick Press) and has published articles in academic journals such as *La modernità letteraria*», *L'Ulisse*, and *Rossocorpolingua*. He collaborates as a contributing writer and translator with reviews including *Nuovi Argomenti* (Officina Poesia online) and *Lingua italiana* (Treccani). His research focuses on contemporary literature and aesthetics.

Email: stefano.bottero@unive.it

The Article

Date sent: 30/05/2024
Date accepted: 31/08/2024
Date published: 30/11/2024

How to cite this article

Bottero, Stefano, "«Dio tace, resta Venezia». Prospettive estetiche su abitazione e attraversamento letterario dello spazio veneziano", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai - *Between*, XIV.28 (2024): 37-55, http://www.between.it/

Between

Collective Forms of Storytelling in Suburban Novels

Gabriele D'Amato

Abstract

This article explores the public dimension of dwelling in two American suburban novels that employ collective forms of storytelling and exemplify the deep entanglement between narrative form and sense of place. Drawing on research at the intersection of narratology and new formalism, the article will demonstrate the inextricable relationship between narrative form and spatiality. While sociocultural representations of suburban space have typically understood it as a static backdrop, the analysis focuses on four strategies displayed by the we-narrative in Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides* to convey a deeper understanding of the collective experience of the suburbs.

The article then discusses the spatial forms underlying Eugenides's novel and Rick Moody's *The Ice Storm*. While the former builds on the spatial form of the whole as a site for negotiating individual and collective experience, *The Ice Storm* relies on the form of the hierarchical network to represent the spatial and sexual entanglement of dysfunctional suburban families while formally disrupting it through pseudo-multiperspectivity.

Keywords

Suburbs, Dwelling, Collectivity, Narratology, We-narratives.

Between, vol. XIV, n. 28 (novembre/November 2024)
ISSN: 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6238

CC BY

Collective Forms of Storytelling in Suburban Novels

Gabriele D'Amato

Introduction

This article explores the public dimension of dwelling in two American suburban novels through the entanglement of narrative form and spatiality, by focusing on two peculiar formal structures, that is, a collective form of storytelling (we-narrative) and a complex example of formal engagement with collectivity (pseudo-multiperspectivity). By foregrounding experimental forms of storytelling, these contemporary novels attempt to convey the peculiar dimension of dwelling in a liminal and in-between place as the American suburbs[1], traditionally characterized by a wide range of spatial dichotomies, such as private and public, containment and porosity, center and periphery, as well as recurring thematic ones, such as virginity and promiscuity, marriage and adultery, flourish and decay.

The last two decades have devoted an increasing attention to spatiality in narrative theory as a category of primary importance not only in its structural dimension, but also «in both the act of storytelling and experiencing a storyworld» (Caracciolo, Marcussen, and Rodriguez 2022: 10). In the first page of a book-length study on narrative theory and spatiality, Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote, and Maoz Azaryahu state that «[s]pace has traditionally been viewed as a backdrop to plot, if only because narrative, by definition, is a temporal art involving the sequencing of events» (2016: 1). This understanding of spatiality seems to me a crucial insight

[1] As noted by McManus and Ethington, it is important to distinguish between the denotative noun 'suburb', which indicates the objective location or place, and the connotative 'suburbia', which refers to «the way(s) of life of the people living in suburbs, portrayed as an identifiable group, community or class in society» (2007: 321).

for approaching the analysis of dwelling in narrative. As noted by Laura Bieger, who discusses belonging and dwelling as anthropological premises of narration, «narrative's relation to space is not merely metaphorical», since «[s]torytelling presupposes emplacement» (2015: 19), but space is not even a medium of storytelling, in Ryan's terms (2014), as «[i]t is constitutive of and constituted by media and mediating practices» (Bieger 2016: 19). Recent approaches positioned at the intersection of narratology and ecocriticism[2] argue that space should more properly be regarded as closely bound up with narrative form. Thus, the significance of narrative space is by no means limited to the mere location of the setting.

Similarly, the last two decades have witnessed a wide array of studies devoted to suburban novels, movies, and tv shows as a means of understanding the elusive quality of American suburbia[3]. Most of them, however, still rely on a conception of suburban space in narratives as a static backdrop and a sociocultural representation of the real-world suburbia, as the title of Rupa Huq's monograph, *Making Sense of Suburbia through Popular Culture* (2013), clearly demonstrates. However, taking inspiration from an environmental understanding of spatiality and following a new formalist approach (Levine 2015), this article considers suburban space and narrative form as intrinsically bound up. Put bluntly, I would like to explore how the experience of the public dimension of dwelling in the US suburban landscape is narratively shaped through two peculiar formal structures, namely the we-narration of Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides* (1993), and the "pseudo-multiperspective" narration of Rick Moody's *The Ice Storm* (1994)[4]. Thus, I suggest examining the concept of dwelling through the experiential quality conveyed by the specific narrative forms that my two case studies adopt.

To properly discuss the public dimension of dwelling in narratological terms, it is crucial referring to the notion of "place" as theorized by geographical studies, where it is considered as space experienced by living subjects: in Foote and Azaryahu's terms, «[s]pace becomes place as it acquires experiential depth» (2009: 97). Therefore, as noted by Marco Caracciolo, «[p]lace is always already in a meaningful relationship with those

[2] See Easterlin 2012, Caracciolo 2022, Caracciolo - Marcussen - Rodriguez 2022.

[3] See Jurca 2001, Beuka 2004, Gill 2013.

[4] See D'Amato under review.

who inhabit it» (2013: 429)[5]. For the purpose of this article, it is therefore fundamental to conceptualize narrative – and especially narrative form – as entangled with spatiality: «space always presents itself in a particular form […] conversely, we cannot think about literary and aesthetic form without bringing in spatial relations» (Caracciolo, Marcussen, and Rodriguez 2022: 4). Drawing on this insight, I suggest that a similar understanding of the relation between narrative form and place can be highly rewarding in examining US suburban space because of its elusive and almost 'formless' nature. What particular narrative form should be adopted to represent a formless place? As we will see, suburban space has often been considered as a sort of «noplace», a liminal landscape that oscillates between the utopian ideal of community and the dystopian underside of it (Beuka 2004). Consequently, as noted by Dines and Vermeulen, «[t]he closest anyone has come to defining the suburban narrative in its own terms is to suggest it is an in-between, a middle» (2013: 3). Through we-narrative (Eugenides) and pseudo-multiperspectivity (Moody), my two case studies reproduce at a formal level some of the key features of suburban space, such as the divide between center and periphery, and the entanglement of public and private, by shaping the American suburb as an elusive and lived place that foregrounds a peculiar typology of public dwelling.

In the first section, I will discuss four strategies to explore the public dimension of suburban dwelling, with *The Virgin Suicides* as my case study. These strategies mostly rely on the main spatial dialectic foregrounded by the novel, which is a recurring plot element in suburban narratives, namely the transgression and subsequent intertwining of private and public spaces. In the second section, I will focus on two spatial forms linked to the main formal strategies of the two novels: the *whole* of the communal we-group in *The Virgin Suicides*, and the *network* of multiple focalizers in *The Ice Storm*. Both spatial forms will be ultimately challenged through thematic and structural elements that question the enclosed unity of the whole and the connective nature of the network, seeking to overcome dualisms traditionally associated with suburbia.

[5] Even though in this article I will not specifically focus on readers' experiential responses to spatial references, it is important to stress that a storyworld should not be regarded as an objective system of containment nor a lifeless background, but as «a place, or rather a collection of places that readers experience through their embodied and emotional reactions» (Caracciolo 2013: 429).

Narrative Strategies for a Public Dimension of Suburban Dwelling

There is no general consensus, among geographers, on a strict definition of suburb, which is a notoriously slippery category. Some consider the term as a pejorative one, while others regard "suburban" as a mindset more than a literal or geographic space (Huq 2013). However, definitions have significantly expanded in recent years. Over the last two decades, the research field of *suburban studies* has emerged to go beyond the traditional dichotomies that we have already seen. Most recent accounts speak of diverse suburban forms and features, questioning the term "suburb" as a «one-size-fits-all concept that globally travels to study those settlements at the urban edges» (De Vidovich 2019: 7). While acknowledging the transitional character of suburbs, especially in their global dimension, this article will focus on a specific example of suburban place located in space, the United States, and time, the Seventies. Both *The Virgin Suicides* and *The Ice Storm* – which appeared just a few months apart – present narrators' reminiscences of their youth, thus providing shared themes and cultural meanings on the suburban way of life. Therefore, although recognizing the debate around the limits of the typical view of suburban narratives, I follow Timotheus Vermeulen's suggestion to «not so much look away as to look *awry*» (2014: 3, original emphasis).

Many scholars have addressed the peculiar experience of inhabiting suburbia through concepts such as "utopia", "dystopia", or "heterotopia". In a seminal book-length study of suburban fiction, *SuburbiaNation* (2004), Robert Beuka speaks of suburbs as «heterotopic» spaces and considers the notion of non-place as one of the structuring principles of the suburban way of life, describing the fictional suburb as «homogenized, soulless, plastic landscape of tepid conformity, an alienating "noplace"» (2004: 4). For Beuka, the homogeneity of architectural styles and the uniformity of parklike landscapes produce more an *idea* than a reality: through visual evidence of a similarity between neighbors, suburban landscapes suggest «the utopian ideal of perfect community not only through similar experience and social stature, but also through a sense of shared, communal space» (2004: 5-6). On the other hand, the dystopian dimension of American suburbia has now become a well-established trope in both fictional works and theoretical accounts. Geographers Ruth McManus and Philip J. Ethington, for example, stress how media often highlight the dystopian elements of living in the suburbs (2007: 321).

In his attempt to overcome this traditional dualism between utopian desires and dystopian fears, Beuka resorts to the Foucauldian concept of heterotopia, stating that he will only discuss texts that «offer compelling evidence of the heterotopic nature of suburbia», in contrast «to the more simplistic visions of suburbia from postwar television and the recent spate of antisuburban films» (2004: 19). By considering suburban places as heterotopic «mirrors» to mainstream American culture, Beuka seems to find a way out of the utopia/dystopia binary, but he still approaches the US suburb as a detached space where fictional characters are located and whose stories depend on the failure of a utopian dream (see George 2016: 31-32). In other words, an understanding of the suburb as a mirror that «reflects both an idealized image of middle-class life and the specific cultural anxieties about the very elements of society that threaten this image» (Beuka 2004: 7) reiterates a conception of spatiality that follows Ryan's container-based approach. By considering suburban stories as merely contained in a space whose very existence would serve to mirror the culture at large, Beuka sees suburban place as something preexisting its stories. He then does not consider how stories actually contribute to the creation of place, discarding the mutual entanglement of place and narrative form that I have discussed in the introduction[6]. Thus, while criticizing the simplistic and selective view of suburban landscape as homogenized conformity encouraged by traditional suburban stories, Beuka ends up proposing another form of generalizing definition, even reinforcing the utopian/dystopian divide that he was seeking to overcome.

On the other hand, for an understanding of the suburban experience of dwelling, it is crucial to go beyond the common notion of suburbs as a non-place by definition[7]. In the final chapter of *Scenes from the Suburbs* (2014), Vermeulen explores the suburb as lived space by analyzing a group of teen movies that re-appropriate those spaces that are usually associated with the idea of non-places, such as wastelands, phone booths, or parking lots. A

[6] Moreover, there is still much debate about Foucault's original conceptualization of heterotopia, particularly between literary theorists, who often automatically apply it to every fictional appearance of a prison or a hospital, and geographers, who, following Edward W. Soja's understanding of the concept, sometimes regard it as «a way of looking at any space, a particular perspective rather than a particular spatial form» (2009: 33). It seems to me that suburban spaces are too complex and variegated to be considered as having a «heterotopic nature» *per se*.

[7] See Kunstler 1994.

similar re-appropriation is seen by Vermeulen (2014: 47) as a performative act that infers a certain sense of place beyond the closed and stable one so commonly related to suburban narratives, for which Beuka speaks of a «sense of placelessness» (2004: 2). Following Foote and Azaryahu, sense of place refers to how a peculiar location is subjectively experienced through a deep intertwinement of personal emotions and cultural meanings: «[sense] of place is a common allusion to what makes a place distinct, special, or unique» (2009: 98). In Vermeulen's account of Rian Johnson's movie *Brick* (2005), these re-appropriated suburban non-places are presented as a site of community: as we will see more in detail, Eugenides's *The Virgin Suicides* conveys this kind of embodied and lived experience of dwelling in the suburbs through a similar re-appropriation of non-places, such as the sewer duct, and the functionalization of unused spaces, such as the roof of a house, and renders it particularly effective through its communal we-voice. Both sewer duct and roof serve to destabilize the traditional suburban dualism between private and public spaces, thus producing the peculiar public dimension of dwelling in the suburbs that I aim to describe in this article.

Therefore, I argue that the public dimension of dwelling in my two case studies does not require an understanding of suburb as a heterotopic space but emerges from the interplay between the formal and thematic engagement with spatiality. Formally, *The Virgin Suicides* and *The Ice Storm* employ a communal we-group narrator and a network of focalizing characters, respectively, to convey a collective experience of dwelling in suburban places. Thematically, both narratives disrupt the boundaries between private and public through spatial trespassing and character interactions with non-places, that transform private or unused spaces in collectively experienced ones.

The popularity of Eugenides's debut novel, *The Virgin Suicides*, helped establish the use of what Natalya Bekhta has analyzed as "we-narratives", namely a collective form of storytelling «defined by the narrator speaking, acting, and thinking as a collective narrative agent and possessing a collective subjectivity» (2020: 11). In *The Virgin Suicides*, the communal we-narrator is a group of infatuated teenagers turned into a middle-class suburban community who struggle to piece together memories of their youth in the 1970s suburban neighborhood of Grosse Pointe, Michigan. The novel follows the typical plot structure of we-narratives, with a confrontation between a community, the we-group of boys, and an outsider, the Lisbon family, and especially the five mysterious and fascinating sisters. Throughout the novel, the we-narrator clearly distinguishes itself from outsiders, thus foregrounding another key feature of we-narratives (Margolin 2000:

594-95), that is, the reversal of the central/peripheral relation between individuals (the Lisbon sisters) and community (the we-group). As noted by Bekhta, most of the contemporary Anglophone we-narratives «are concerned with communities and small-scale groups» (2020: 33). Thus, stories set in the suburbs seem particularly suited to this collective form of storytelling: in *The Virgin Suicides* the we-group, and the whole neighborhood, is initially concerned with preserving its comfortable way of life as the Lisbon family increasingly disregards norms and values of the community. By ignoring such rituals, the Lisbons separate themselves from "us", thus thematically foregrounding the formal divide between the we-group and "them", the outsiders. This formal structure seems to replicate the much-debated dichotomies of suburban stories, drawing a sharp line between those who are and can be part of the community and the threatening *others*, whose inability to adapt to the norms of the community is even seen as an «assault on American values» (2020: 110). For Bekhta, «the collective scope of focalization […] transcends any personal experience» (109): as focalizers, we-narrators frequently express emotions and opinions in a generalized manner, since the we-narrator is «a collective character narrator whose voice does not imply an "I"» (11). This collective expression of thoughts and judgments, far from being an "unnatural" transgression, formally foregrounds the public dimension of dwelling in the suburban space: the we-group observes and inhabits places as a separate unity, a collective subjectivity where any private information becomes «part of the communal pool of knowledge» (8). In other terms, there is no private knowledge, or experience, as we will see, of the members of the we-group that sooner or later does not merge back into the we-community. In a certain sense, it is impossible for the we-group to isolate a private dimension of dwelling.

The first narrative strategy employed by the novel for conveying a collective dimension of dwelling is the experience of *private places as if they were public*. This is made clear by the we-group's obsession with the lawns, a typical *private* suburban space whose neglect by the Lisbon family threatens the community as a whole. As Bekhta remarks, the comments about the lawn in front of the Lisbons' house characterize the we-group in opposition to the outcast family: «[d]ifferent families used different methods […] We all did our part. Afterward, the scrubbed grass, like thoroughly brushed hair, gave us a pleasure we felt all the way to our bowels […] At the end of day we stood at the curbside surveying our lawns» (Eugenides 1994: 91). But from the year of the suicides Mr. Lisbon stopped raking the leaves from his lawn: «[f]rom time to time as we raked, we looked over at the Lisbon house […] The more leaves we swept away, the more seemed

heaped over the Lisbons' yard» (92). Although the neighborhood is composed of individual private houses, the only one that stands out from the others is the Lisbons', whose neglected lawn cannot be collectively experienced as it is not part of "our" lawns whose scrubbed grass gives a deeply embodied pleasure, «felt all the way to our bowels».

The second strategy still relies on the collective experience of places but emphasizes it through *sensory references*. In Nancy Easterlin's view, place is a process that emerges from «an array of components, including emotion, intellection, memory, self-definition, sociality, culture, and physical location» (2017: 828). Drawing on research in place studies, Alexa Weik von Mossner underlines how «[m]uch of this dynamic construction of place is unconscious and the result of an embodied experience that involves seeing, hearing, smelling, and touching a material environment as well as moving around in it, measuring its extension and physical properties through climbs, walks, leaps, and other physical activities» (2019: 568). Similarly, Robyn Warhol remarks how the visual and the kinesthetic are not the only dimensions of spatial construction available to the novel, by discussing the "visceral" creation of space in Charles Dickens's *Bleak House* where many places «are characterized by smell, touch, sound, and even taste» (2014: 612). *The Virgin Suicides* presents a vividly physical experience of the suburbs, with characters climbing trees, having sex on the roof, or crawling into sewer ducts. As we have seen, the we-group frequently acts like a single body, with shared emotional and perceptual information: thus, it is not just a «pool of knowledge», or «a single mind» (Bekhta 2020: 116), but a collectivity with common desires, emotions, and sensory experiences. For example, in the last section of the novel, when the Lisbon house is completely abandoned to itself, an almost unbearable smell reaches the we-narrator, who perceives it collectively: «[t]he sodden smell of the Lisbon house reached us, then faded, so that we thought we'd imagined it» (Eugenides 1994: 202). The Lisbon girls are diffusedly conjured through sensory experiences and their shortcomings: in so doing, the we-narration conveys the sense of place through the collective sensory reminiscence that links together the Lisbon sisters and the lived suburban space. Apart from the voyeuristic we-narrator's gaze, the second part of the novel offers many examples of collective sensory experiences, from hearing: «[w]e could no longer evoke with our inner ears the precise pitches and lilts of the Lisbon girls' voices» (Eugenides 1994: 186); smelling: «[t]he fact that we had once been close enough to pass through the aromas of the girls' separate shampoos began to seem more and more unreal» (187); to tasting: «[o]ur mouths throbbing with the taste of girls» (236).

A telling example of the last sense – touching – brings us to the third narrative strategy, that is, the *collective re-appropriation of non-places*. In the wake of Vermeulen's lived space, *The Virgin Suicides* – which shares the teen aspect of his case studies – is full of impersonal spaces that acquire experiential depth, as in Foote and Azyarahu's definition of place (2009: 97), through the communal we-group and the sensory experience enacted collectively. Thus, a non-place as a vacant lot becomes a lived space where the we-group gathers on nights, and "the street" is re-appropriated with a collective physical touch: «[w]e wandered back to the lot, then walked down to the street, putting our palms against the asphalt still warm from the day's sun» (Eugenides 1994: 201). One of the most evocative non-places in the novel, however, is the sewer duct, which plays a central role as it emerges at the beginning of the story with the figure of Paul Baldino, a boy who sneaks «into forbidden places» by hiding in a voting booth to watch a special film intended only for girls (11) or squeezing up into people's cellars (12). However, Baldino's most daring break-in is that of the Lisbon house, only to find Cecilia with her «wrists oozing blood»: «[h]e said he had crawled into the sewer duct underneath his own basement […] as he passed under people's houses he could smell what they were cooking» (13). These tunnels emerge as a penetrable space that connects the whole suburban neighborhood from underneath, a non-place re-functionalized to disrupt the boundaries between private and public. It is no coincidence that when, at the end of the novel, the we-group looks for a way into the Lisbon house they are reminded that «our tunnel had already been built: the storm sewers» (199).

The disruptive nature of tunnels introduces the last strategy that I consider here, namely the *trespassing of private boundaries*. Despite the rigid divide between "us" and "them" that shapes we-narratives, the we-group constantly seeks to enter the unknown realm of the Lisbon sisters, by violating the apparent sacrality of their dark and decaying house. As she discusses the voyeuristic atmosphere that characterizes many we-narratives, Bekhta notes that in *The Virgin Suicides* «the we-narrator's gaze is very clearly male» creating «a particular atmosphere as five girls are observed, day and night, at school and at home, by teenage boys» who strive to reveal and enter their «stronghold of mysteries» (2020: 115).

However, it is not only by means of binoculars or tree branches that the we-group seeks to penetrate the house, but, as we have seen, it looks for extension ladders to climb up to their windows, or storm sewers to emerge from underneath, actively violating the most private of suburban dwellings. On the other hand, the Lisbon sisters themselves try to trans-

gress their parents' strict rules: in particular, at the time of maximum-security isolation, Lux starts making love with different guys on the house's roof. We can see it as another form of re-appropriation of non-places by teenagers, or, more precisely, as a functionalization of an unused space: following Vermeulen's account, the love on the roof – voyeuristically witnessed by the we-group – illustrates one of the «elementary aspect of the teenagers' re-appropriation of non-places, namely that it remains invisible to the adults» (2014: 164). In a suburb where «everything seems to be accessible, where the limit between public and private spaces is neutralized and where there is accordingly no hidden zone» (Potier 2022: 94), the Lisbon house stands as a stronghold of private impenetrability, and the ultimate way for violating this space is to transform it in the very tunnel through which the boys tried to enter it: «when we lit bonfires that night, every house leaped forward […] Only the Lisbon house remained dark, a tunnel, an emptiness, past our smoke and flames» (Eugenides 1993: 92). Similarly, while guiding their lovers to the roof, Lux brings them through the house as if it were a dark tunnel to the real space: «[t]hey said it was always too dark inside the house to see, the only thing alive Lux's hand» (147). By making use of the house as a sewer duct – where lovers could accidentally pick up a half-eaten sandwich, bowls of spaghetti, empty tin cans – Lux re-appropriates this forbidden space, with her unaware parents sleeping nearby, to transform the roof into a public, lived place where she can make love «on the premises of her confinement», without even leaving the house, «sneaking out to do it in a vacant lot or down by the lake» (146).

A certain degree of overlap reveals that these strategies are effectively employed together: for example, it is through the re-appropriation of the forbidden spaces of her house that Lux can trespass its private boundaries. Similarly, the experience of private spaces as if they were public instills in the we-group the desire of transgressing the only remaining private space. Although similar strategies appear also in *The Ice Storm*, in the next section I will focus on the most relevant aspect of Moody's novel, namely its formal construction.

Fluctuating Wholes and Hierarchical Networks

In her seminal *Forms* (2015), Caroline Levine argued that we can rethink political power and social formations by paying attention to complex formal patterns, especially through narrative, «[t]he form that best

captures the experience of colliding forms» (2015: 19). Following recent studies at the intersection between narratology, ecocriticism, and new formalism[8], I believe that a new formalist approach can be a productive tool for exploring the entanglement of narrative forms and spatiality, by understanding narrative as «capable of absorbing and staging, within its folds, a multitude of conceptual forms» (4). In this section, I will explore how Eugenides and Moody build on and challenge the spatial forms of the whole and the network to reflect on a formal level two key elements that generate the public dimension of dwelling in the suburbs: the fluctuation between individuals and wholeness in *The Virgin Suicides*, and the trespassing of spatial boundaries in *The Ice Storm*.

In her discussion of the whole, Levine describes two strands of critique related to concepts such as «totality», «unity», or «containment», endorsing the tradition that warns «against the power of unities to imprison and expel» (2015: 26). Then, while remarking how «bounded containers have been among the most disturbing of all political forms» (25-26), Levine argues that the power of bounded wholes to hold things together makes them a valuable kind of political action. Among their neglected affordances, she highlights their power «to create a meaningful unity out of multiplicity» (46). This line resonates strikingly with Bekhta's definition of we-narratives, as a form that «expresses multiple subjectivities in their unity» (2020: 1). By creating a we-group narrator possessing a collective subjectivity, most of we-narratives produce an «effect of groupness […] that is not without ideological implications» (29): communities are defined in opposition to others, through physical and symbolic boundaries, and the most significant discrepancies are usually *contained*, as a prerequisite for the existence of the community itself. In *The Virgin Suicides*, as we have seen, the whole neighborhood regards the Lisbon family and their house as a threat to the unifying way of inhabiting the suburbs: within the whole of the neighborhood, an even stronger whole – that of the group of teenagers – is shaped through Eugenides's narrative form. Here, I would like to see the whole as a spatial form that conveys the public dimension of dwelling in the suburbs by affording not only imprisonment and exclusion, but also «centrality and inclusiveness» (Levine 2015: 39). It is a concept that I have touched on before while discussing the strategy of sensory references. While on the one hand we can certainly warn against the quelling of difference associated with communities and suburban life – what Beuka

[8] See Caracciolo - Marcussen - Rodriguez 2022.

called homogenized conformity –, on the other hand the enclosed space of the we-group creates a collective knowledge and a shared experience that result from the fluctuation between individual characters and collectivity: in other words, individual members of the community are occasionally singled out and then 'reabsorbed' into the we-voice, with their new experiences that enrich the «communal pool of knowledge». Despite Bekhta's remark that «*any* group requires a certain convergence between its members in order to come into existence» (2020: 135, original emphasis), and thus a certain degree of *uniformity* is required, I see in the fluctuation afforded by the we-narration a formal re-enactment of a central element of the public experience of dwelling: that is, a constant interplay between private emotions and experiences and their collective negotiation inside the we-group. I have discussed in the introduction the limits of approaching narrative space as a container of characters and plots: rather than being a mere container, narrative space can be regarded, in some scenarios, as «a site of negotiation of the lived, experiential qualities conveyed by a story» (Caracciolo 2013: 425). In the same vein, I suggest that the spatial form of the whole in we-narratives, and in *The Virgin Suicides* in particular, generates a dialectical space as a site of negotiation of the private experiences of every member of the we-group. In the end, Eugenides's novel consists of an act of collective *dwelling in* the past by a group of men who spent their lives *dwelling upon* their lost youth and the hauntingly fascinating Lisbon sisters.

If the spatial form at the heart of *The Virgin Suicides* is a whole, *The Ice Storm* relies on the network[9], but ultimately subverts its structure through a delayed disclosure. Set in the «most congenial and superficially comfortable of suburbs», New Canaan, Connecticut (Moody 1997: 3), *The Ice Storm* is a bleak portrait of two dysfunctional suburban families in the tumultuous sociopolitical climate of 1973, defined by sexual experimentation, political uncertainty, and moral transgression. The novel follows a schematic structure: it is composed of three parts, each consisting of four sections entirely focalized – with rare exceptions – through each of the four members of the Hood family: the father Benjamin, the daughter Wendy, the mother Elena, and the son Paul, respectively. This formal engagement with a group of characters again conveys a collective experience of the suburban space: it is no coincidence that what David Bordwell (2008) calls «network

[9] As noted by Levine, «[s]ome networks are densely local, such as social relationships in a village; others, like shipping routes, put vast spaces between nodes» (2015: 114). Suburban stories clearly present the former.

narrative» turns out to be one of the favorite formal engagements with suburban stories, as exemplified by different movies such as *Happiness* (1998), *American Beauty* (1999), or *Little Children* (2006). While traditional network narratives usually present vastly separate plotlines that contingently converge in diegetic «knots» (Schmitt 2014: 84), in suburban network stories are often *local* in scope, with characters as family members whose lives are completely disconnected from one another. Think about how in *Happiness* Todd Solondz portrays US suburbs through three sisters' and other characters' related yet separate plotlines to foreground the typical suburban form of interlinked and isolated disaffected relationships[10]. Thus, these networks nonetheless consist of parallel story lines and several protagonists whose «projects are largely decoupled from one another, or only contingently linked» (Bordwell 2008: 192).

While we-narratives express multiple subjectivities in their unity, multiperspective narratives present multiple subjectivities distinct from each other, usually in a conflictual relationship. In contrast to the communal voice of the we-group, multiperspective narratives frequently convey distinct and incompatible voices. How is the suburban space affected by this fragmented narrative form? In general, having access to a wide array of characters' consciousnesses allows readers to experience a particular space in its differences and complexities: for example, a peculiar location – such as a family house or a school – can even be the thematic focus of a multiperspective narrative, with different characters' presenting their individual emotional investment with it. Thus, multiperspective narratives usually foster a perceptual relativism that can problematize any individualistic account of a given space, by juxtaposing several personal experiences and 'senses of place'. Moreover, this juxtaposition of incompatible gazes on the same inhabited space can also challenge its private dimension, thus cracking its boundaries toward a public investment. It is what happens in the first chapter of *The Ice Storm*, where we are introduced to the Williams family house through the focalization of Janey Williams's lover, Benjamin Hood. Walking through the empty house, Benjamin illusorily feels like its owner. While the narrator initially presents the house as «belonging to Janey and Jim Williams» (Moody 1997: 3), Benjamin's strict focalization gradually turns it into his

[10] See Vermeulen (2014: 78-79) who refers to the metaphor of the foam to describe a constant flux that «consists of interconnections but interconnections changing from one second to the next» (78).

own property, from the room (23) to the whole house: «[p]ossession was the large part of ownership […] all the Williamses' personal property belonged that afternoon to him» (29). Suddenly, as he is about to leave through the back exit, Benjamin hears a laughter of teenagers which reveals his daughter Wendy and his mistress's son Mike clumsily fondling each other in the basement. The scene will be then reported through Wendy's focalization, revealing how the house was far from empty, far from his possession, and how Wendy's transgression was – even spatially – underlying his own. It is no coincidence that, as we have seen with the roof in *The Virgin Suicides*, Wendy and Mike's act of transgression is again a re-functionalization of an unused space, as «[t]he basement of the Williams house was unused and lonely» (41). However, while teenagers' re-appropriation of suburban space normally remains invisible to the adults, in this case Wendy is caught by her father, who was himself trying to inhabit that empty space. The multiperspective network thus replicates the entanglement of both moral and spatial transgressions: the Hood father has an affair with the Williams mother, while the Hood daughter sexually experiments with both the Williams sons, and, later in the story, the Hood mother makes love to the Williams father. The two families' enmeshment is replicated physically in the image of Elena Hood and Jim Williams having «trouble untangling themselves» (176) in the car where they made love. Thus, the suburban space emerges as a site of transgression and entanglement, where people swap and share all the traditional commodities of the suburban way of life, from partners and houses to keys and cars. In *The Ice Storm*, the denial of private spaces in the suburbs reaches its peak: everything is *forced to be* accessible and exposed, there is no hidden zone, with the unraveling of the Watergate scandal underlying the whole novel. The most relevant plot element of this entanglement is the key party, a form of swinger event where female partners randomly pick car keys out of a bowl in which the men placed them. By randomly connecting partners and families, I suggest that the key party clearly replicates the network-like progression of the narrative. The intertwinement of public suburban space and adultery is made evident in Benjamin's attempt to explain his extramarital affair to his wife: «[l]ook around you, anyway. It's the law of the land. People are unfaithful […] At least we can get out of the house […] Let's just go and try to be part of the neighborhood» (71). Thus, adultery and moral transgression seem to be inherent elements of the community. In an apocalyptic reading of the novel, Anna Hellén notes that:

> In New Canaan, the spatial practices, in Lefebvre's terms, are at odds with representations of space. The characters seem to ignore or even subvert the authoritative plan behind the suburb intended to keep the family unit intact, to safeguard the integrity and self-sufficiency of each household: Each movement in space amounts to a trespassing, and each human encounter to a transgression (2020: 36).

She then underlines how the moral transgressions are paralleled by «a pattern of spatial trespassing» that violates the boundaries of the suburban space. Thus, while the multiperspective network replicates the inextricable entanglement of suburban families and public places, I argue that the novel employs another level of formal complexity to foreground the pattern of spatial trespassing: pseudo-multiperspectivity.

In the last section of the final part, Paul, the Hood family son, reveals himself as a first-person omniscient narrator (see Dawson 2013: 195-221), thus casting a different light on the representation of his parents' and sister's fictional consciousnesses as well as on the multiperspective conflict that he fabricated throughout the whole novel. I define this kind of narration as pseudo-multiperspectivity, that is, a complex form of multiperspective narrative in which the multiplication of focalizations or narratorial stances turns out to be a formal or rhetorical strategy developed by a first-person omniscient narrator. In *The Ice Storm*, the presence of this kind of narrator as a homodiegetic witness of the story is explicitly declared since the first sentences, but the true identity of the impersonal narrator is delayed until the end of the novel, with Paul misleading readers by referring to himself in the third person. Thus, while the novel does not provide an ontological disruption as in another case of pseudo-multiperspectivity, such as Ian McEwan's *Atonement* (2001), it nonetheless presents an example of a paraleptic narrator who imagines thoughts and consciousnesses of different characters, and a plot twist through the delayed disclosure. The revelation that this first-person anonymous narrator is in fact a member of the family forces readers to rethink the network-like spatiality of the novel as dependent on a hierarchical structure. What Paul does is to stage a multiperspective account of events – Mike and Wendy's interrupted intercourse in the first part, the key party in the second one – to simulate a perceptual relativism that is entirely made up by himself. Consequently, the network ultimately gives way to the form of the "hierarchy": pseudo-multiperspective narratives thus enable us to problematize the relativistic and democratic assumptions associated with multiperspectivity by exposing the rhetorical and formal strategies that can hide behind the creation of

conflicting points of view. In *The Ice Storm*, Paul's act of narrative imagination is his attempt to make sense of a dysfunctional family, a decaying era of suburban life, and the confused enmeshment of private and public. Thus, expanding Hellén's insight, I suggest that the novel links its patterns of spatial and moral transgression to its formal construction, with Paul's first-person omniscient narration literally *trespassing* the boundaries of his family's fictional minds.

In both my case studies, the patterning of spatial trespassing is at the core of the narrative. But while Eugenides's we-narrative builds on the form of the whole to remark the neat divide between 'us' and 'them', thus foregrounding the public dimension of dwelling through the we-group's collective experience of space, Moody's novel offers an interplay of network and hierarchy – a hierarchical network – to stress both the disruption and the entanglement of private and public spaces. Through their distinctive narratorial stances, and through their collective experience of suburban dwellings, these novels exemplify the deep entanglement between narrative form and sense of place.

Works Cited

Bekhta, Natalya, *We-Narratives. Collective Storytelling in Contemporary Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2020.

Beuka, Robert, *SuburbiaNation. Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

Bieger, Laura, "No Place Like Home; or, Dwelling in Narrative", *New Literary History*, 46.1 (2015): 17-39.

Bieger, Laura, "Some Thoughts on the Spatial Forms and Practices of Storytelling", *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 64.1 (2016): 11-16.

Bordwell, David, *Poetics of Cinema*, New York, Routledge, 2008.

Caracciolo, Marco, "Narrative Space and Readers' Responses to Stories: A Phenomenological Account", *Style*, 47.4 (2013): 425-444.

Caracciolo, Marco, *Slow Narrative and Nonhuman Materialities*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2022.

Caracciolo, Marco - Marcussen, Marlene Karlsson - Rodriguez, David, *Narrating Nonhuman Spaces. Form, Story, and Experience Beyond Anthropocentrism*, New York, Routledge, 2022.

D'Amato, Gabriele, "Multiperspective Fictions of Memory: Narrative Manipulation and the Implicated Narrator in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*", *TiConTre. Teoria Testo Traduzione*, under review.

Dawson, Paul, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2013.

De Vidovich, Lorenzo, "Suburban Studies: State of the Field and Unsolved Knots", *Geography Compass*, 13.5 (2019).

Dines, Martin - Vermeulen, Timotheus, Eds., *New Suburban Stories*, London and New York, Bloomsbury, 2013.

Easterlin, Nancy, *A Biocultural Approach to Literary Theory and Interpretation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2012.

Eugenides, Jeffrey, *The Virgin Suicides*, London, Abacus, 1994 [1993].

Foote, Kenneth E. - Azaryahu, Maoz, "Sense of Place", *International Encyclopedia of Human Geography*, Ed. Rob Kitchin and Nigel Thrift, Amsterdam, Elsevier, 2009: 96-100.

George, Joseph, *Postmodern Suburban Spaces. Philosophy, Ethics, and Communication in Post-War American Fiction*, New York, Palgrave Macmillan, 2016.

Gill, Jo, *The Poetics of the American Suburbs*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

Hellén, Anna, *Apocalyptic Territories. Setting and Revelation in Contemporary American Fiction*, New York and London, Routledge, 2020.
Huq, Rupa, *Making Sense of Suburbia through Popular Culture*, London and New York, Bloomsbury, 2013.
Jurca, Catherine, *White Diaspora. The Suburb and the Twentieth-Century American Novel*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
Kunstler, James Howard, *The Geography of Nowhere. The Rise and Decline of America's Man-Made Landscape*, New York, Simon & Schuster, 1994.
Levine, Caroline, *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton, Princeton University Press, 2015.
Margolin, Uri, "Telling in the Plural: From Grammar to Ideology", *Poetics Today*, 21.3 (2000): 591-618.
McEwan, Ian, *Atonement*, New York, Anchor Books, 2001.
McManus, Ruth - Ethington, Philip J., "Suburbs in Transition: New Approaches to Suburban History", *Urban History*, 34.2 (2007): 317-337.
Moody, Rick, *The Ice Storm*, New York, Warner Books Edition, 1997 [1994].
Potier, Jérémy, "Re-membering Suburbia. Tears, Cracks and Shards in Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides*", *The Suburbs. New Literary Perspectives*, Eds. Marie Bouchet, Nathalie Cochoy, Isabelle Keller-Privat, and Mathilde Rogez, London, Farleigh Dickinson University Press, 2022: 87-102.
Ryan, Marie-Laure, "Space", *The Living Handbook of Narratology*, Eds. Peter Hühn et al., 2014.
Ryan, Marie-Laure - Foote, Kenneth - Azaryahu, Maoz, *Narrating Space / Spatializing Narrative. Where Narrative Theory and Geography Meet*, Lincoln, Ohio State University Press, 2016.
Schmitt, Arnaud, "Knots, Story Lines, and Hermeneutical Lines: A Case Study", *Storyworlds*, 6.2 (2014): 75-91
Soja, Edward W., "Taking Space Personally", *The Spatial Turn. Intedisciplinary Perspectives,* Eds. Barney Warf and Santa Arias, London and New York, Routledge, 2009.
Vermeulen, Timotheus, *Scenes from the Suburbs. The Suburb in Contemporary US Film and Television*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014.
Warhol, Robyn, "Describing the Unseen: The Visceral and Virtual Construction of Spaces in *Bleak House*", *Style*, 48.4 (2014): 612-628.
Weik von Mossner, Alexa, "Why We Care about (Non)fictional Places: Empathy, Character, and Narrative Environment", *Poetics Today*, 40.3 (2019): 559-577.

Filmography

American Beauty, dir. Sam Mendes, USA, 1999.
Brick, dir. Rian Johnson, USA, 2005.
Happiness, dir. Todd Solondz, USA, 1998.
Little Children, dir. Todd Field, USA, 2006.

The Author

Gabriele D'Amato is a joint PhD student in Comparative Literature at the University of L'Aquila (Italy) and at Ghent University (Belgium). He obtained his MA in Italian Studies at the University of Bologna (Italy), with a thesis in literary theory. His PhD project, supervised by Prof. Federico Bertoni and Prof. Marco Caracciolo, examines multiperspective narratives across media, exploring the ethical and cultural implications of multiperspectivity in contemporary fiction through cognitive and transmedial narratological tools. He is particularly interested in questions of narrative theory, theory of the novel, and transmediality.

Email: gabriele.damato@graduate.univaq.it, gabriele.damato@ugent.be

The Article

Date sent: 30/05/2024
Date accepted: 31/08/2024
Date published: 30/11/2024

How to cite this article

D'Amato, Gabriele, "Collective Forms of Storytelling in Suburban Novels", *The Public Dimension of Dwelling*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai - *Between*, XIV.28 (2024): 57-76, http://www.between.it/

Between

Public Life and Private Life in Modern Novel. First investigations

Michela Davo

Abstract

This essay aims to identify and reconstruct the main stages of the progressive reversal of the trend (in favor of the latter) in the relationship between public and private life through the development of the Western novelistic tradition. The investigation takes into account a sample of texts that, in their own way are also indicative of the historical and social phases that the novel has traversed: from the court society of the late seventeenth century to the present day, passing through the inevitable turning points represented by the revolutions in the eighteenth century and the rise of the bourgeoisie during the nineteenth century.

Keywords

Public life, Private life, Novel, Modernity, Society.

Between, vol. XIV, n. 28 (novembre/November 2024)
ISSN: 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6264

CC BY

Vita pubblica e vita privata nel romanzo moderno. Primi sondaggi[1]

Michela Davo

Le forme, gli assunti e le vicende dei concetti di spazio pubblico e spazio privato sono inevitabilmente andate incontro, nello svolgimento della storia occidentale, a innumerevoli trasformazioni, rese ancora più incisive, con l'avvento della modernità, dall'avvicendarsi delle strutture politiche e dei relativi paradigmi sociali. Di questo progressivo ma in certo modo inesorabile cambiamento, capace nei suoi esiti più recenti di rimettere perfino in discussione il discrimine tra le due sfere, il romanzo ha fotografato fasi e momenti, fornendo in non pochi casi preziose testimonianze delle transizioni in atto. E non sorprende, nella definizione di un primo e senz'altro provvisorio campione di testi, il fatto che spesso i documenti più eloquenti nella direzione dell'indagine proposta vengano da passi e opere che, a vario titolo, hanno reso conto dell'evoluzione di cronotopi particolarmente significativi nel contesto della dimensione pubblica dell'abitare, come la festa, il ballo e, in genere, le occasioni di ritrovo (solenni o domestiche).

I

Muovendo per l'appunto da una prospettiva occidentale, si può concordare nel far coincidere l'inizio della rappresentazione letteraria dello spazio pubblico con la comparsa del termine *agorà*, attestato nella tradizione greca a partire dal libro primo dell'*Iliade*[2]. All'interno del poema, il

[1] Alcune parti di questo saggio sono tratte da una relazione presentata nel corso del convegno *Forme dell'intervento pubblico nella narrativa italiana contemporanea* (Università di Pisa e Sorbonne Université, Pisa, 6-7 dicembre 2023): la struttura finale del lavoro deve molto agli stimoli e ai suggerimenti ricevuti in quell'occasione, per cui sono grata agli organizzatori e a chiunque abbia preso parte alla discussione. Un ringraziamento particolare va a Carlo Tirinanzi De Medici.

[2] La delicata questione degli eventuali punti di contatto tra strutture assem-

significato della parola segue un'evoluzione peculiare, probabilmente da imputare a sistemazioni successive, ma non per questo meno interessante nella direzione in esame, per cui, in ogni caso, la mutazione si pone sia come testimonianza della dinamicità del concetto, sia come prova di uno slittamento semantico. Inizialmente usata con significati talvolta sovrapponibili a quelli di *boulé*, del tutto pacifici se rapportati al periodo di composizione del testo, nel libro diciottesimo la parola *agorà* viene per la prima volta impiegata da Polidàmante con riferimento alla piazza:

> εἰ δ' ἂν ἐμοῖς ἐπέεσσι πιθώμεθα κηδόμενοί περ,
> νύκτα μὲν εἰν ἀγορῇ σθένος ἕξομεν, ἄστυ δὲ πύργοι
> ὑψηλαί τε πύλαι σανίδες τ' ἐπὶ τῇς ἀραρυῖαι
> μακραὶ ἐΰξεστοι ἐζευγμέναι εἰρύσσονται·
> πρῶϊ δ' ὑπηοῖοι σὺν τεύχεσι θωρηχθέντες
> στησόμεθ', ἂμ πύργους· τῷ δ' ἄλγιον, αἴ κ' ἐθέλῃσιν
> ἐλθὼν ἐκ νηῶν περὶ τείχεος ἄμμι μάχεσθαι.
>
> Ma se diam retta alle mie parole, sia pure con pena,
> la notte in piazza terremo la forza; la rocca e le mura,
> le porte alte e in quelle i portoni ben fatti,
> grandi, lisci, serrati, ci proteggeranno;
> al mattino, sull'alba, tutti chiusi nell'armi,
> staremo sopra le mura; dolore a lui, se vorrà
> dalle navi avanzando, lottare con noi per le mura.
> (*Iliade*, XVIII, 273-279)[3]

La circostanza è rilevante per più ragioni; non solo perché sancisce una distanza tra i termini *agorà* e *boulé*, ma perché con il primo si identifica ora pure un luogo fisico (che la parola indicherà con maggiore frequenza nell'*Odissea*) dalle chiare funzioni politiche, essendo, nel caso specifico, il confine tra il popolo troiano e l'invasore acheo. La presenza di una sorta di linea di demarcazione tra l'*agorà* e ciò che le è esterno può considerarsi caratteristica costante nella storia dell'evoluzione tanto del termine quanto delle metafore politiche a questo connesse. Lo stesso passaggio, storicamente documentato, da una dimensione prettamente

bleari del mondo greco e precedenti offerti dalle civiltà mesopotamiche è affrontata da Nuzzo 2011: 73-77. A proposito della presenza del termine *agorà* in Omero e in altre testimonianze pre-platoniche si veda *ibid*.: 84-97.

[3] Sia per il testo greco sia per la traduzione si cita dall'edizione a cura di Rosa Calzecchi Onesti (Omero 1991: 654-655).

militare dell'*agorà* a quella di spazio che ospita una discussione sulle cose comuni (*tá koiná*) ha favorito forme di parificazione interne alla cerchia dei partecipanti, ma non ha inciso sul generale elitarismo di una struttura portata a distinguere gli individui in gruppi di ammessi o non ammessi all'ingresso, e in grado di sopravvivere, nei suoi fondamenti, ancora nel monito del 1784 di Federico di Prussia ricordato da Habermas[4]. D'altro canto, l'ampliamento delle funzioni dell'*agorà* ha consentito una commistione tra attività in linea con la vita politica e altre definibili ad ampio spettro mercantili, legate all'interesse privato e perciò bersaglio critico di Platone (si pensi al giudizio su Ippia), nonché sintomatiche di una viltà che, sia pure solo in termini teorici, Aristotele ha provato a regolamentare[5]. È nel solco di tali caratteri, presenza di una soglia e sopraggiunta duplicità del luogo, che si collocano i punti di contatto più evidenti tra *agorà*, tra ciò che Szondi ha definito «accadere intersoggettivo» (1962: 33) e tra forma moderna dello spazio pubblico. Con l'ultima si intende quella che precede l'avvento delle democrazie e da cui vanno escluse strutture costituitesi durante momenti insurrezionali e rivoluzionari, che non di rado hanno trovato uno sfogo, anche simbolico, nell'invasione di spazi percepiti come esclusivi (l'assalto al palazzo d'Inverno) o amministrati da un potere nel quale non si riconosceva alcuna rappresentanza (la presa della Bastiglia).

II

Con il romanzo moderno, le vite private degli individui iniziano a guadagnare dignità letteraria anche in assenza di strategie nobilitanti o

[4] «Un privato non è autorizzato a esprimere giudizi *pubblici*, o addirittura di biasimo, sulle azioni, il comportamento, le leggi, le disposizioni e le ordinanze dei Sovrani e delle Corti […]» (il rescritto è citato da Habermas 2017: 31; corsivo nel testo). Sulla questione dell'accesso all'*agorà*, invece, con inevitabile sintesi, si rimanda almeno a Petrucciani 2003: 33-59; a Nuzzo 2011: 82; e, anche per ulteriori ragguagli bibliografici, a Canfora 2023 (ma sull'elitarismo delle strutture sociali ateniesi si veda inoltre, nello stesso volume, il contributo di Murray, con particolare attenzione alle pp. 238-247).

[5] Cfr. Nuzzo 2011: 100-102 (incluse le relative note) e 113-114. Proprio nel tentativo di operare una scissione tra le attività svolte, come è noto, Aristotele giunse a teorizzare diversi tipi di *agorà* (cfr. *ibid*.: 236-239, 242-243 e Aristotele 2014: VII (H), 12: 245-247).

edificanti, come ancora in *Pamela* (1740) di Richardson[6]. Le circostanze storiche e la mutata sensibilità a capo di tale processo sono dipese almeno in parte proprio da una contaminazione sempre maggiore dello spazio pubblico da parte di quello privato, che si è riflessa sulle rappresentazioni romanzesche della realtà. Se è vero che una cornice in vario modo politica del racconto è stata, fino a una certa soglia cronologica (anteriore alla metà del XIX secolo), condizione vincolante affinché esistenze tutto sommato comuni, solo incidentalmente legate a rappresentanti del potere, potessero acquisire ruoli di rilievo nelle narrazioni (Renzo Tramaglino, Fabrizio del Dongo),[7] è pure innegabile che la situazione appena descritta riflette una mutazione in certo modo già attiva. I principali aspetti investiti dalla trasformazione prodotta dagli eventi storici e testimoniata dal romanzo moderno sono riassumibili in tre ordini di grandezza: all'interno dei contesti politici menzionati finora, tanto nella società omerica quanto nelle realtà rappresentate dal romanzo storico, la descrizione delle esistenze private non può eludere un legame con lo spazio pubblico; l'opposizione tra vite private e dimensione pubblica in contesti ancora ibridi, vale a dire caratterizzati dalla compresenza dei due piani, non è stata raccontata dal romanzo in modo univoco, ma sembra in ogni caso generalmente tendere a una valorizzazione delle prime rispetto alla seconda; lo spostamento della

[6] Cfr. Mazzoni 2011: 164-193 e Cavalloro 2016: 28-38. Le interazioni tra pubblico e privato nel romanzo antico, che suscitarono un dibattito sul rapporto tra «carattere pubblico» del romanzo e «carattere privato» della materia, sono state ripercorse da Bachtin 2001: 246-277 (le citazioni sono alle pp. 270-271) a partire dai casi rappresentativi del romanzo greco e del «*romanzo d'avventure e di costume*» (p. 258; corsivi nel testo). Nel primo, l'uomo è «individuo privato isolato» (p. 255) perché non conserva alcun legame con la realtà politica, sociale e storica (che anzi assume un senso solo in rapporto all'esistenza privata dell'individuo), ma la sua traduzione romanzesca, non essendo venuta meno la distinzione tra gli stili, poggia su strutture narrative legate alla dimensione pubblica della vita umana, dunque passa attraverso la retorica (discorsi, orazioni). Nel «*romanzo d'avventure e di costume*» Bachtin rileva quello che sembra essere un punto di contatto con il romanzo greco (la metamorfosi individuale non aveva alcuna ricaduta sul mondo esterno) e registra un cambiamento destinato a larga fortuna: la vita privata, che si svolgeva in luoghi chiusi o comunque non accessibili liberamente, diventava visibile a tutti quando assumeva un profilo pubblico (per esempio in caso di «crimini penali», p. 270) oppure quando veniva origliata o spiata.

[7] L'*Ortis* è un'eccezione solo apparente perché abbandona la traccia del *Werther* (dunque del romanzo personale) proprio nella scelta di avviare la narrazione con un fatto pubblico (Campoformio).

lente descrittiva dalle sorti comuni a quelle individuali, sulla scia della graduale affermazione storica del 'Terzo Stato', ha contribuito a svuotare lo spazio pubblico della sua originaria matrice politica, in favore di un'altra più apertamente individualistica e, in prospettiva, narcisistica[8].

Il primo aspetto si osserva perlopiù nella fase iniziale della storia del romanzo moderno, ossia quella che si confronta con realtà sociali ancora segnate da forme monarchico-aristocratiche di gestione del potere e da una conseguente strutturazione dello spazio pubblico. In questi casi, la psicologia dei personaggi viene rappresentata anche in base agli scarti tra la dimensione pubblica e quella privata, trovando non di rado nell'ambiguità insita in alcuni gesti appartenenti al dominio dell'estetica una via privilegiata per rivelare le dinamiche dei rapporti senza forzare troppo le norme[9]. Il fatto che tali strategie narrative, tra le quali si può per esempio annoverare il gioco di sguardi tra i personaggi in contesti pubblici (dove si è al contempo osservatori e oggetto dell'osservazione altrui), funzionassero e allo stesso tempo conservassero qualche tratto di inverosimiglianza ha dato adito a note polemiche, che non importa qui ripercorrere se non in una risultanza implicita: con l'affermarsi della psicologia, il romanzo aderisce a convenzioni attinenti alla sfera del rapporto tra sé e gli altri, percependo le necessità diegetiche che ne derivano come più vincolanti di quanto non apparissero le regole discendenti, ad esempio, dalla precettistica aristotelica. Si registra così una prima forma di adeguamento alle esigenze e ai presupposti narrativi, il cui esito prelude o già implica l'allontanamento dal tradizionale normativismo. Nel testo che dà inizio al «romanzo francese opera d'arte»[10], *La princesse de Clèves*, le azioni della protagonista, l'unica con una psicologia moderna, nascondono alla corte entro cui si svolge il

[8] Sul passaggio dalla sfera pubblica di matrice borghese a una plebiscitaria e sull'invasione dello spazio privato da parte di quello pubblico (*Öffentlichkeit*), svuotato della propria originaria funzione politica, cfr. *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik* (tradotto in italiano come *Nuovo mutamento della sfera pubblica e politica deliberativa*, Habermas 2023); riguardo alla differenza tra sfera pubblica plebea e sfera pubblica plebiscitaria si rimanda invece a Habermas 2017: XLV-XLVII. Un sunto dell'idea habermasiana di democrazia si trova in Petrucciani 2003: 224-229 e, dello stesso autore, nel più recente *La Scuola di Francoforte. Storia e attualità* (2023: 127-134).

[9] A proposito della sfera pubblica come dimensione estetica cfr. Carnevali 2012: 74-75.

[10] La definizione è tratta da Tomasi di Lampedusa 2011: 1756.

racconto la sua vita interiore[11], che tuttavia subisce le conseguenze di episodi condivisi dalla cerchia elitaria. La principessa non ha chiare le proprie ambivalenze, che in egual maniera sfuggono (talvolta, per l'appunto, curiosamente) all'ambiente cortigiano[12], ma non allo sguardo di chi è coinvolto nella vicenda amorosa, come avviene nel caso dell'incidente a cavallo del duca di Nemours[13]. Al giovane, benché sulla scorta di false credenze, sarà poi contestata dalla protagonista una forma di piacere derivante dal voler condividere la propria felicità («J'ai eu tort de croire qu'il y eût un homme capable de cacher ce qui flatte sa gloire», La Fayette 2014: 436), violando il *topos modestiae* e una consuetudine retrodatabile alla *hybris* greca. A chi legga il romanzo da una prospettiva contemporanea, tanto le ragioni della condanna della principessa quanto i termini alla base dell'infrazione del duca risultano difficilmente condivisibili: il progredire delle trasformazioni tecnologiche e la conquista di una sorta di autorizzazione morale hanno offerto nuovo sostegno al paradigma moderno, egualitario e storicista, perché hanno moltiplicato il «concreto-sensibile» (Auerbach 2000: 106) al punto da consentire la documentazione di ogni momento dell'esistenza di un individuo, con preferenza per i successi e le soddisfazioni appartenenti alla sfera privata. Allo stesso tempo, i cambiamenti interni alla dimensione dello spazio pubblico hanno determinato uno spostamento dell'indice di vergogna. Sempre meno politico perché sottrattosi alle tradizionali dinamiche di giudizio, se non nella forma profeticamente prospettata da Carl Schmitt nel 1928[14], lo spazio pubblico oggi pare coincidere con la de-

[11] Cfr. Elias 1980: 137-140.

[12] Cfr. *ibid*.: 111, 127-129.

[13] Il riferimento allo sguardo non è cursorio: ciò che nel romanzo rivela la vita interiore della principessa non sono le parole, che velano e mirano a nascondere la verità, ma le manifestazioni corporee involontarie.

[14] «Potrebbe immaginarsi che un giorno per mezzo di ingegnose invenzioni ogni singolo uomo, senza lasciare la sua abitazione, con un apparecchio possa continuamente esprimere le sue opinioni sulle questioni politiche e che tutte queste opinioni vengano automaticamente registrate da una centrale, dove occorre solo darne lettura. Ciò non sarebbe affatto una democrazia particolarmente intensa, ma una prova del fatto che Stato e pubblicità sarebbero totalmente privatizzati. Non vi sarebbe nessuna pubblica opinione, giacché l'opinione così concorde di milioni di privati non dà nessuna pubblica opinione, è solo una somma di opinioni private. In questo modo non sorge nessuna volontà generale, nessuna *volonté générale*, ma solo la somma di tutte le volontà individuali, una *volonté de tous*», Schmitt 1984: 322.

finizione offerta da Francesco Pecoraro nello *Stradone*: «sistema di luoghi urbani dove si va per partecipare della *civitas*, per osservare gli altri e farsi osservare» (2019: 297). A un diverso livello, tale funzione coincide con le premesse dei social network, in cui la creazione di un profilo privato è da un lato solo fittizia, essendo di necessità tesa alla dimensione pubblica, e dall'altro lasciapassare per osservare o commentare altri fatti privati offerti al pubblico oppure la stessa *cosa pubblica*[15].

Sebbene si tratti di una mutazione per molti versi epocale, peraltro ancora in corso, finora la transizione segnata dai social network non sembra aver trovato nel romanzo una forma d'arte particolarmente interessata a raccontarla. Non è stato così, invece, per altre svolte tecnologiche fondamentali nell'economia del discorso. L'esperienza della visione in diretta televisiva dell'attacco alle Torri Gemelle e la relativa possibilità, attraverso Internet, di una sua fruizione *on demand* hanno per esempio ottenuto spazio in più romanzi (*Troppi paradisi* di Walter Siti, *Les années* di Annie Ernaux, *Extremely Loud and Incredibly Close* di Safran Foer), all'interno dei quali è sì fotografata la nuova dimensione estetica, pubblica e politica assunta dalla Storia grazie all'avvento della televisione, ma da una prospettiva che tiene ancora distinto il piano della rappresentazione da quello della discussione. Di maggiore attenzione sembra piuttosto aver goduto la raffigurazione di un presupposto sociologico della condizione appena esaminata, ossia la tendenza ad abitare in modo 'monadico' lo spazio pubblico, intercettata da esperienze letterarie anche lontanissime tra loro: dall'Esistenzialismo (si pensi alla scissione assurda tra sé e gli altri in *L'étranger* di Camus o in *La nausée* di Sartre) al nodo dell'inconciliabilità tra vita pubblica e vita privata in certa letteratura della Resistenza (il destino del protagonista di *Una questione privata* di Fenoglio, per esempio, assume significativamente connotati tragici quando abbandona la causa generale per una dai contorni più individuali), fino alla svalutazione dello spazio civile, il cui primato nel romanzo italiano risaliva almeno al Sette-Ottocento[16]. L'insegnamento che Biba, nell'ultimo romanzo di Pecoraro (*Solo vera è l'estate*), trae dalla sua partecipazione ai fatti di Genova (Pecoraro 2023: 157) è simile, nelle considerazioni, a quanto cantilenato

[15] Cfr. Mazzoni 2015: 9.

[16] Se infatti è innegabile, e ormai comunemente riconosciuta, la vocazione civile degli stessi *Promessi sposi*, lo è altrettanto il fatto che la fortuna di tale connotazione sarebbe da retrodatare, nella tradizione romanzesca italiana, almeno a Foscolo e alle opere più o meno direttamente legate al 1799 napoletano, con cui anche romanzi più recenti, come *Il Consiglio d'Egitto* di Sciascia, mantengono una vaga parentela cronologica e tematica.

da Renzo al termine dei *Promessi sposi*, ma con una differenza sostanziale: la decisione di Renzo di rinnegare i tumulti ha a che fare con il desiderio di una vita pacifica, e non necessariamente con la volontà di contestare le ragioni delle rivolte, delle quali, anzi, il personaggio manzoniano equivoca spesso il senso; quella di Biba, invece, con la fine dell'idea di politica dominante nel sistema occidentale almeno a partire dalla grecità, tanto da tradursi in una posizione ormai lontanissima anche dal conflitto tra pubblico e privato pure attestato nell'*Ortis*.

III

La prevalenza del privato sul politico nella vita collettiva si è consolidata attraverso diverse fasi, che non necessariamente si sono avvicendate sulla base di semplici criteri cronologici, né si sono sempre articolate in maniera lineare.

Al dominio della progressione storica è in ogni caso da ricondurre almeno il passaggio da contesti rigidi e omogenei, come è ancora lo spazio cortigiano della *Princesse de Clèves*, a uno in cui la moltiplicazione dei livelli sociali e la frammentazione delle cerchie influiscono direttamente sulla pervasività del codice. Il controllo esercitato sull'esibizione della vita privata dalla cortesia, dalla religione e dalla morale nel romanzo di La Fayette è reso possibile dall'uniformità della cerchia in cui la vicenda si svolge, mentre la metamorfosi promossa dalla messa in discussione di tali sovrastrutture ha come spinta propulsiva la conquista di 'dignità letteraria' da parte di classi sociali tradizionalmente non considerate. Il punto estremo di questa trasformazione è simboleggiato da un'ultima transizione in senso individualistico, all'interno della quale l'autonomia di cui ognuno può disporre è tale da consentire che le norme coincidano con scale di valori individuali. Sebbene vivano ormai insieme, Anna e Vronskij trovano conveniente sedere separatamente a teatro, mentre il Rip di *Less Than Zero* (1985), può ormai giustificare azioni contrarie alla morale pubblica mettendo in discussione il senso stesso della categoria del 'giusto':

> «It's… I don't think it's right»
> «What's right? If you want something, you have the right to take it. If you want to do something, you have the right to do it». (Ellis 1986: 189)[17]

[17] Nelle traduzioni italiane si perde il gioco lessicale legato all'ambiguità di

Come che sia, al di là della libertà garantita ai personaggi, lo slittamento implica alcuni problemi di ordine estetico con i quali le narrazioni, a diversi gradi, devono confrontarsi.

In *The Dying Animal* di Philip Roth, pubblicato nel 2001, David Kepesh decide di non partecipare alla festa di laurea di Consuelo Castillo, con cui intrattiene una relazione. Così facendo non compie un atto contrario alla morale, ai buoni costumi o ai vincoli sociali, ma spezza un legame privato tra due individui privati che, nella sua manifestazione pubblica, avrebbe trovato un consolidamento. Eppure, se è ovvio il discrimine tra l'opera di La Fayette e quella di Roth, a dimostrare che le fratture interne al romanzo seguono percorsi più articolati interviene un dato interessante e legato proprio alla cronologia. Le conseguenze del fatto narrato da Roth sono per certi versi simili a quelle di un celebre episodio di *Anna Karenina*. In occasione del primo ballo del romanzo, parte del pubblico convenuto si aspetta da Vronskij una manifestazione concreta dei propri intenti verso Kitty, mai davvero chiariti fino a quel momento. Così, scegliendo di ballare la mazurca con Anna anziché con la principessina Ščerbàckaja, come era solito fare da qualche tempo («Era sicura che avrebbe ballato la mazurca con lui, come nei balli precedenti […]», Tolstoj 2021: 84), pur non infrangendo nessuna regola prestabilita, Vronskij compie un gesto che trasmette una dichiarazione non fraintendibile in merito alla propria vita privata. A più di cento anni di distanza, con tutte le diversità di sorta, il dispiacere di Consuelo Castillo e quello di Kitty sono identici almeno perché non generati da atti sanzionabili o da discorsi espliciti, bensì da comportamenti pubblicamente rilevanti in relazione alle convenienze attive in un determinato contesto; eppure, anche le differenze che corrono tra loro sono indicative, perché si configurano come evidenze letterarie dell'avvenuta transizione a un altro sistema sociale. David Kepesh telefona a Consuelo Castillo adducendo come scusa della sua assenza un guasto alla Porsche comprata meno di due anni prima; la sera stessa riceve dalla donna via fax una lettera risentita e, pur rivendicando le ragioni del suo comportamento,

---

«right», che Ellis impiega tanto con il significato di 'giusto' quanto con quello di 'diritto'. Nella versione di Marisa Caramella si legge: «– È che… È che non mi sembra giusto. – E cos'è giusto? Se si vuole una cosa, è giusto prendersela. Se si vuol fare una cosa, è giusto farla.» (Ellis 1996: 169); mentre nella prima traduzione italiana, curata da Francesco Durante per Pironti (1986), il passo è restituito con maggior esito mimetico: «"È… non penso che sia giusto." "Che cosa è *giusto*? Se vuoi qualcosa, hai il diritto di prendertelo. Se vuoi fare qualcosa, hai il diritto di farlo."» (Ellis 1987: 196).

si trova a non saper dire chi, in definitiva, abbia chiuso la relazione («Did I end it by not going to the party, or did she end it by seizing upon my not going to the party?», Roth 2002: 95). Invece, quando la contessa Nordston raggiunge Kitty e le confida: «Lui l'ha invitata alla mazurca davanti a me» (Tolstoj 2021: 85), nessuna delle due può fraintendere il significato della frase, essendo il senso del non detto condiviso.

Tutto ciò che, come l'espressione della contessa, si colloca in una dimensione capace di veicolare aspetti della vita interiore senza passare attraverso discorsi espliciti o azioni eclatanti trova o non trova sostegno nelle regole del gusto vigenti in un dato periodo storico. La frase che ferisce Kitty agisce su un piano duplice perché da un lato trasmette un messaggio garantito dallo strato oggettivo del linguaggio (Vronskij ha invitato Anna a ballare la mazurca) e dall'altro porta con sé un sovrasenso (Vronskij non farà la proposta di matrimonio a Kitty) a cui si ha accesso solo se si conoscono e condividono i precetti di un determinato contesto. Se è vero che questo *modus* resta, a vario grado, attivo in ogni circostanza (si pensi anche solo alla contemporanea logica del *like*), lo è altrettanto il fatto che, per diverse ragioni, tanto lo sviluppo della democrazia quanto la nascita dell'individualismo ne hanno quantomeno messo in discussione un assunto originario. Il sovrasenso del linguaggio, non essendo di per sé chiarito dalla struttura della frase, è comunicabile, come nel caso dell'ironia, solo se chi emette il messaggio e chi lo riceve aderiscono a uno stesso sistema e condividono un *senso comune*[18]: se ciò in certo modo mostrava delle fragilità già nei romanzi ottocenteschi che facevano delle vicende storiche e collettive uno sfondo di quelle individuali[19], il progredire di tale scissione attraverso la scomparsa della struttura protettiva di *agorà* ed *élites* (che assicuravano in partenza a chiunque ne facesse parte qualcosa di simile agli altri membri)[20] si è protratto fino al punto di instillare negli individui l'idea che solo i tratti superficiali delle vite private possano somigliarsi, mentre il nucleo della vita interiore sarebbe un *unicum*, e pertanto incomunicabile[21].

Venendo meno il *senso comune*, la verità trasmessa dal sovrasenso del linguaggio perde legittimità e vacilla: per questa ragione, il dubbio di Ke-

[18] Cfr. Ferry 1990: 29, 35, 118-119, 204-205, 121-126, 336.

[19] Cfr. Mazzoni 2011: 306.

[20] Si trattava, in ogni caso, di privilegi da proteggere e di conquiste da rinsaldare (Elias 1980: 102-110, 113-115, 120-121).

[21] Si veda Lukács 1999: 26-28.

pesh circa la propria responsabilità nella rottura con Consuelo mostra una faglia nel sistema che il narratore da un lato non può risolvere, ma che dall'altro si trova, proprio per amor di verità, a dover esplicitare. Allo stesso tempo, virando dall'idea (già alla base del «romanzo di destino»)[22] che l'esistenza di ognuno possa, a partire da un conflitto, tradursi appunto in un destino a quella, ben più lusinghiera, che ognuno nasca speciale in sé, chiunque si sente legittimato sia a raccontare pubblicamente aspetti della propria vita privata (lo testimonia l'attuale proliferazione di autobiografie), considerandoli degni di trasposizione letteraria, sia a mostrare indifferenza o interesse superficiale per le vite degli altri, ritenendo che non lo riguardino fino in fondo.

IV

Come anticipato, il ruolo talvolta ambiguo che le apparenze sociali conservano nel romanzo ottocentesco coincide con l'avvento dell'individualismo e annuncia tratti della svolta narcisistica, lungo un percorso che pone un doppio ordine di problemi.

Il primo ha a che fare con il culto romantico della spontaneità e con l'idea che il modo in cui si sta in pubblico rispecchi moti interiori[23]. Nelle opere di Tolstoj, secondo le consuetudini del tempo, la vita privata di chi appartiene alle *élites* può essere scandalosa o improntata a una moralità personale, purché non violi il codice dei rapporti esteriori, visibili agli altri. Stiva non si duole tanto di un atto a suo giudizio comprensibile come l'aver tradito Dolly, quanto di non aver saputo nascondere la verità una volta scoperto («[…] Stepàn Arkàd'ič era tormentato non tanto dal fatto in sé quanto dal modo in cui aveva risposto alle parole della moglie», Tolstoj 2021: 6). In un'altra scena del romanzo, in parte simile a quella della *Princesse de Clèves* menzionata in precedenza, i sospetti di Karenin trovano conferma, ben prima delle parole di Anna, nei segni della sua agitazione (anche in questo caso non notati dal resto del pubblico, ad eccezione di Betsy) quando Vronskij cade da cavallo. Il rimprovero del marito alla moglie non si fonda su istanze morali, ma piuttosto di convenienza:

[22] La definizione cui ricorro si legge e viene approfondita in Mazzoni 2011: 285-288 e 302-307; ma, sull'ascesa della «vita particolare», si vedano anche le pp. 153, 162-164 e 177-178.

[23] Un approfondimento del tema si trova in Lasch 2023: 45-46, 118-119.

> Vi avevo già pregata di comportarvi in società in modo che nemmeno le malelingue potessero dir nulla contro di voi. C'era un tempo in cui io parlavo dei rapporti interiori; ora non ne parlo più. Ora parlo dei rapporti esteriori. Voi vi siete comportata in modo sconveniente e io desidererei che ciò non si ripetesse. (Tolstoj 2021: 216)[24]

Il secondo problema, invece, è legato a un lento dissolvimento dei confini tra sé e gli altri sia nella direzione di un'affermazione assoluta del proprio Io, sia in quella di una visione del mondo orizzontale, solo apparentemente priva di gerarchie di sorta. Ne reca traccia la struttura contemporanea e occidentale dello spazio pubblico, nella percezione generale inteso come 'spazio di tutti' anziché come *agorà* riservata ad alcuni eletti[25]. In realtà, sebbene si costituisca attraverso criteri inediti almeno fino al Novecento, la logica di distribuzione del potere è rimasta inalterata: per quanto possa esprimere liberamente la propria opinione o offrire al pubblico il racconto di momenti insignificanti della propria vita privata, la massa di utenti iscritta a Twitter non gode dello stesso potere politico di certi profili di spicco, anche se ne condivide apparentemente i diritti e ne determina il successo.

Le manifestazioni proemiali di questo passaggio si possono riconoscere ancora una volta in alcuni mutamenti interni alla vita privata degli individui, come ad esempio la caduta dei vincoli familiari-generazionali (nel romanzo sancita dalla linea che lega, per fare qualche esempio, il ciclo di Zola, *I Viceré* di De Roberto, la parabola di Thomas Buddenbrook), nell'accelerazione sperimentata dal «romanzo di destino» e nel bisogno di ottenere riconoscimento a partire dall'approvazione altrui, circostanza, quest'ultima, non in contrapposizione con le precedenti, ma esito delle stesse dinamiche alla loro base[26].

---

[24] Ma è indicativa anche la prima affermazione dell'uomo, di poco successiva, dopo la conferma ricevuta da Anna circa i suoi sentimenti per Vronskij: «Così! Ma io esigo l'osservanza delle forme esteriori […]» (*ibid*.: 217).

[25] Un'interessante descrizione dello spazio pubblico contemporaneo è stata offerta dalla teoria dell'architettura, e in particolare dalla definizione di «Junkspace» (Koolhaas 2001: 408-421). La rappresentazione letteraria del fenomeno è registrabile in ottica transnazionale: cfr., a titolo d'esempio, l'Auchan di Cergy di *Regarde les lumières mon amour* (Annie Ernaux); le scene nel supermercato di *Extension du domaine de la lutte* (Michel Houellebecq), i Mall e le multisale californiane di *Lunar Park* o di *The Shards* (Bret Easton Ellis), la «Double s 11» di *Works* (Vitaliano Trevisan). Devo alcuni di questi suggerimenti a Gianluigi Simonetti, che ringrazio.

[26] Lasch 2023: 46-48, 60, 70-71.

In uno degli episodi più noti di *Guerra e pace*, il ballo del 31 dicembre 1810 è un'occasione politica in cui un gruppo di persone appartenenti all'*élite* è invitato a riunirsi in un luogo privato, un palazzo sul Lungoneva Anglijskaja, che nel contesto specifico assume però una dimensione pubblica: lo testimoniano il profilo degli ospiti, tra i quali figurano l'imperatore e il corpo diplomatico, nonché lo schieramento, nei pressi della scalinata d'ingresso, del capo della polizia e di molti ufficiali. Ciononostante, l'evento viene raccontato perlopiù a partire da una prospettiva personale, quella di Nataša Rostova, per la quale i contorni pubblici del ballo non hanno alcun legame con le sorti collettive, ma esclusivamente con la propria vita privata. Nataša non nota nulla di ciò che cattura «l'attenzione generale» perché le aspettative con cui si reca al ballo tendono al raggiungimento della propria «felicità interiore» per mezzo di qualità personali[27]. La circostanza annulla l'interesse per figure di potere o di prestigio, e le pone sullo stesso piano di ogni altra: ciascuno dei presenti può contribuire alla sua soddisfazione dimostrando di averla notata e, nel migliore dei casi, ballando con lei. Così, la partecipazione al primo *tour de valse* della principessa Bezuchova, gesto pubblico con un significato a suo modo politico, genera malumori in Pierre ma sfugge a Nataša, per cui il fatto si riduce soltanto a qualcosa che a lei è rimasto precluso. Una volta raggiunto il proprio scopo, l'egotismo della giovane Rostova si manifesta in forma assoluta:

> Agli occhi di Nataša tutti coloro che erano presenti al ballo dovevano essere persone care, buone, simpatiche, che si volevano bene. Nessuno aveva motivo di offendere l'altro e perciò tutti dovevano essere felici. (Tolstoj 2007: 564)[28]

[27] A proposito dell'importanza accordata alle qualità personali cfr. *ibid*.: 81-82, 202-205. Entrambe le citazioni riportate nel testo si trovano invece in Tolstoj 2007: 562.

[28] È interessante, peraltro, che in un primo momento, osservandosi riflessa nelle specchiere, Nataša si fosse scoperta incapace di distinguere la propria immagine da quelle altrui (p. 557). Il fatto che la principessa Rostova si ponga su un piano di sostanziale uniformità con gli invitati da un lato conferma l'assenza di uno sguardo per così dire politico sul gruppo, ma dall'altro, specialmente alla luce degli sviluppi, testimonia la complessità dell'insicurezza, che arriva infine a inglobare, proprio come in uno specchio, stati d'animo altrui annullandoli all'interno dei propri.

L'atteggiamento di Nataša tradisce una personalità che, per affermarsi, ha ancora bisogno tanto di una partecipazione degli altri alla sua esistenza quanto di uno spazio pubblico che la ospiti e la renda visibile.

Ad ogni modo, nel discorso che si sta svolgendo il dato più interessante non è offerto dalla scena tolstojana in sé, bensì dalla prospettiva panoramica che permette di stabilire come, in un periodo breve, il romanzo abbia intercettato e rappresentato cambiamenti profondi: un testo come *L'Éducation sentimentale*, cronologicamente prossimo a *Guerra e pace*, segna un altro importante punto di svolta. Lo «spazio bianco» che separa l'uccisione di Dussardier, per mano di Sénécal, dalla narrazione dei ricordi di Frédéric Moreau è uno snodo centrale perché rappresenta una doppia accelerazione: la condensazione di anni di vita in poche pagine si pone come spartiacque di fronte alla struttura descrittiva dominante fino ad allora nella forma romanzo; il carattere privato della rievocazione di eventi collettivi anticipa un tratto poi tipicamente novecentesco[29]. L'incontro tra la disposizione narcisistica di Nataša, il crollo della dimensione collettiva dell'abitare, l'avvento del punto di vista esclusivamente individuale e la fine del *senso comune* avrebbero portato a crisi identitarie profonde e a conseguenti necessità di adattamento formale. Lo documenta, ormai all'altro capo della trasformazione presa in esame, la sezione conclusiva di *The Years* di Virginia Woolf, in cui Eleanor viene a sapere che Sara e North, nel corso della cena che ha preceduto il raduno familiare, hanno parlato della sua vita. Il modo in cui il personaggio reagisce alla scoperta rappresenta una frattura con le dominanti ottocentesche, la conclusione di un processo e, al contempo, un manifesto delle cosiddette «passions tristes» che avevano iniziato a dominare il romanzo del Novecento:[30]

> My life, she said to herself. That was odd, it was the second time that evening that somebody had talked about her life. And I haven't got one, she thought. Oughtn't a life to be something you could handle and produce? – a life of seventy odd years. But I've only the present moment, she thought. (Woolf 1937: 366)
>
> My life's been other people's lives, Eleanor thought […]. (*Ibid*.: 367)[31]

[29] Questa funzione dell'*Éducation sentimentale* è descritta in Mazzoni 1999: 112-113; ma si veda anche la nota considerazione di Lukács (per cui cfr. Lukács 1957: 78; Fortini 1965: 283-284; Zinato 2015: 7-9).

[30] Il termine è ripreso dal noto studio di Benasayag e Schmit (2003).

[31] Per la traduzione italiana del passo, si rimanda all'edizione del romanzo

Ed è in qualche modo significativo che, fra i tanti modelli contemplati, alla Woolf di *The Years* abbia guardato con particolare interesse Lampedusa, che dal romanzo inglese sembra aver ricavato, oltre a dettagli narrativo-strutturali[32], quel capovolgimento dei rapporti tra Storia e individuo in cui consiste per larga parte l'esito del cambiamento finora ricostruito[33]. Per i Salina come per i Pargiter, gli eventi collettivi assumono dignità estetica o rivelano la loro portata più profonda quando declinati all'interno dell'orizzonte familiare (la guerra, Garibaldi, Parnell, l'ascesa della borghesia). Il nucleo più propriamente storico del *Gattopardo* è apparentemente rappresentato dalle parti I-IV, con le rivolte palermitane, lo Sbarco dei Mille, il 'voltafaccia' di Tancredi, il plebiscito e il rifiuto della nomina senatoria; eppure, la cifra definitiva del cambiamento è riconosciuta dal protagonista morente (parte VII) nell'incolmabile distanza che lo separa dal nipote Fabrizietto (omonimo, ma per *deminutio*), incarnazione familiare e privata di un nuovo ordine sociale e collettivo:

> C'erano anche i nipoti: Fabrizietto, il più giovane dei Salina, così bello, così vivace, tanto caro. Tanto odioso. Con la sua doppia dose di sangue Màlvica, con gl'istinti goderecci, con le sue tendenze verso un'eleganza borghese. Era inutile sforzarsi a credere il contrario, l'ultimo Salina era lui, il gigante sparuto che adesso agonizzava sul balcone di un albergo. […] E di lui sarebbe rimasto soltanto il ricordo di un vecchio e collerico nonno che era schiattato in un pomeriggio di Luglio proprio a tempo per impedire al ragazzo di andare a fare i bagni a Livorno. Lui stesso aveva detto che i Salina sarebbero sempre rimasti i Salina. Aveva avuto torto. L'ultimo era lui. Quel Garibaldi,

curata da Antonio Bibbò (2021: 336). La disgregazione dei rapporti tradizionali, anche di quelli familiari, è in *The Years* espressa dall'insistenza sulle relazioni di parentela meno dirette (cugini, zii e zie, nipoti).

[32] Cfr. Di Benedetto 1998 e Fidanza 1999; il giudizio sul romanzo, il più «penetrantemente poetico» dell'autrice, si legge in Tomasi di Lampedusa 2011: 1347.

[33] Per possibili affinità con il "diagramma" del romanzo antico a partire dalle osservazioni di Bachtin cfr., qui, la nota 6. L'interesse di Lampedusa per la letteratura intesa anche come manifestazione dei mutamenti storico-politici è testimoniato da un passo della *Letteratura inglese* («Sarebbe superfluo ricordare che a me, personalmente, interesserebbe di più lo studio della storia politica di quello della storia letteraria. E se avessi la minima competenza e quindi la possibilità di occuparmi di storia politica, quel che più mi attrarrebbe sarebbe lo studio della crisi, anzi, ho detto male, lo studio dell'*inizio* delle crisi […]», Tomasi di Lampedusa 2011: 1218).

> quel barbuto Vulcano aveva dopo tutto vinto. (Tomasi di Lampedusa 2011: 238)[34]

A valle del percorso finora delineato, sembra necessario rilevare nell'orizzonte contemporaneo il consolidamento dell'atteggiamento descritto nel *Gattopardo*, imperniato su un capovolgimento dei rapporti di forza tale per cui il riferimento alla sfera pubblica assume sempre più spesso senso proprio se collocato all'interno di una cornice privata (ricordi, testimonianze), divenuta dominante anche al di là dell'ambito letterario.

[34] Ma si veda anche, a conferma, il coinvolgimento dello stesso Fabrizietto nelle celebrazioni per il cinquantesimo anniversario dello Sbarco di Marsala per opera di Angelica: «Non ti sembra un bel colpo? Un Salina renderà omaggio a Garibaldi, sarà una fusione della vecchia e della nuova Sicilia», *ibid*.: 255. Sul tema cfr. almeno Orlando 1998: 27-82 e, per una prospettiva più generale sulle conseguenze del tramonto dell'aristocrazia, Tocqueville 2021: 515-516.

Bibliografia

Aristotele, *Politica*, a cura di Renato Laurenti, Laterza, Roma-Bari, 2014.

Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946-1950), trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2000.

Bachtin, Michail, *Вопросы литературы и эстетики* (1975), trad. it. *Estetica e romanzo*, introduzione di Rossana Platone, Torino, Einaudi, 2001.

Benasayag, Miguel, Schmit, Gérard, *Les passions tristes. Souffrance psychique et crise sociale*, Paris, Éditions La Découverte, 2003.

Camus, Albert, *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

Canfora, Luciano, "Il cittadino", in *L'uomo greco*, Ed. Jean Pierre Vernant, Bari-Roma, Laterza, 2023: 121-152.

Carnevali, Barbara, *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, Bologna, il Mulino, 2012.

Cavalloro, Valeria, *Riempitivo e realismo. Uno studio sui romanzi di Lev Tolstoj*, Firenze, Pacini, 2016.

Cohn, Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978), Princeton, Princeton University Press, 1984.

Di Benedetto, Arnaldo, "La «sublime normalità dei cieli»: considerazioni sulla parte prima del *Gattopardo*", in *Italianistica*, 27. I (gennaio-aprile 1998): 81-87.

Ellis, Bret Easton, *Less Than Zero* (1985), Picador, London, 1986, trad. it., *Meno di zero* (1986), Ed. Francesco Durante, con un saggio di Fernanda Pivano, Milano, Mondadori, 1987 e *Meno di zero*, Ed. Marisa Caramella, Torino, Einaudi, 1996.

Elias, Norbert, *Die höfische Gesellschaft* (1969), trad. it. *La società di corte*, Bologna, il Mulino, 1980.

Ernaux, Annie, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008.

Fenoglio, Beppe, *Una questione privata*, Torino, Einaudi, 2011.

Ferry, Luc, *Homo Aestheticus. L'invention du gout à l'âge démocratique* (1990), trad. it. *Homo Aestheticus. L'invenzione del gusto nell'età della democrazia*, Ed. Carlo Gazzelli, Genova, Costa & Nolan, 1990.

Fidanza, Daniela, "Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Virginia Woolf", in *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Cento anni dalla nascita, quaranta dal* Gattopardo, Ed. Francesco Orlando, Palermo, Assessorato alla Cultura, 1999: 235-259.

Flaubert, Gustave, *L'Éducation sentimentale* in Id., *Œuvre* complètes, IV (1863-1874), édition établie par Gisèle Séginger, avec la collaboration de Philippe Dufour et Roxane Martin, Paris, Gallimard, 2021: 149-554.

Fortini, Franco, *Verifica dei poteri*, Milano, Il Saggiatore, 1965.
Foscolo, Ugo, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798-1817), introduzione e commento di Guido Davico Bonino, Milano, Mondadori, 2016.
Habermas, Jürgen, *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik* (2022), trad. it., *Nuovo mutamento della sfera pubblica e politica deliberativa*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2023.
Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (1962), trad. it. *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma-Bari, Laterza, 2017.
Hamburger, Käte, *Die Logik der Dichtung* (1957), trad. it. *La logica della letteratura*, Ed. Eleonora Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015.
Koolhaas, Rem, "Junkspace", in *Harvard Design School Guide to Shopping*, Ed. Chuihua Judy Chung *et al.*, Köln, Taschen, 2001:408-421.
Lasch, Christopher, *The Culture of Narcissism* (1979), trad. it. *La cultura del narcisismo. L'individuo in fuga dal sociale in un'età di disillusioni collettive*, Ed. Marina Bocconcelli, Vicenza, Neri Pozza, 2023.
Lukács, György, *Die Theorie des Romans* (1916), trad. it. *Teoria del romanzo*, Ed. Giuseppe Raciti, Milano, SE, 1999.
Lukács, György, *Zur Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus* (1957), trad. it. *Il significato attuale del realismo critico*, Torino, Einaudi, 1957.
Madame de La Fayette, *La princesse de Clèves* (1678), in Ead., *Œuvre complètes*, édition établie, présentée et annotée par Camille Esmein-Sarrazin, Paris, Gallimard, 2014.
Manzoni, Alessandro, *I promessi sposi*, saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di Salvatore Silvano Nigro, in Id., *I romanzi*, Milano, Mondadori, 2 voll., II: 1-746.
Mazzoni, Guido, "Memoria privata e memoria collettiva. Una conversazione con Francesco Orlando", *L'ospite ingrato*, II, 1999: 111-118.
Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.
Mazzoni, Guido, "I nomi propri e gli uomini medi. Romanzo, scienze umane, democrazia", *Between*, 5.10 (novembre 2015). https://doi.org/10.13125/2039-6597/2024
Murray, Oswyn, "L'uomo e le forme della socialità", in *L'uomo greco*, Ed. Jean Pierre Vernant, Bari-Roma, Laterza, 2023: 219-256.
Nuzzo, Enrico, *Tra acropoli e agorà. Luoghi e figure della città in Platone e Aristotele*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.
Omero, *Iliade*, versione di Rosa Calzecchi Onesti, presentazione di Cesare Pavese, Torino, Einaudi, 1991.
Orlando, Francesco, *L'intimità e la storia*, Torino, Einaudi, 1998.
Pecoraro, Francesco, *Lo stradone*, Milano, Ponte alle Grazie, 2019.

Pecoraro, Francesco, *Solo vera è l'estate*, Milano, Ponte alle Grazie, 2023.
Petrucciani, Stefano, *La Scuola di Francoforte. Storia e attualità*, Roma, Carocci, 2023.
Petrucciani, Stefano, *Modelli di filosofia politica*, Torino, Einaudi, 2003.
Richardson, Samuel, *Pamela; or Virtue Rewarded* (1740), Ed. Thomas Keymer and Alice Wakely, Oxford, Oxford University Press, 2001.
Roth, Philip, *The Dying Animal* (2001), London, Vintage, 2002.
Safran Foer, Jonathan, *Extremely Loud and Incredibly Close*, Boston, Houghton Mifflin Company, 2005.
Sartre, Jean-Paul, *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938.
Schmitt, Carl, *Verfassungslehre* (1928), trad. it. *Dottrina della Costituzione*, Ed. Antonio Caracciolo, Milano, Giuffrè, 1984.
Siti, Walter, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006.
Stendhal, *La Chartreuse de Parme* (1839), Paris, Gallimard, 2014.
Szondi, Peter, *Theorie des modernen Dramas* (1956), *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Ed. G. L., Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1962.
Tocqueville, Alexis de, *Democracy in America* (1835-1840), trad. it., *La democrazia in America*, Ed. Giorgio Candeloro, Milano, BUR, 2021.
Tolstoj, Lev, *Анна Каренина* (1877), trad. it *Anna Karenina*, Ed. Pietro Zveteremich, Milano, Garzanti, 2021.
Tolstoj, Lev, *Война и миръ* (1865-1869), trad. it. *Guerra e pace*, Ed. Pietro Zveteremich, Milano, Garzanti, 2007.
Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, *Il Gattopardo* (1958), *Letteratura inglese*, *Letteratura francese*, in Id., *Opere*, introduzione e premesse di Gioacchino Lanza Tomasi, *I racconti*, *Letteratura inglese*, *Letteratura francese*, Ed. Nicoletta Polo, Milano, Mondadori, 2011, pp. 3-265, pp. 617-1422, pp. 1423-1938.
Woolf, Virginia, *The Years*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1937, trad. it. *Gli anni*, Ed. Antonio Bibbò, Milano, Feltrinelli, 2021.
Zinato, Emanuele, "György Lukács inattuale? Una teoria politica del romanzo", *Between*, 5.10 (novembre 2015). https://doi.org/10.13125/2039-6597/1965.

The Author

Michela Davo

Michela Davo graduated in Philosophical Sciences at the University of Milan and she is now attending a PhD course at the University of Siena. From October 2023 to March 2024 she was *chercheuse invitée* at the University of Lausanne. Her research work is mainly focused on the relationship between poetry and modernity.

Email: michela.davo@student.unisi.it

The Article

Date sent: 30/05/2024
Date accepted: 31/08/2024
Date published: 30/11/2024

How to cite this article

Davo, Michela, "Vita pubblica e vita privata nel romanzo moderno. Primi sondaggi", *The Pulic Dimension of Dwelling*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai - *Between*, XIV.28 (2024): 77-97, http://www.between.it/

Between

The Labyrinth under Ash Tree Lane. Dwelling in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*

Federico De Matteis

Abstract

Mark Z. Danielewski's 2000 novel *House of Leaves* revolves around a mysterious building that hides a seemingly infinite subterranean labyrinth of supernatural origin. Through various typographic techniques that creatively leverage on the space of the printed page as a complex visual device and textual artifices meant to create atmospheric effects, the author establishes what could be defined as a spatial condition. The reader's experience is thus not neutral, as it deeply engages the embodied and affective spheres. Through the analysis and discussion of these devices, this paper describes how, under specific circumstances, the spatial dimension embedded in literature can indeed become inhabitable, supporting the emergence of dwelling practices.

Keywords

House of Leaves, Architecture, Dwelling, Visual dynamics, Typography, Atmosphere.

Between, vol. XIV, n. 28 (novembre/November 2024)
ISSN: 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6303

CC BY

The Labyrinth under Ash Tree Lane. Dwelling in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*

Federico De Matteis

Introduction: dwelling in (through) books

How does a book allow us to dwell? How can a work of fiction – through its narrative and linguistic devices, but even by means of its visual and physical structure – create a condition that the reader may experience as *spatial*? How can a text – beyond the canonical metaphor – construct something resembling an *architecture*?

All these overlapping questions challenge one commonplace assumption: that a book is not an architectural object. While today there may be no general agreement on what an architecture *is*, few would claim that even the broadest acceptation could include books among its armamentaria. A text – fiction or non-fiction – can aptly *describe* an architectural space, deploying one of many well-honed methods that bring these conditions to visibility, even without using graphics representation[1]. Yet while the statute and mission of ekphrasis has long been that of providing a vivid re-evocation of a work of art (or architecture), there is a distance between the object of representation and its description that cannot be entirely bridged[2].

Books, as technological devices, are something else. A printed page, perfected over centuries spanning several technological revolutions, is still today one of the most efficient means for human subjects to gather complex information, so much so that when it comes to reading even the most recent digital tools retain at least a part of that consolidated visual organization. There is indeed a "material engagement" that binds human subjects to the

[1] On the use of phenomenographies as the description of lived spaces, see De Matteis *et al.* 2019.

[2] On the practice of ekphrasis and its limits see Mitchell 1994, 152.

printed page, which means that our mode of seeing, thinking and being has been deeply shaped by our use of such devices, not unlike the interaction with stone tools has influenced the evolution and abilities of our hands. Through the reliance on a source of knowledge and information that is stored in a material object, our cognition effectively happens «outside the head» (Malafouris 2013: 31). Alphabetic technology, as McLuhan defines it, has risen (from well before the age of print) to become a sophisticated information storage, but it has also sidelined the aural and corporeal strata of verbal experience, thus paving the way for the deeply visual-oriented style of cognition at the root of Western culture (McLuhan 1962: 24). In orality, a same word can be spoken, uttered, whispered, shouted, sung, declaimed, recited, stuttered, and be laden with many inflections that enrich its elementary meaning. Once translated into a precise and inflexible code such as the alphabet, all these further expressive contents are reduced, and even the most articulate contextual structure may fail in bringing the lived dimension of orality to life.

The printed page encages meaning into a linear and sequential geometry, and guarantees its efficiency by means of its rigid, nearly unchanging structure. We may have difficulty deciphering the flourished calligraphy in a 16th century letter, but find it far less troublesome to read a book printed in that age: despite continuous refinements and adjustments, today a page's basic organization is still largely the same. Our bond with literacy is so deep that according to some it even articulates our conception and perception of time, binding the linearity of writing with the unbreakable sequence of events grounding the Western temporal structure[3]. Here, the frail relationship between space and time – still strongly present in many non-Western cultures – may have been compromised by the primacy of the alphabetic techniques based on linearly arranged text.

A book can thus *speak* to us, eliciting an empathic and affective engagement (Ahern 2024; Denham 2024), but how this interaction occurs is usually not considered of a spatial nature, perhaps more of a temporal one. A romantic adagio (perhaps best epitomized in Michael Ende's *Die unendliche Geschichte*) conceptualizes a book as a world-in-itself, an almost-magical object capable of transporting the reader outside of common space and time in a dreamlike world of fantasy, all while comfortably remaining seated on a couch. And while every reader could confirm that this somehow

[3] An interesting reflection in this sense is Ted Chiang's novella *Story of your Life*, which was adapted in the 2016 film *Arrival* by Denis Villeneuve.

does happen, I would like to consider here the possibility that, under specific circumstances, the experience of reading can indeed become spatial, construct a fully architectural condition, and eventually make us dwell not *in* but *through* the book[4].

While the concepts of *dwelling* and *space* are quite central in architectural theory[5], books as objects are not. There is a certain recent interest in literature as a medium for the description and understanding of architecture, especially in the pedagogic field[6], and books on architecture – from the treatises of the Italian Renaissance to the celebrated volumes published in the 1920's by the Bauhaus – have evolved into a cultural genre of their own. But in the architectural world books are normally treated as attributes of specific spatial ensembles – libraries, classrooms, readings spaces, boudoirs – and not deemed capable of establishing a spatial experience of their own.

My attempt here will thus be that of understanding how the reading of a book can lead to the emergence of the situational condition that is prodromic to the experience of space. I here deliberately use the term *book* because of the relevance of the object itself, thus contemplating the effect that, beyond the merely textual sphere, the material engagement produces on the reader. The work of fiction that I will use as an exemplum, furthermore, is no ordinary one, rather one that from its very title places architecture and dwelling at its core: *House of Leaves*, the 2000 novel by Mark Z. Danielewski.

Exploring the *House of Leaves*

House of Leaves is a rather peculiar book, and this quality has sparked broad interest of literary scholars and architects alike. At just over 700 pages, it is not as monumental as David Foster Wallace's *Infinite Jest*, but it definitely plays along it in the league of books that affirm their physical presence with a ponderous (and slightly intimidating) voluminosity. While for most other works of fiction the material details concerning the edition might prove trivial, and reading the printed version rather than the elec-

[4] While the question of the spatial forms of literature has been widely addressed (see Mitchell 1980) as a counterpoint to its temporal structure, I centrally refer here to a phenomenal, lived rather than metaphorical acceptation of space; see De Matteis 2021.

[5] See, among many others, Joedicke 1985; Norberg-Schulz 1980; van de Ven 1980; Vesely 2004. For an overview of spatial theories in architecture see De Matteis 2021.

[6] See Havik 2014; Sioli and Jung 2018.

tronic one be just a matter of preference, it is not the case here[7]. The book's format (at 17,5 x 23 cm slightly larger than the typical pocket edition) and the graphic design of the cover do not give away much of the internal organization, which on the contrary appears very unusual from the first glance.

No two pages of *House of Leaves* are the same: each spread is differently composed, with many pages almost or entirely blank, others with overlapping text, the use of at least three different font faces and some coloured words and lines. Footnotes, text boxes, braille passages, text with diagonal or upside-down orientation complete the picture, in an unceasing invention of typographical stratagems. The immediate feeling one derives is that of an annotated printing draft, or of the piecing together of several different parts, as if other books had been cut and stitched together in a Frankensteinesque collage of pages or fragments of pages.

The typographical variety, however, is not a simple pun or artistic performance, but rather a clear example of what Hayles (2002: 110) defines as «materialist strategy». Designed and typeset by Danielewski himself, who originally wrote the manuscript in pencil on plain paper (Dawson 2015: 293-294), the book's graphic organization supports the narrative stratification. *House of Leaves* is a «Chinese box» novel (Hamilton 2008: 11), with at least four *en abyme* plots that are both contained one within the other and intertwined (Hansen 2004: 620). The book's typesetting mirrors this articulation, with each of the voices presented with a distinct typeface and layout style. Two sets of footnotes (each a different sub-voice) follow the main text, sometimes taking up most of the page's space.

Even before delving into the novel's subplots, this complex narrative articulation and its supporting typographic structure influence the reader's experience. In this sense, *House of Leaves* is no ordinary book, since it requires an additional effort to be read, and each reader must choose

[7] My first attempt to read *House of Leaves* was indeed on an electronic device, but after a few pages I started getting confused and could not understand why the text proved inconsistent and fragmentary. After viewing some photographs of the book's pages online, I purchased a regular book version (in particular: the Full-color, 2nd Pantheon Books Edition) and could finally truly engage with the novel. In this sense, Hayles writes: «The play between presence and absence is extended through the dynamic interplay between words and non-verbal signifying practices. The effects achieved by *House of Leaves* through this dynamic interplay are specific to the print book: they could not operate the same way in any other medium» (2002: 122).

her way through the pages (Aghoro 2012: 63)[8]. Again and again, the book must be turned at different angles in order to properly read the text; its considerable volume renders this action slightly uncomfortable and is best performed by holding the book on a horizontal surface rather than in one's hands. If reading a novel is a corporeal scheme we can normally perform in an automatic way and in nearly every postural condition – sitting, reclining, standing, lying, crouching – by just moving one's eyes and flipping pages with a single finger (Aarseth 1997: 2), *House of Leaves* tends to break this automatism, requiring the reader to crawl her way through every single page. There is a distinctive corporeal engagement, a call to presence that ordinary reading experiences do not entail, and which resonates with the constant sense of uncanny alertness pervading the events unfolding in *House of Leaves.* Our material attunement to the book as an object is so deep that as we use it, it becomes experientially transparent: we no longer "perceive" the book, which retreats to the background in favour of the text and narration it contains. This does not happen with *House of Leaves*.

Under many aspects, this novel is built like a labyrinth (Hamilton 2008: 5; Bida 2012). The tortuous intricacy of the various narrative levels breaks the linearity of the page's spatiality, forcing the reader to move back and forth within the book with startling frequency. As the footnotes containing the subplots run beneath the main body of text, they sometimes distract the reader, who may lose the thread of the principal narration, only reconnecting several pages later (Wishart 2007). It feels like running into a dead end, and instead of following the text along a single direction, twists and u-turns are necessary to keep the pace. Reading the main text – or the footnotes – only is not really an option, since the page layout's unpredictability continuously breaks the rhythm of narration, a result of a deliberate effort on the author's side (Downey 2007).

Labyrinthine is the super-dense, deliberately excessive system of references that pervades the book. Most are explicit and declared through a (largely invented) scholarly apparatus of footnotes commenting the ongoing narration with reference to real-world scientific literature[9]. Other references are more structural as they sustain the novel's cultural framework:

[8] Danielewski's novel complies with the definition of *ergodic literature*, i.e. a text which requires a nontrivial effort to be traversed. The term was originally proposed in relation to cybertexts by Aarseth 1997.

[9] See, for example, the massive sequence of footnotes mentioning architectural texts and paradigmatic buildings in chapter IX.

most obviously the bond to Jorge Luis Borges, inspirer of the labyrinth structure (Hamilton 2008: 5), and to Dante, whose own katabatic journey serves as a precursor to this (and most other) voyages into the deep of the Earth (Dawson 2015: 284).

But there is one labyrinth at the very core of this book: it is the structure of the novel's actual protagonist, the house on Ash Tree Lane. As with every nameworthy maze, its articulation is not apparent at first glance, but unfolds as the explorer takes step after step into its dark recesses. The rather unremarkable house in a pleasant Virginia suburban area conceals its mysterious interior, and only allows visitors to enter the labyrinth on its own terms. What Will Navidson finds on his obsessive explorations into the depth of the house is an endless labyrinth, spiralling downward like Dante's Inferno and extending into darkness like Piranesi's *Carceri d'invenzione*. The cavernous spaces, evenly crafted in black stone, defy all laws of tectonics by being so vast as to appear boundaryless, and move and shift in unpredictable ways with ominous roaring sounds. They are dreadfully desolate, for no one inhabits them except the exploring parties, but are somehow "alive" in their movement and their ability of making objects disappear. They are more than just uncanny and frightful: even the professional explorers Navidson invites to the quest end up losing their mental stability inside the labyrinth, and more than one loses his life inside the house.

The reader participates in these explorations, developing a strong sense of disorientation and anxiety, anticipation and relief as the events unfold. Yet while the affective engagement with the characters and plot are a common cypher of narrative, the techniques this particular novel deploys to create its effects are not. Danielewski leverages on the visual dynamics of the book's typography to enforce a spatial sensation through bodily cues, and makes use of atmospheric generators that further increase the novel's uncanny allure.

The printed page as a phenomenal field

In our dualism-ridden culture, *words* and *images* form a nearly irreconcilable dyad, perhaps best represented by the picture-caption assemblage. Here, the words serve as a description of the image, a fragile relationship that 20th century artists – from Magritte to Kosuth – have epistemologically challenged. The distance between the two elements is so strong that we have substantially forgotten that words – or rather letters – are primarily images in themselves: pictograms, the origin of alphabets, still show a di-

rect translation of one into the other, which centuries of symbolic-phonetic use has pushed into oblivion.

The cases where this ancestral bond deliberately emerges are relatively few, especially if compared to the nearly universal diffusion of consolidated typographical techniques: Danielewski's "liberated" pages are not an original invention, but have a rather small number of precedents scattered over the course of history. *Concrete* or *Visual Poetry*, as a minor genre, includes the work by poets whose compositions were graphically designed to form silhouettes of objects through the varying length of the stanzas. Descending from ancient *carmina figurata* and illuminated manuscripts meant to guide and inspire prayer, George Herbert's 17th century religious poems, for example, pair the changing rhythm entailed by the shorter or longer lines with a breath-like alternation in the poem's content. From this form of composition, that is at once textual and visual, emerges a «type of poetic effect […] in which spoken pattern and spatial juxtaposition engage separately with the cognitive faculties of ear and eye to create two levels of significance within the same text» (Bradford 2011: 2).

More recent cases of the interplay between words and graphics can be found in Apollinaire's *Calligrammes* from 1918, where the French poet builds images through the compositions in a quasi-surrealist fashion, or the sound poems by Futurist authors such as Filippo Tommaso Marinetti's 1914 *Zang Tumb Tumb*. In this latter work – the recollection of the battle of Adrianople which the poet had witnessed two years earlier – the typographic devices are exploited to showcase the acceleration and clang of the battle, the shouting of soldiers and the movement of trains.

E.E. Cummings' verse, as a further token, is largely built around a deconstruction of the language's formal organization and grammar, breeding visual compositions that, while aniconic, often acquire a spatial dimension. In some of his collections of verse – for example the 1931 *W [Viva]* – the lines and stanzas lose any compactness, punctuation and regular spacing are jettisoned, words are literally torn apart over more lines, capital letters are arbitrarily used to generate emphasis, and proper spelling substituted with a wholly invented, phonetic mechanism[10]. Cummings does not strive for what we could properly call a visual aesthetics, but uses typography in a radical way to free verse from the rigid grid of the line-and-stanza structure.

Verse, with its reliance on prosody and aurality often overshadowing semantics, has long experimented with what Mitchell defines «visible

[10] See Cummings 1991.

language», tracking the invention of this hybrid artform to William Blake (Mitchell 1994: 111). Fiction, on the other hand, has traditionally had far less chances of tinkering with the visual and spatial dimensions of writing and printing. The original meaning of "lyric" poetry, as a poetic form meant to be sung on the notes of a lyre rather than recited, indicates the preponderant aural-musical root of verse, which remains present and often discernible even in contemporary works. This liaison is absent or latent in prose, where narration generally takes the lead: while textual forms do present themselves with a multitude of styles, the visual, aural and spatial dimensions usually remain unaddressed. Other forms of complexity, primarily narrative ones, have been engendered by the novel form: one could think of the intricate non-linearism of Julio Cortázar's *Rayuela* or of *S. (The Ship of Theseus*) by Doug Dorst, with its unusual editorial format comprising spare pages, handwritten notes, etc.

Few novels before Danielewski's have engaged with visual language: a classic precedent could be considered Laurence Sterne's *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman,* where the author merges an idiosyncratic and deliberately fragmentary typography with occasional diagrams representing movement but also ideas, all with the intent of mirroring the book's articulate use of the English language.

All the cases above showcase the implementation of "multimodal" techniques, which are extensively adopted in *House of Leaves*. The interplay of words, typography, pictures and other media, transform reading into a «multiliterate act», substantially altering the notion of «narrative discourse» (Hallet 2014: 151), and drawing all materials into a common process of meaning-making. Danielewski's novel, however, exceeds in this the hermeneutic sphere, leveraging on multimodality to achieve the creation of fully spatial effects.

House of Leaves has been described as the analog representation of a hypertext, a then novel, dynamic and interactive literary form that readers were increasingly becoming familiar with in the historical period of the novel's making (Pressman 2006). As Bolter notes (2001: 69), «picture writing» has characterized the World Wide Web since its earliest days, combining text with graphics, hyperlinks, tags and all other technical-textual devices that have by now been incorporated into everyday use. But in 2000, the cultural transformation purported by the onset and diffusion of the Web was still in its initial years, and Danielewski's novel reflected in its anticipatory web-like complexity a shift in models of knowledge as it would unfold in subsequent years.

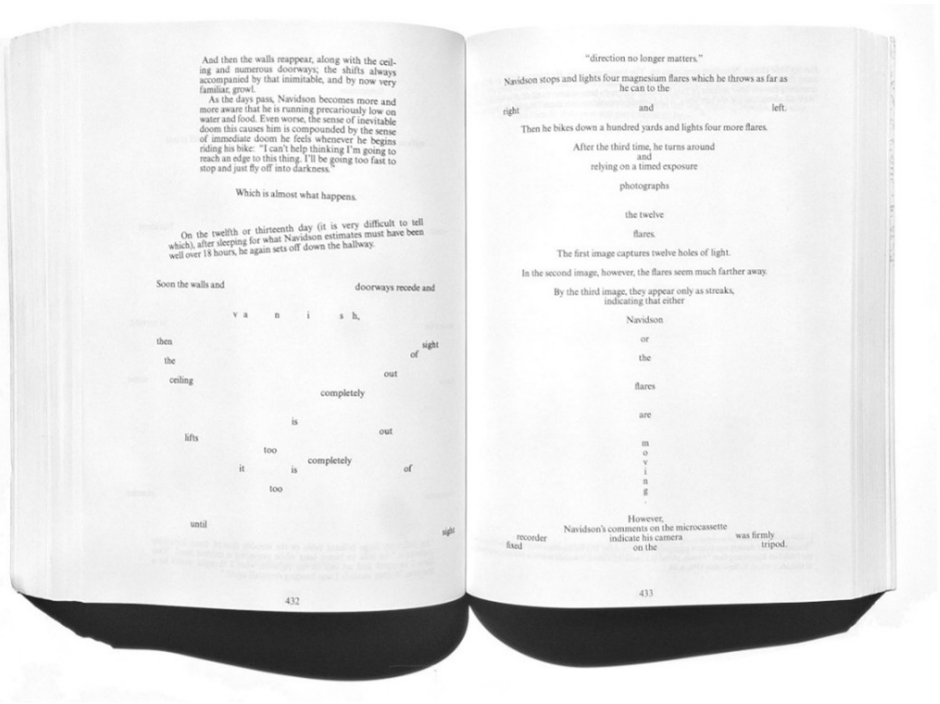


Figure 1. From House of Leaves, Chapter XX: spread 432-433.

In *House of Leaves*, Danielewski juxtaposes a multitude of typographical devices to produce a variety of effects, some of which are meant to enhance and support the complexity of the narration, while others are of a purely spatial nature. Chapter XX, which spans 68 uncanny pages, reports the fifth and final exploration Will Navidson undertakes into the bowels of his house: from the very beginning of the journey, the mysterious living labyrinth starts playing tricks on him, continuously shifting the slope of the ground and the width of the corridors, until it altogether disappears, letting him fall into what is an apparently infinite abyss. The pages of this chapter are perhaps the most startling section of book, with predominantly white spreads often occupied by isolated lines or blocks of text arranged in every possible direction, with varying size, spacing, line density etc., recounting through this visual artifice the senseless wandering inside the labyrinth[11].

[11] While it might be a coincidence, there is a certain analogy between the typographical strategies adopted by Danielewski in some sections of the book and a strain of videogames from the early 1980, most notably the 1983 title *Dungeons of Moria*. In an age before the widespread use of graphic processors, text symbols were used to represent the space of a dungeon – its walls, doors, pits, monsters etc. Wishart (2007) highlights how in Danielewski's pages typographical characters are at times indeed graphically used to indicate the presence of a "narrative" character.

The text's direction simulates the man's movement, its density the sense of spatial compression or expansion he encounters as the walls unpredictably shift as if in an arrhythmic breathing.

While Danielewski's hybrid textual-visual narrative is innovative in scope and intensity, its underlying tools are well known in the field of art. The spreads of *House of Leaves* exceed the standard configuration of the printed book, becoming picture planes variously occupied by typographic elements in a clear figure-ground relationship. Similarly to what we experience in ordinary objective or non-objective art, these elements are perceived as laden with an apparent sense of movement and weight. The visual field wherein these figures are encountered is further directly connected to a broader, resonant sensorium, hinged on a range of embodied dynamics. The optical stimuli thus activate the observing subject's body, prompting the spatialization of phenomena. In other words, while the printed text is not moving, it is perceived *as if* it were moving, all at the same time as the textual information is being acquired. The novel's page is no longer just a page: it becomes a phenomenal field.

The study of these visual dynamics, of how still pictures actually stir sensations of movement and weight, have by now accumulated a century of scientific insight. From its first inception in the early 20th century through the work of Max Wertheimer and Kurt Koffka, Gestalt psychology analysed visual dynamics and their relationship to the general field of perception. Two later books, György Kepes' 1944 *The Language of Vision* and Rudolph Arnheim's 1954 *Art and Visual Perception* proved crucial in popularizing this knowledge, establishing a practical grammar that described the dynamics of visual perception in the arts. More recently, the advances in the neurosciences, most notably through Semir Zeki's 1999 book *Inner Vision*, have granted an experimental-quantitative support confirming the insight of Gestalt psychology. What emerges from this scientific tradition is the spatial dimension of the visual perception of pictures, which can be also adopted as an interpretive model for Danielewski's work in *House of Leaves*. There is indeed a direct correlate between the flat picture plane and the spatial ensemble this is capable of creating: the typographical narrative in the novel, based on these artistic techniques, produces a condition that allows us to corporeally participate in the unfolding events. This is the first hint at the fact that a book so conceived allows us to experience it as a spatial device, and to dwell in its evoked spaces as if they were real.



Figure 2. From *House of Leaves*, Chapter XX: spread 464-465.

An uncanny atmosphere

The spatial dimension of *House of Leaves* is not only evoked by the articulate visual construct of its pages. As with any horror tale, much of our sensation, the effects the novel produces across the reader's experience, descends from the presence of a lingering, uncanny atmosphere.

We cannot claim that this novel is intrinsically atmospheric, in the sense that other works of literature are. One could think of many other authors whose writing style and techniques infuse novels with that vague atmospheric sensation, lacking precise margins and points of anchorage yet undeniably present and vivid to the reader's mind. Atmospheres are often described by means of brief paint strokes, in a textual analogy of pictorial examples such a J.M.W. Turner's fog-shrouded marine panoramas. In these images, it is often hard to even make out the shape of ships and rocks, but the allure of Turner's art derives exactly from this lack of precise definition.

The use of an atmospheric paradigm in the study of literature has been advocated by Hans Ulrich Gumbrecht, who writes

> Toni Morrison once described the phenomenon with the apt paradox of "being touched as if from inside." She was interested […] in an

> experience familiar to everyone: that atmospheres and moods, as the slightest of encounters between our bodies and material surroundings, also affect our psyche; however, we are unable to explain the causality (or, in everyday life, control its workings). One cannot claim to understand this dynamic, much less account for it fully (2012: 4).

Gumbrecht's reference to the work of Toni Morrison is certainly no coincidence, for her novels' style revolves around a thin, evocative language, where images are not conjured in detail but rather sketched. What this form of writing can achieve exceeds the power of meaning, the «hermeneutic field» (Gumbrecht 2004: 28), and the idea of "touching" he borrows from Morrison calls into play the presence of the body. Literature has the ability of producing this presence:

> That any form of communication implies such a production of presence, that any form of communication, through its material elements, will "touch" the bodies of the persons who are communicating in specific and varying ways may be a relatively trivial observation – but it is true nevertheless that this fact had been bracketed [...] by Western theory building ever since the Cartesian *cogito* made the ontology of human existence depend exclusively on the movements of the human mind (2004: 17).

Gumbrecht subsumes under what he defines «presence effects» much that has been otherwise discarded: aurality, where the sonic dimension of uttered words embodies an expressivity that remains latent on the printed page, and to which we may resonate even if we are unable of grasping their meaning; the synaesthetic dimension of embodied perception, and the evocative power it produces; and atmospheres, blurred presences endowed with an undeniable affective charge.

Danielewski's style in *House of Leaves* has generally not much space for vagueness. While the writing of the various intertwining plotlines substantially differs, the central narrative is structured as an exact, almost clinical description of the documentaries shot by Will Navidson. Danielewski provides us with frequent lists of objects, clutters the pages with endless bibliographies and annotations, as spares no technical detail with abundant sectorial jargon. We can find an example at the opening of Chapter XX, which describes the equipment the videographer brings on his exploration:

> For recording the adventure, Navidson brought with him a 1962 H16 hand crank Bolex 16 mm camera along with 16mm, 25mm, 75mm Kern-Paillard lenses and a Bogen tripod. He also carried a Sony microcassette recorder, Panasonic Hi 8, ample batteries, and at least a dozen 120 minute Metal Evaporated (DLC) tapes, as well as a 35mm Nikon, flashes, and USA Bobby Lee camera strap. For film, he packed 3000 feet of 7298 16mm Kodak in one hundred foot loads, 20 rolls of 35mm, including some 36 frame Konica 3200 speed, plus 10 rolls of assorted black and white film. Unfortunately the thermal video camera he had arranged to rent fell through in the last minute (Danielewski 2000: 424).

Lists of items – especially of obscure professional photographic equipment from the 1980s – are usually the exact opposite of what might be considered atmospheric writing. Nevertheless, it is perhaps through this almost obsessive attitude at focusing on the detail, up to the quarter of an inch, that the reader is funnelled into a disorienting loop of unfamiliar words.

According to atmospheric theories in contemporary phenomenology, vagueness is a fundamental attribute of the lived dimension of space that considers the presence of affects as acting forces. Nevertheless, the *description* of atmospheres can take various forms: it can designate a situation in a vague way, or, on the opposite, designate a vague entity in a precise way (Griffero 2014: 7), which clearly is the road undertaken by the main plot line in *House of Leaves*.

There are precedents for this literary technique, which we can find, for example, in one of the genres that is most frequently and intensely descriptive: the detective story. Sherlock Holmes is the archetypal detective: always alert, his senses finely tuned to perceive even the tiniest minutiae that most observers miss, he operates only through his exceptional cognitive faculties, leaving no space for distorting affects. The method he employs is of a substantially medical nature: Holmes gathers clues as if they were the symptoms of an illness, connects the dots, and reconstructs the events as they have occurred[12]. The separation of parts, the analytical

[12] The «evidential paradigm» based on the observation of clues has been famously described by Carlo Ginzburg. The connection between medical observation and Sherlock Holmes passes through the work of the Italian physician Giovanni Morelli, who applied the observation of symptoms to the study of paintings. Arthur Conan Doyle was an avid reader of Morelli's work, which was an inspiration for the invention of Holmes. See Ginzburg 1989: 96; De Matteis 2020: 23.

attitude are not normally conducive to the vague atmospheric effect: yet another process emerges here, the deictic sense of mystery towards which the situation continuously alludes. It is a different kind of evocative writing, not relying on blurred contours, vividness of imagery or musicality of language: a sense of disorientation arises from the reader's difficulty in understanding the situation, of findings her bearings in a labyrinthine constellation of apparently unconnected events.

In *House of Leaves*, the precision of descriptive language in the main plot line appears as if putting the reader in control of that space and of the events that there unfold, granting an illusion that whatever monster-Minotaur may be lurking in the labyrinth's darkness, it will eventually be discovered and defeated. Yet this expectation soon becomes frustrated by the enduring feeling of disorientation that the novel produces at multiple levels. The infernal space Navidson explores thus acts almost as a "labyrinth within a labyrinth", where the physical disorientation induced by the space itself occurs in the framework of a multi-level narrative. Downey so describes the novel's intricate structure:

> On the level of form as well as of content […] the text is labyrinthine. By taking an unsolvable maze as its core subject matter; by bringing together a multitude of actual and fictional academic sources and authorities; by ensuring that every element of the narration is mediated through one of several different forms of representation or technology; and by including clues that the various narrative levels may be linked, the book never permits either the reader or the characters to gain a stable footing, or to find a coherent centre of meaning. The text therefore performs as well as represents the experience of space as frighteningly disorientating (2007: 161).

Indeed, the overall atmosphere of the novel is that of a vast darkness. The subterranean world at the core of the narrative seems to irradiate its presence, layer after layer of narration, towards the outermost levels of the book. All characters – even those who never explore the fictional labyrinth – are affected by its lurking allure, feel the terrifying oncome of the creature that may or may not inhabit it, and are eventually driven to insanity. The haunting atmosphere of the house on Ash Tree Lane surrounds them all like the air they breathe, and even the novel's reader in the "real" world ends up resonating to the terror emerging from the *House of Leaves*.

Conclusion: of houses, books and bodies

To close our argument, we should return to our initial question: how can a book become something resembling an architectural experience? How do we dwell through books? From what we have seen, we can rightfully claim that the experience of reading a novel and that of inhabiting a house do have something in common. Both are not neutral mental processes constrained inside our heads: they are spatial and engage us affectively, prompting our bodies to resonate with the emotional cues embedded in the text – and in this specific case, through its elaborate visual construct. While the spatial dimension of houses is something we take for granted, considering the practice of reading as a situated experience requires a certain revision of our common paradigms.

A comparison between two distinct understandings of what it means to *dwell* can perhaps help us clarify this conceptual hinge. Martin Heidegger, whose proposition of *Wohnen* was the first to take centre stage in philosophy, subordinates the practice of dwelling to that of building, identifying in the Old German word *buan* a shared root for the two concepts (1993: 348). The liaison is so archetypal that one cannot dwell without building, and to build is our primary way of being present in the world. What appears here is a primacy of praxis, of the deliberate modification and subjugation of the natural world to allow the settling, rooting, and dwelling of Man[13].

But does dwelling always imply such a proactive attitude, the perennial drive to act upon the world to shape it according to our needs, building an inhabitable environment to resist the "onslaught of the desert"? Hermann Schmitz centres his own conception on a form of ecology of emotions, stating that «Dwelling is a culture of feelings in an enclosed space» (2023: 42). Building – setting up walls and enclosures, pacifying space – is a mere prerequisite of dwelling, which only takes place once the affects become regulated, tolerable to the inhabitant. While we may disagree with a conception of dwelling that is exclusively focuses on harmonious feelings – we know well that inhabiting space can be contentious, conflictual, unjust, and even terrifying, and often not just in an incidental way – Schmitz's focus on emotions and on how they make our bodies resound does strike a chord.

[13] For a criticism of the architectural implication of Heidegger's dwelling paradigm see De Matteis 2023.

It is perhaps from here that a parallelism between books and houses can emerge: both enter our phenomenal fields through our embodied presence, albeit in different ways – books through the visual practice of reading, houses by means of a broader sensorium. Both are enclosed spaces: houses afford their inhabitants filtered emotions through the protection of their built walls, books are conceptually closed objects, as the printed page is a spatially defined field. Books, on the other hand, are equally public spaces in that they are available for anyone who reads them to engage in their spatial experience, a feature they have in common with the shared emotional dimension embedded in affective atmospheres. In reading *House of Leaves*, we voyeuristically observe the characters' exploration of the labyrinthine abyss and of their interior worlds, participating in their ordeal, but all while remaining safely protected behind the screen of the printed page: a spatial-affective situation that would well fit Kant's definition of the sublime as a «negative pleasure» (2009: 129).

To be present in space is not equivalent to dwelling: for this to happen, the enclosure must be populated by emotions that we have cultivated, or that – as in the case of a novel – someone else projects into this spatial ensemble. A book can modulate affects, design an atmosphere, engage the reader-observer in way that relate to what spaces do to us: in both cases, there is a lived body – our lived body – at the centre of it all, and it resounds with what it encounters along its way, be it the real world of architectural space, or the imaginary presentation of phenomena that fiction can afford us.

Works Cited

Aarseth, Espen J., *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997.

Ahern, Stephen, "Affect Theory and Literary Criticism", *Emotion Review* 16.2 (2024): 96-106.

Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley, University of California Press, 1974.

Bida, Aleksandra, "Hauntingly Sweet: Home as Labyrinth and Hospitality in *House of Leaves*", *Revolutionary Leaves: The Fiction of Mark Z. Danielewski*, Ed. S. Pöhlmann, Newcastle, Cambridge Scholar, 2012: 43-61.

Bolter, Jay David, *Writing space. Computers, hypertext, and the remediation of print*, New York, Routledge, 2001.

Bradford, Richard, *Graphic Poetics: Poetry as Visual Art*, London, Continuum, 2011.

Chiang, Ted, *Stories of Your Life and Others*, New York: Vintage Books, 2016.

Cummings, E. E., *Complete Poems, 1904-1962*, New York, Liveright, 1991.

Danielewski, Mark Z., *House of Leaves*, 2nd ed. New York, Pantheon Books, 2000.

Dawson, Conor, "'There's Nothing So Black as the Inferno of the Human Mind': Infernal Phenomenal Reference and Trauma in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 56.3 (2015): 284-298.

De Matteis, Federico, *I sintomi dello spazio: Corpo Architettura Città*, Milan, Mimesis, 2020.

De Matteis, Federico, *Affective Spaces: Architecture and the Living Body*, London, Routledge, 2021.

De Matteis, Federico, "Atmospheres of Dwelling. Phenomenologies of 'Being-at-Home'", *ZArch*, 21 (2023): 34-43.

De Matteis, Federico - Bille, Mikkel - Griffero, Tonino - Jelić, Andrea, "Phenomenographies: Describing the Plurality of Atmospheric Worlds", *Ambiances*, 5 (2019): 1-22.

Denham, A. E., "Empathy & Literature", *Emotion Review*, 16. 2 (2024): 84-95.

Downey, Dara, "Don't Turn around: The Embodiment of Disorientation in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*", *Fear: Essays on the Meaning and Experience of Fear*, Ed. K. Hebblethwaite, E. McCarthy, Dublin, Four Courts Press, 2007: 158-172.

Ginzburg, Carlo, *Clues, Myths, and the Historical Method*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.

Gumbrecht, Hans Ulrich, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford, Stanford University Press, 2004.
Gumbrecht, Hans Ulrich, *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*, Stanford, Stanford University Press, 2012.
Hallet, Wolfgang, "The Rise of the Multimodal Novel: Generic Change and its Narratological Implications", *Storyworlds across Media: Towards a Media-Conscious Narratology*, Ed. M.-L. Ryan, J.-N. Thon, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2014: 151-172.
Hamilton, Natalie, "The A-Mazing House: The Labyrinth as Theme and Form in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 50.1 (2008): 3-16.
Hansen, Mark B.N., "The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*", *Contemporary Literature*, 45.4 (2004): 597-636.
Havik, Klaske, *Urban Literacy: Reading and Writing Architecture*, Rotterdam, NAI010 Publishers, 2014.
Hayles, N. Katherine, *Writing Machines*, Boston, The MIT Press, 2002.
Joedicke, Jürgen, *Raum und Form in der Architektur*, Stuttgart, Krämer, 1985.
Kant, Immanuel, *Critique of the Power of Judgment*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
Kepes, György, *The Language of Vision*, Chicago, Paul Theobald, 1969.
Malafouris, Lambros, *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*, Cambridge, The MIT Press, 2013.
McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, London, Routledge and Kegan Paul, 1962.
Mitchell, W.J. Thomas, "Spatial Form in Literature: Towards a General Theory", *The Language of Images*, Ed. W.J.T. Mitchell, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1980: 271-299.
Mitchell, W.J. Thomas, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, New York, Rizzoli, 1980.
Pressmann, Jessica, "*House of Leaves*: Reading the Networked Novel", *Studies in American Fiction*, 34.1 (2006): 107-128.
Schmitz, Hermann, *Atmospheres*, Milan, Mimesis International, 2023.
Sioli, Angeliki, Yoonchun Jung, Eds., *Reading Architecture: Literary Imagination and Architectural Experience*, New York, Routledge, 2018.
van de Ven, Cornelis, *Space in Architecture*, Assen, Van Gorcum, 1980.
Vesely, Dalibor, *Architecture in the Age of Divided Representation*, Cambridge, The MIT Press, 2004.

Wishart, Daniel, "The Many Storeys of the House of Leaves", *Starless*, 2007, https://starless.wordpress.com/2009/12/08/the-many-storeys-of-the-house-of-leaves/, web (last accessed 03/11/2024).
Zeki, Semir, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1999.

The Author

Federico De Matteis

Federico De Matteis is an architect and Professor of Design at the University of L'Aquila. His research work focuses on the affective dimension of space and the corporeal resonance between the experiencing subject and architecture. His recent books are *Affective Spaces. Architecture and the Living Body* (Routledge 2020); *The Affective City: 1. Spaces, Atmospheres and Practices in Changing Urban Territories* and *2. Abitare il terremoto* (edited with S. Catucci, LetteraVentidue 2021 and 2022).

Email: federico.dematteis@univaq.it

The Article

Date sent: 30/05/2024
Date accepted: 31/08/2024
Date published: 30/11/2024

How to cite this article

De Matteis, Federico, "The Labyrinth under Ash Tree Lane. Dwelling in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*", *The Public Dimension of Dwelling*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai - *Between*, XIV.28 (2024): 99-118, http://www.between.it/

Between

Corpus without *Heimat*. On the Literary Mythification of the Habsburg Iconosphere

Igor Fiatti

Abstract

The present contribution intends to probe the literary mythification of the Habsburg iconosphere. The exposition spreads through the *Heimat*-less texts of the authors orphaned by the dissolution of Austria-Hungary (Hermann Broch, Franz Kafka, Robert Musil…), pivoting primarily on Joseph Roth's novels. The analyzed texts distinguish themselves for the manifest ideological function of the mythification's process.

Keywords

Austria-Hungary, Landscape, Architecture, Myth, Central European literature.

Between, vol. XIV, n. 28 (novembre/November 2024)
ISSN: 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6249

CC BY

Corpus senza *Heimat*. Sulla mitizzazione letteraria dell'iconosfera absburgica

Igor Fiatti

Magnam capies voluptatem, si hunc regionis situm ex monte prospexeris. Neque enim terras tibi sed formam aliquam ad eximiam pulchritudinem pictam videberis cernere […]

(Proverai un gran piacere a guardare questo panorama della regione da un monte. Ti sembrerà di scorgere non delle terre, bensì un quadro di eccezionale bellezza […])
Plinio il Giovane, *Epistole*, V 6.13

Glaube, wer er es geprüft! nemlich zu Hauß ist der Geist
Nicht im Anfang, nicht an der Quell. Ihn zehret die Heimath.

(Lo creda chi l'ha provato! Infatti a casa è lo Spirito
Non all'inizio, non alla fonte. Lo consuma la terra natale.)

Friedrich Hölderlin, *Brot und Wein*

Questo contributo intende affrontare la mitizzazione letteraria dell'iconosfera absburgica. A tal fine si ritiene economico gravitare primariamente attorno agli scritti di Joseph Roth (1894-1939), un autore paradigmatico nella schiera degli orfani dell'Austria-Ungheria – tra gli altri, Franz Kafka

(1883-1924) e Rainer Maria Rilke (1875-1926) rientrano con tutta evidenza in tale schiera senza *Heimat*; per loro, come nota il germanista Ladislao Mittner, la casa in eterno negata diventa una realtà ontologica negativa, quindi un imperativo (Mittner 1995: 251-52)[1].

*

«A poco a poco Trotta si rese conto di essere tutt'altro che padrone della propria fortuna, tutt'altro che un uomo eccellente dalle molte qualità» (Roth 2006: 261): accertando (alla stregua di Robert Musil) la moderna assenza di qualità attraverso il personaggio di Carl Joseph, il protagonista del romanzo *La Marcia di Radetzky*, Joseph Roth imbastisce la sua *Zeitkritik* rinunciando al confronto con la logica del tempo. Egli rifiuta la dimensione stessa del tempo per rifugiarsi in un frammentario aldilà temporale e – come rileva Claudio Magris nel suo saggio sull'opera rothiana, *Lontano da dove* (1971) – giunge a tali esiti attraverso il pessimismo e l'antistoricismo ebraico, attraverso la concezione della storia come esilio. È dunque la voce rothiana dell'ebreo errante a parlare, stabilendo *de facto* una caratteristica simbiosi tra *Austriazität* e *Ostjudentum*, tra il macrocosmo acquisito dell'*imperium* e il microsmo congenito dello *shtetl* (Magris 1989: 17, 223-224). Ciò si rivela un processo di osmosi ontologico-letteraria in cui l'universalità imperial-familiare collima con la realtà della casa; la *Heimat,* la patria, esistono solo al caldo del focolare: «Casa sua […] forse era ancora Austria» (Roth 2006: 390), pensa il protagonista rothiano. Tuttavia, la produzione di tale visione, seppur precedente alla messa in atto della "soluzione finale", non è affatto indolore: per contro, essa è dolorosa e tormentata in quanto rappresenta la conclusione di uno struggimento identitario personale esasperato dalla dissoluzione dell'universo *imperium-shtetl.* Nato nel 1894 a Brody, una cittadina galiziana abitata pressoché integralmente da una comunità ebraica chiusa nei propri costumi e nelle proprie tradizioni orientali, Roth

[1] Economicamente, gli snodi della nostra riflessione attraverso la narrativa rothiana saranno i romanzi *La Marcia di Radetzky* (*Radetzkymarsch*, 1932) e *La Cripta dei Cappuccini* (*Die Kapuzinergruft*, 1938), poiché si distinguono per la manifesta funzione ideologica del processo di mitizzazione, illustrando il *Finis Austriae* attraverso le vicissitudini della famiglia Trotta – *La Marcia di Radetzky* risale *ab ovo* alla battaglia di Solferino (1859) ed evoca infine l'inizio della Grande Guerra; la saga si estende con il secondo testo, *La Cripta dei Cappuccini,* che culmina nella dissoluzione della Doppia monarchia e nell'*Anschluss,* l'annessione dell'Austria al Terzo Reich (1938).

vi dimora sino alla maturità per poi partire alla volta di Lemberg e Vienna – dove studia germanistica e si sposa con Friedl, una ragazza galiziana di origine ebraica come lui (cfr. Bronsen 1974; Freschi 2013). Per nascita, famiglia, infanzia e adolescenza, Roth è dunque un ebreo dell'Est Europa, ma tale origine – acclarata ulteriormente dal nome Moses abbandonato solo nel 1916 – è oggetto di ripetuti tentativi di occultamento da parte dello scrittore. Si tratta di un processo di denegazione – nell'accezione freudiana del termine –, che prima lo porta ad affermare di essere nato a Schwabendorf, una colonia tedesca situata a qualche chilometro da Brody, e quindi a inventarsi un padre austriaco, ufficiale, ingegnere oppure impiegato delle ferrovie a seconda delle circostanze. Roth in sostanza tenta di nascondere il carattere volontario della sua emigrazione negando la propria origine ma, come dimostra il suo saggio *Ebrei erranti* (1927), finisce per idealizzarla (Thau 2000: 249; cfr. Roth 2001: 13-14).

Dopo la scomparsa dell'Austria-Ungheria, Roth non ha più modo né spazio per sviluppare le proprie idee in quel che resta dell'Impero che fu; e già a partire dagli anni '20, con i prodromi dell'abisso nazista, la sua stessa condizione di apolide si rivela a rischio. Il mondo sulle pagine diventa pertanto ancora più desiderabile, perché la finzione letteraria dà più sicurezza rispetto all'esistenza e alla realtà. Le utopie occidentali sono sempre fortemente marcate dalla volontà di ritrovare un paradiso perduto: nella dimensione letteraria ci si illude di trovare un discorso-testimonianza in grado di preservare l'unità ingannatrice di una memoria feticista (Daros 2000: 26). Nella scrittura rothiana si fa perciò appello alla società absburgica-modello di coesistenza etnica, a quel "se l'Austria non ci fosse bisognerebbe inventarla" pronunciato da František Palacký (1798-1876), uno dei padri della nazione ceca.

1.

Roth, ne *La Marcia di Radetzky*, nel creare il proprio universo mitico, innanzitutto semplifica il mondo kakanico, sfrondandolo in pochi tratti di penna grazie a un istinto narrativo unico – manifesto nelle sue qualità di eccellente descrittore e di reporter. Già nel primo capitolo, che in una ventina di pagine racconta la nobilitazione della famiglia Trotta attraverso la vita dell'eroe della battaglia di Solferino, si semplificano le fattezze e le peculiarità di un mondo che, consciamente stordito, va verso la propria fine. Nel resto del romanzo, nell'affievolirsi della percezione della grazia divina imperiale, l'autore *de facto* si limita a illustrare tale declino inesorabile verso lo sfacelo attraverso i discendenti dell'eroe di Solferino: suo figlio, il pre-

fetto Franz von Trotta; suo nipote, il sottotenente Carl Joseph von Trotta. Carole Ksiazenicer-Matheron rimarca che ogni generazione dei Trotta si caratterizza per un esilio imposto, per la separazione dalle proprie aspirazioni naturali. «La debolezza 'congenita' dei discendenti e lo schiacciante determinismo sociale li condannano a una vita reificata, che non è che la metonimia della sclerosi globale dell'universo diegetico» (Ksiazenicer-Matheron 2013: 22). Tuttavia, per opporre resistenza al piano inclinato della storia, Roth ghermisce il passato e la sua mitizzazione e, conformemente al modello del germanista Wulf Wülfing, riempie i vuoti creati nella prima fase di "riduzione"[2]. Per colmare il suo universo narrativo, egli ricorre dunque al cemento absburgico costituito dall'aura benjaminiana di Francesco Giuseppe, la cui possibile morte – per la precisione, il solo pensiero di un suo trapasso – provoca un sentimento di «[…] paura per l'inimmaginabile, immensa catastrofe che avrebbe annichilito […] il mondo intero» (Roth 2006: 14).

Magris nota che la critica di György Lukács scorge ne *La Marcia di Radetzky* la rappresentazione storico-politica di un'epoca o di una società; Lukács celebra la storicizzazione, ovvero la riproduzione immobile di una totalità conclusa. Tuttavia, il romanzo rothiano non rappresenta un processo *in fieri* bensì una storicizzazione a posteriori. Roth è un cronista della fine, accresce il senso di una fatalità negativa, come sottolinea Hansjürgen Böning. Così, lo sfacelo dell'impero non è altro che una parabola dell'estinzione del sacro (Cfr. Magris 1989: 193, 195; Böning 1968: 155).

Per colmare i vuoti del suo mondo kakanico "ridotto", Roth ricorre a un altro cemento mitico, oltre a Francesco Giuseppe e alla sua aura imperiale: egli ne completa la mitizzazione con il paesaggio absburgico. Dopo lo

[2] Secondo Wülfing, la mitizzazione è un processo che consta di due fasi. Nella prima fase, definita di "riduzione", si creano dei vuoti attraverso lo sfoltimento delle caratteristiche dell'oggetto della mitizzazione; in tal modo se ne garantisce anche la "destoricizzazione". Nella seconda, invece, i vuoti vengono riempiti secondo le necessità del "mitologo"; Wülfing descrive questa fase come *Naturisierung*, perché molto spesso il *Naturmotiv* è dominante. Per riempire i vuoti si può anche far ricorso ai miti esistenti; il processo di mitizzazione, che è inteso come "procedimento di metaforizzazione", diventa in questo modo una "metaforizzazione al quadrato": i fatti mitizzati vengono rafforzati attraverso il materiale mitico tramandato in precedenza. Si noti che Wülfing ha sviluppato il suo modello teorico sulla mitizzazione di personalità che hanno contrassegnato la storia dell'umanità, ma qui l'attenzione verte sul paesaggio absburgico. Cfr. Wülfing 1979.

svuotamento, dunque, ecco un esempio di "metaforizzazione al quadrato" in cui si rafforza l'oggetto mitizzato attraverso il materiale mitico tramandato in precedenza. Sia nel contesto austriaco sia in quello mitteleuropeo, il paesaggio non è infatti una peculiarità esclusiva della poetica rothiana. Esemplare da questo punto di vista può essere il romanzo *Il Castello* (*Das Schloss*, 1926) di Kafka: anche se l'autore non ha voluto certamente finalizzare alcuna trasposizione del mondo kakanico, nell'opera lo sfondo absburgico è irrinunciabile e senza di esso l'intera impalcatura narrativa crollerebbe. Come rimarca l'autore ceco Milan Kundera, qui il paesaggio kafkiano è frutto dello stesso *genius loci* dell'epoca *Biedermeier* che caratterizza i racconti e i romanzi dell'austriaco Adalbert Stifter (1805-1868) e della ceca Božena Němcová (1820-1862). La prosa narrativa di Stifter e Němcová è contraddistinta dalla medesima visione del mondo, didattica, ideale e idealizzante nella sua contrapposizione tra castello e villaggio. Settant'anni dopo, Kakfa, seppur mostrandone la degradazione grottesca, si limita a immergere la sua penna in tale idillio (Cfr. Kundera 1993). (Il *Biedermeier* austriaco, secondo Carlo Antoni, nella rassegnazione cercò e trovò scampo dal dualismo di ideale e realtà.)[3] È l'idillio della *Dorfgeschichte*, un genere che ha avuto successo nell'Ottocento e che ha cercato di velare la mancata trasformazione della monarchia absburgica in uno Stato moderno. Magris illustra bene questo Strapaese absburgico e il fiorire, grosso modo tra il sessanta e la fine del secolo, di una pittoresca narrativa dalle molteplici sfumature. Soprattutto nelle aree più arretrate, dal Tirolo alla Croazia passando per la Carinzia e la Bucovina, si sviluppa una produzione letteraria che nelle Alpi assume una tipica fisionomia moraleggiante, puntellata da sani e rustici ideali educativi, mentre nei paesi slavi e nei Balcani è essenzialmente di natura folcloristica (Magris 1996: 179). Da Peter Rosegger (1843-1918) al già citato Stifter, un'abbondante letteratura contribuisce in questo modo al sistema absburgico, ma, come osserva il critico Ulrich Greiner (2009), solo in Stifter il paesaggio diventa personaggio; non oggetto di descrizione ma soggetto *Landschaft*, materia viva-protagonista che, nel romanzo *Tarda estate* (*Der Nachsommer*, 1857), lancia persino sguardi e occhiate. Il paesaggio rothiano è quindi filologicamente legato a doppio filo a quest'idillio dello Strapaese absburgico, che nella poetica stifteriana vede il proprio acme manierista nella descrizione dei verdi prati, dei boschi accarezzati dal vento e dell'accentuazione statica dell'umore agreste delle stagioni. Roth, grazie

[3] Antoni 1946 (in Agnelli, 1973: 46) Cfr. *Biedermeier: arte e cultura nella Mitteleuropa*, 2000.

a capacità descrittive uniche, riempie i vuoti della sua tela kakanica con i tratti di una realtà irreale, dipinge un mondo idealizzato e idealizzante con la tavolozza dei colori della *Dorfgeschichte* e, attraverso la cristalizzazione del divenire, sospende la dimensione spazio-tempo.

> Sì, era estate. I vecchi ippocastani dirimpetto alla casa del capitano distrettuale agitavano le loro chiome verde scuro, ampie e folte, solamente la mattina e la sera. Durante il giorno restavano immobili, esalavano un fiato acre e allungavano le loro grandi e fresche ombre fino al centro della strada. Il cielo era perennemente azzurro. Senza posa gorgheggiavano le invisibili allodole sopra la quieta città. Talvolta una vettura di piazza, con sopra un forestiero, passava rumorosamente sull'acciottolato sconnesso, dalla stazione all'albergo. Talvolta gli zoccoli del tiro a due che portava a spasso il signor von Winternigg scalpitavano per l'ampia strada, da nord a sud, dal castello del proprietario terriero alla sua immensa riserva di caccia. Piccolo, anziano e sparuto, un vecchietto giallognolo avvolto in un gran plaid giallo e con un minuscolo viso rinsecchito, il signor von Winternigg sedeva nel suo calesse. Come uno sparuto rimasuglio dell'inverno traversava la sazia estate. Su alte ruote gommate, elastiche e silenziose, i cui esili raggi verniciati di marrone riflettevano il sole, egli filava via direttamente dal letto alle sue floride campagne. Le grandi foreste buie e i biondi guardaboschi vestiti di verde già lo aspettavano. Gli abitanti della città lo salutavano. Egli non rispondeva. Impassibile traversava un mare di saluti. Il suo nero cocchiere si ergeva alto e impettito, il cilindro sfiorava quasi le chiome degli ippocastani, la flessuosa frusta carezzava i dorsi bruni dei cavalli, e dalla sua bocca chiusa usciva a precisi, regolari intervalli uno schiocco sonoro, più forte dello scalpitio degli zoccoli e simile a un modulato colpo di fucile. (Roth 2006: 36-37)

Nell'eternizzazione absburgica rothiana – che punta a creare un "nuovo tempo mitico" – gli individui non sono che comparse in un paesaggio che, *à la* Stifter, è protagonista indiscusso. Al fine di chiosare il passaggio rothiano succitato, si ritiene pertinente rimarcare ciò che osserva lo storico dell'arte Erwin Panofsky nel saggio *Che cos'è il barocc*o?:

> È facile capire dunque come il barocco sia arrivato ad abolire i confini fra le arti e anche fra arte e natura, e come abbia inoltre sviluppato il paesaggio, inteso nell'accezione pienamente moderna del termine, ossia come una visualizzazione di uno spazio sconfinato, catturato e rappresentato in una sua singola parte, così da declassare le figure umane a mero complemento e infine eliminarle del tutto. […]

> la tensione tra la superficie bidimensionale e lo spazio tridimensionale è utilizzata come mezzo per ottenere un'intensificazione della soggettività. E' questo l'atteggiamento di fondo dell'arte barocca. Un conflitto di forze antagoniste che si fondono in un'unità soggettiva, trovando in tal modo una soluzione […]. (Panofsky 1996: 50, 58)

2.

Per approfondire la riflessione si evoca qui uno studio di Stefan Kaszyński sul paesaggio absburgico – che «non è neutro né rispetto alla storia né dal punto di vista ideologico» – in cui si formulano tre tesi sulla sua "ontologia":

> I- Il paesaggio absburgico è determinato storicamente, ha un'impronta multinazionale ed è strettamente legato alla storia dello spazio mitteleuropeo per quanto concerne la dinamica della percezione dell'indice della realtà.
>
> II- Il paesaggio absburgico è un'immagine mitizzata in cui le riflessioni sul paesaggio precedono la copia della realtà. Ciò riguarda sia la strategia degli autori sia la ricezione della letteratura.
>
> III- Il paesaggio absburgico è soprattutto una *Sprachlandschaft*, un paesaggio linguistico: il lessico ideologizzante definisce inconfondibilmente l'immagine (l'Estetica), l'atmosfera (l'Aura) e il carattere (politico) del paesaggio. (Kaszyński 1995: 30-31)

Ognuna di tali tesi in realtà non esclude l'altra. Anzi, percorrendo i chiarimenti esposti, ci si rende conto che sono tutte e tre altrettanto valide: come delle scatole cinesi, aprendole una dopo l'altra, esse costituiscono nel loro insieme la struttura analitica esaustiva del paesaggio absburgico. Cambia solo il livello dell'analisi ma, a partire dal nucleo interno storico per arrivare sino alla *Sprachlandschaft* esterna, si rafforzano e si sostengono a vicenda: la dimensione storica sorregge quella mitico-ideologica e, insieme, a loro volta puntellano quella "linguistico-culturale". Per difendere la determinazione storica, si sottolinea che, volenti o nolenti, anche autori che vogliono distruggere l'idillio dell'*Austria felix* finiscono per mitizzare il paesaggio absburgico – è questo ad esempio il caso del romanzo *Estinzione* (*Auslöschung*, 1986) di Thomas Bernhard; Kaszyński osserva che poeti come Lenau, Trakl, Rilke, e come farà più tardi anche Ingeborg Bachmann, quan-

do evocano il paesaggio parlano sostanzialmente di se stessi ma, malgrado tutto, con la loro poesia si inseriscono nella tradizione della mitologia del paesaggio absburgico – soprattutto perché, così facendo, si possono garantire la potenziale ricezione del lettore. La cesura storica del 1918 porta tuttavia a un mutamento paradigmatico: dopo la caduta dell'Impero austroungarico, gli autori austriaci fanno ricorso sempre più spesso e in maniera sempre più intensa e cosciente al paesaggio absburgico. Le pagine di Roth, Musil, Doderer, Broch, Herzmanovsky-Orlando e degli altri orfani dell'Austria-Ungheria, assumono tuttavia una funzione ideologico-mitizzante del tutto nuova e consapevole: servono all'evocazione dell'utopia regressiva. E questa tendenza si manifesta non solo tra gli scrittori austriaci, ma anche fra gli autori dei paesi che sono nati (e vanno moltiplicandosi) sulle rovine della Doppia Monarchia: tra gli altri, in tale tradizione iscrivono il loro nome i polacchi Andrzej Kuśniewicz e Andrzej Stasiuk, i cechi Bohumil Hrabal e Milan Kundera, gli ungheresi György Konrád e Péter Esterházy, l'ucraino Jurij Andruchovyč e lo jugoslavo Danilo Kiš. Ad ogni modo, sostenendo la tesi della *Sprachlandschaft,* Kaczyński evidenzia che il paesaggio absburgico, indipendentemente dal suo immanente potenziale interpretativo, va letto principalmente come paesaggio culturale: ancora prima di essere elaborato dalla produzione letteraria, esso ha già conosciuto una propria costituzione culturale, politica o ideologica. È l'iconosfera absburgica che ha in sé una forte carica emozionale e che, attraverso lo sviluppo di una propria estetica e di un proprio linguaggio in grado di esprimere la plasticità in letteratura, trova corpo soprattutto nelle descrizioni degli idealizzanti paesaggi rothiani; e grazie all'impronta multinazionale e alla lingua burocratica absburgica, la loro formulazione è caratterizzata da un insieme di segni linguistici introvabili altrove. Questa tesi di *Sprachlandschaft* absburgica trova sostegno in ciò che constata Jacques Soustelle, quando dichiara, a proposito dell'espressione del mito nel linguaggio nahuatl, che tale discorso mitico, la cui lingua è formata da associazione di vocaboli, è costituito «da blocchi, o se si vuole da sciami di immagini, carichi di un significato affettivo molto più che intellettuale» (Soustelle 1940: 9).

Tale *Sprachlandschaft* si puntella sulle facciate barocche delle residenze, sulle chiese, sui monumenti, sui teatri, sugli edifici statali, e, segnatamente, sui banconi dei caffè e tra le mura delle stazioni: conscia di regnare su un immenso territorio impregnato dalla pluralità, la casa degli Absburgo aveva fatto sì che l'immagine del potere centrale si potesse riverberare negli angoli più remoti dell'Impero attraverso la costruzione di edifici e fabbricati speditamente decodificabili. Sicché "l'architettura di ogni giorno" – la disposizione, lo stucco, gli ornamenti delle facciate, le loro tinte – ha contri-

buito all'identità mitteleuropea in misura maggiore rispetto ai capolavori degli architetti più rinomati; questa è la produzione architettonica che ha creato ed espresso l'infrastruttura unificata dell'Impero absburgico – e che è sopravvissuta negli stati che gli sono succeduti (Moravánszky 1998: X). La narrativa rothiana da tal punto di vista è esemplare poiché dissemina gli accadimenti in tutta la monarchia, da Vienna alla Galizia, dalla metropoli ai villaggi di provincia. Il *Kaiser* regna a Vienna, l'amministrazione produce documenti e li invia in provincia dove ogni capoluogo di distretto è una copia della capitale e dove ogni capitano distrettuale è un sosia di Francesco Giuseppe (Kaszyński 1995: [130]; cfr. Roth 2006: 367[)]. La provincia e il suo *ordo* possono quindi solo essere uno specchio dell'*ordo* centrale. La città provinciale deve impegnarsi a copiare in ogni aspetto la capitale, gli edifici amministrativi, i loro arredi, le stazioni ferroviarie, le caserme.

> Sembrava che la caserma fosse stata piantata nella provincia slava dall'imperial-regio esercito come simbolo del potere absburgico. Sbarrava il cammino persino all'antichissima strada maestra che la secolare migrazione di stirpi slave aveva reso tanto ampia e comoda. La strada doveva scansare la caserma, girarci attorno. Se si era all'estremità settentrionale della città, al termine della strada, là dove le case man mano rimpicciolivano e finivano per trasformarsi in casupole di contadini, si poteva vedere in lontananza, nelle giornate limpide, il largo portone a volta, giallonero, della caserma, che si contrapponeva alla città come un potente scudo absburgico, una minaccia, una difesa ed entrambe le cose. (Roth 2006: 84)

Questa quinta de *La Marcia di Radetzky*, andando oltre la propria funzione estetica, comporta ovviamente l'assoluzione di un compito sociale: l'individuo è chiamato a confrontarsi con la manifestazione dell'ideologia statale; qualsivoglia allontanamento da tale immagine idealizzata rimanda in modo evidente al tramonto, alla decomposizione di un mondo (Kaszyński 1995: 134). Friedrich Achleitner ha trattato lo sviluppo del linguaggio architettonico centroeuropeo, ponendo la questione nell'ambito della modernizzazione della Doppia Monarchia. Nella sua disamina, all'architettura viene riconosciuta la stessa forza coesiva della lingua tedesca: se il tedesco era la lingua dei militari, e soprattutto quella dei funzionari, lo stile degli edifici militari e delle strutture della burocrazia, nelle sue linee asciutte, convenzionali e meticolose, era una sorta di lingua universale per tutti i territori della Corona (Achleitner 1999: 96; cfr. Pozzetto 2008). A tal proposito, è rilevante in particolar modo l'edilizia delle stazioni ferroviarie, che non rap-

presentava solamente un sistema chiuso attraverso l'edificio principale ma, grazie alle costruzioni secondarie – magazzini, rimesse etc. – poteva essere letta come un sistema iperorganizzato, solido, ovverosia come un chiaro rimando alla presenza e al ruolo dell'amministrazione. Là dove i raggi del sole absburgico arrivavano al confine dello Zar delle Russie, a non più di due miglia dalla frontiera russa, la maggior parte degli ufficiali dei Cacciatori mangiava al ristorante della stazione e anche Carl Joseph von Trotta «marciava volentieri nella melma schioccante pur di vedere una stazione. Era l'ultima di tutte le stazioni della Monarchia, ma sia pure: anch'essa esibiva due paia di binari luccicanti che si prolungavano senza interruzione fin nel cuore dell'Impero» (Roth 2006: 169). Questo passaggio de *La Marcia di Radetzky*, lo ritroviamo perpetuato ed esteso ne *La Cripta dei Cappuccini*, quando l'ultimo erede dell'eroe di Solferino arriva in Galizia, a Zlotogrod.

> La stazione era minuscola come quella di Sipolje, di cui avevo serbato scrupoloso ricordo. Tutte le stazioni della vecchia monarchia austroungarica si rassomigliano, le piccole stazioni delle piccole località di provincia. Gialle e minuscole, erano simili a gatti pigri che d'inverno si sdraiano sulla neve, d'estate al sole, quasi protette dalla tradizionale tettoia di vetro sulla banchina e vigilate dalla nera aquila bicipite su fondo giallo. (Roth 2002: 41)

Ovunque, a Zlotogrod come a Sipolje (villaggio d'origine dei Trotta), il guardiasala era lo stesso, lo stesso guardiasala con la pancia prominente, la pacifica uniforme turchina;

> […] c'era la stessa 'sala d'aspetto di seconda e di prima classe', lo stesso buffet con le bottiglie di grappa e la stessa cassiera bionda dal seno prorompente e i due giganteschi palmizi, a destra e a sinistra del buffet, che facevano pensare sia a piante preistoriche sia a quinte di teatro. (Roth 2002: 42)

Non è un caso – scrive lo storico Karl Schlögel – che l'antica coesione imperiale sia tutt'oggi leggibile nelle stazioni ferroviarie edificate prima e durante la sua epoca, spesso in stile Beaux Arts, spesso nello stile della Secessione, in ogni caso non nell'ostentato neoromantico dell'Impero tedesco né nello stile neorusso della Russia degli Zar (Schlögel 2009: 172). (Come rimugina il protagonista del romanzo *Una solitudine troppo rumorosa* del ceco Hrabal, l'Europa orientale comincia «soltanto là dove finiscono le vecchie stazioni austriache in stile impero, là da qualche parte in Galizia,

fin dove era arrivato il timpano greco […]», Hrabal 2003: 1188-1189.) Le stazioni, i nodi, i posti di manovra e i palazzi delle amministrazioni delle ferrovie diventarono stazioni ripetitrici lungo le tracce di un Impero in fase di modernizzazione, ripetitori di modernità insomma. Lì si apprendevano nuove forme e ritmi di movimento, nuovi criteri di disciplina ed efficienza: un esercito di operai, impiegati statali, ingegneri e funzionari – non meno importante dell'esercito militare – era in servizio per mantenere in perfetto stato la macchina motrice dell'Impero. Attorno alle stazioni, cattedrali del XIX secolo secondo Achleitner, crebbero le nuove città, e su di loro si posò il tempo unitario che scandiva la vita dell'Impero. Un tempo che ha cadenzato la letteratura della Mitteleuropa sino a compenetrare il regime della sua formazione, della sua *Bildung*: Musil colloca l'*incipit* de *I turbamenti del giovane Törless* sui binari narrativi absburgici: «una piccola stazione sulla linea ferroviaria per la Russia […]» (Musil 1990: 5).

La stazione si è pertanto affermata come *topos* letterario absburgico, al punto che l'*incipit* musiliano è facilmente riscontrabile a livello transtestuale in diverse opere dello spazio centroeuropeo. Iniziano ad esempio in una stazione il romanzo *La dura spina* (1963) del triestino Renzo Rosso e il racconto *Tre sentieri per il lago (Drei Wege zum See*, 1972) dell'austriaca Bachmann. E qui si noti che il polacco Kuśniewicz rincorre la propria memoria lungo i binari della provincia absburgica, nelle piccole stazioni remote della Galizia o del Banato impregnate dal «familiare odore di ferrovie austro-ungariche» (Kuśniewicz 1981: 246) [4]; il magiaro Esterházy, invece, attraverso il protagonista del romanzo *Lo sguardo della contessa Hahn-Hahn (giù per il Danubio)* descrive una stazione della provincia ungherese post '89: tra «rifiuti, bottiglie, carta, stronzi in essicazione» e «un uovo di gallina appoggiato a una boccetta di Chanel», tale «dissennata natura morta» (Esterházy 1995: 186) del dopo-muro si contrappone *de facto* all'aura mitico-mitizzante delle stazioni absburgiche: è la percezione dell'assenza di mito che si manifesta attraverso il sentimento di una *Unheimlichkeit*, una non familiarità del luogo.

3.

Combinando libere interpretazioni rinascimentali e gli stili del passato, in particolar modo il gotico e il barocco, l'Austria creò un *Universal-*

[4] «[…] tutti gli elementi olfattivi connessi alle ferrovie e alle locomotive» permeano anche il romanzo di Kuśniewicz *Lezione di lingua morta* (1983: 85).

stil facilmente riconoscibile ancora oggi nei territori dell'Impero che fu (Achleitner 1999: 96). Si rammenti qui che il pensiero di Hermann Broch riconosce proprio all'architettura la funzione di un Assoluto costruito, in cui la storia è percepita nella sua totalità e nella sua unità: per analizzare la nozione di stile, Broch non parte dalla letteratura ma dall'architettura che, a suo avviso, esprime appieno le tendenze profonde di un'epoca, lo *Zeitgeist*[5]. A tutt'oggi, dunque, attraverso la configurazione dello spazio, la *Raumgestaltung* propria dell'Austria-Ungheria, le città del *Mondo di ieri* zweigiano possono essere lette come una codificazione imperialregia. Codici culturali che hanno alimentato ciò che il protagonista de *La Cripta dei Cappuccini* definisce la legge del tutto naturale di uno spirito potente «[…] che è in grado di accostare ciò che è distante, di rendere affine l'estraneo e di conciliare l'apparentemente divergente» (Roth 2002: 44); tale «[…] spirito della vecchia monarchia» (*ibid*.) permea anche l'unico caffè di Zlotogrod, il caffè Asburgo, che agli occhi dell'ultimo Trotta non pare diverso dal caffè viennese Wimmerl della Josefstadt. Egli aveva visto lo stesso a Zagabria, a Olmütz, a Brno, a Kecskemet, a Szombathely, a Ödenburg, a Sternberg, a Müglitz, le stesse scacchiere, le stesse tessere del domino, le stesse pareti annerite dal fumo, gli stessi lumi a gas, lo stesso tavolo da cucina nell'angolo, vicino ai gabinetti, e i giocatori di tarocchi «che si ritrovavano ogni giorno regolarmente alla stessa ora: tutto questo era patria, qualcosa di più forte che una semplice terra natale, vasto e variopinto, eppure familiare, e patria: l'imperial-regia monarchia» (Roth 2002: 45). È l'eco della coralità femminile dell'*Heimat* rothiana.

L'enunciazione del mito pretende d'essere irruzione *hic et nunc* del tempo originario, conferendo così alla recitazione del mito la sua sacra verità. Qui, con Paul Ricœur, si rimarchi che si ha a che fare con una doppia immediatezza: prossimità immediata dell'essere nel suo rapporto con il mondo, immediatezza del tempo mitico che si manifesta allo stesso tempo della recitazione mitica. In tal modo si comprende meglio perché si riconosce al mito una funzione di esplorazione ontologica (Ricœur 1988: 311; cfr. Siganos 2005: 86; Siganos 1993: 5). Una funzione che, nella contemporaneità, par destinata a dissolversi (insieme all'eco della coralità dell'*Heimat* rothiana). È quanto si evidenzia evocando un passaggio del romanzo *Il ritorno del barone Wenckheim* dell'autore ungherese László Krasznahorkai; la memoria del protagonista collide con la dimensione contemporanea della pianura dell'Europa centrale:

[5] Cfr. Broch 1974, Mondon 2000.

> La stazione di Szolnok, per come se la ricordava, era una delle tante fermate in mezzo alla grande pianura dell'Alföld, e anche se non aveva memoria esatta di come si presentasse, probabilmente uguale a tante altre, un edificio verniciato di giallo su due livelli, con sopra l'appartamento del capostazione e al piano di sotto la biglietteria, i locali di servizio, la sala d'attesa, e due o tre bei vecchi ippocastani nello spiazzo davanti, adesso rimase molto sorpreso nel vederla, perché quando, dopo una lunga attesa prima della città, finalmente il treno arrivò nella stazione, al posto del vecchio edificio ce n'era uno nuovo, enorme, un mostro di cemento freddo e inumano […]. (Krasznahorkai 2019: 165)

A mo' di chiosa, ecco un rilievo intorno a quest'ultima citazione attraverso il prisma dello "spirito della vecchia monarchia" colto nella prosa del mitografo absburgico Roth: malgrado la semplificazione economico-culturale dettata dalla contemporaneità, l'eco della coralità della *Heimat* – se non altro nella tensione del negativo – par (ancora) riecheggiare lungo i meridiani della Mitteleuropa incisi dalla scrittura.

Bibliografia

Achleitner, Friedrich, "Pluralismus der Moderne. Zum architektonischen Sprachproblem in Zentraleuropa", in Blau e Platzer 1999: 94-106.

Agnelli, Arduino, *La genesi dell'idea di Mitteleuropa* (1971), Milano, Giuffré, 1973.

Antoni, Carlo, "Storia dell'Austria, Mitteleuropa", in *Considerazioni su Hegel e Marx*, Napoli, R. Ricciardi, 1946.

Biedermeier: arte e cultura nella Mitteleuropa, 1815-1848, catalogo a cura di Radim Vondracek, Milano, Skira, 2000.

Blau, Eve - Platzer, Monika (Eds.), *Mythos Großstadt, Architektur und Stadtbaukunst in Zentraleuropa 1890-1937*, München, Prestel, 1999.

Böning, Hansjürgen, *Joseph Roths "Radetzkymarsch". Thematik, Struktur, Sprache*. München, Fink, 1968.

Broch, Hermann, *Hofmannsthal und seine Zeit* (1955), Frankfurt am Main, Suhrkamp 1974.

Bronsen, David, *Joseph Roth: eine Biographie*, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1974.

Daros, Philippe, "Le mythe tel quel ?", in *La Licorne*, n° 55 (2000): 13-27.

Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale,* Paris, Dunod, (10e éd., première éd. 1960), 1984.

Esterházy, Péter, *Hahn-Hahn grófnő pillantása – lefelé a Dunán* (1991), trad. it *Lo sguardo della contessa Hahn-Hahn (giù per il Danubio)* di Mariarosaria Sciglitano, Milano, Garzanti, 1995.

Freschi, Marino, *Joseph Roth*, Napoli, Liguori, 2013.

Greiner, Ulrich, "Welch ein Sommer hätte sein können, wenn einer gewesen wäre!", in *Die Zeit*, 25. Juni, Beilage Zeit-Literatur, 2009: 26.

Hrabal, Bohumil, *Příliš hlučná samota* (1977), trad. it. *Una solitudine troppo rumorosa*, in *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2003: 1167-1256.

Kaszyński, Stefan, *Österreich und Mitteleuropa: kritische Seitenblicke auf die neuere österreichische Literatur*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1995.

Krasznahorkai, László, *Báró Wenckheim hazatér* (2016), trad. it. Dóra Várnai, *Il ritorno del barone Wenckheim*, Milano, Bompiani, 2019.

Ksiazenicer-Matheron, Carole, "Imaginaires de l'histoire dans La Marche de Radetzky de Joseph Roth", in *Austriaca*, n° 77, *Lectures de La Marche de Radetzky*, Études réunies par Stéphane Pesnel, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2013: 11-28.

Kundera, Milan, "Three Contexts of Art: From Nation to World", in *Cross currents*, 12 (1993): 5-14.
Kuśniewicz, Andrzej, *Il Re delle due Sicilie (Kròl Obojga Sycylii, 1970),* trad. di Ludmila Ryba e Alberto Zoina, Palermo, Sellerio, 1981.
Kuśniewicz, Andrzej, *Lekcja martwego języka* (1977), trad. it. Ludmila Ryba e Alberto Zoina, *Lezione di lingua morta*, Palermo, Sellerio, 1983.
Magris, Claudio, *Lontano da dove: Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale* (1971), Torino, Einaudi, 1989.
Magris, Claudio, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963), Torino, Einaudi, 1996.
Mittner, Ladislao, *La letteratura tedesca del novecento* (1960), Torino, Einaudi 1995.
Mondon, Christine, "L'essai Hofmannsthal et son temps (1947-48) de Hermann Broch ou la démythification de la Vienne 1900", in *Austriaca*, 50 (2000): 63-78.
Moravánszky, Ákos, *Competing visions: aesthetic invention and social imagination in Central European architecture, 1867-1918,* Cambridge (MA), The MIT press, 1998.
Musil, Robert, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless,* in *Gesammelte Werke. 2, Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*, ed. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1978.
Musil, Robert, *Die Verwirrungen des Zoeglings Törless* (1906), trad. it. Anita Rho, *I turbamenti del giovane Törless*, Torino, Einaudi, 1990.
Panofsky, Erwin, *Che cos'è il barocco*?, in *Tre saggi sullo stile: il barocco, il cinema, la Rolls-Royce*, a cura di Irving Lavin, ritratto biografico di William S. Heckscher, Milano, Electa, 1996: 23-90.
Pozzetto, Marco, *Figure della Mitteleuropa e altri scritti d'arte e di architettura*, Rovereto, Zandonai, 2008.
Ricœur, Paul, *Philosophie de la volonté*, II, Paris, Aubier, 1988.
Roth, Joseph, *Juden auf Wanderschaft* (1927), trad. di Flaminia Bussotti, *Ebrei erranti*, Milano, Adelphi, 2001.
Roth, Joseph, *Die Kapuzinergruft* (1938), trad. it. Laura Terreni, *La Cripta dei Cappuccini*, Barcellona, La Repubblica, 2002.
Roth, Joseph, *Radetzkymarsch* (1932), trad. it. Laura Terreni e Luciano Foà, *La Marcia di Radetzky*, Milano, Adelphi, 2006.
Schlögel, Karl, *Im Raume lesen wir die Zeit* (2003), trad. it. Lisa Scarpa e Roberta Gado Wiener, *Leggere il tempo nello spazio*: *saggi di storia e geopolitica*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.
Siganos, André, *Le minotaure et son mythe*, Paris, Puf, 1993.

Siganos, André, «Définitions du mythe», in *Questions de mythocritique: dictionnaire,* sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Paris, Imago, 2005: 85-100.
Soustelle, Jacques, «La Pensée cosmologique des anciens Mexicains (représentation du Temps et de l'Espace)», Paris, Hermann, 1940, in Durand 1984.
Thau, Norman David, "Joseph Roth, l'aporie identitaire", in *Les Ecrivains juifs autrichiens (du Vormärz a nos jours*), Poitiers, La Licorne, 2000.
WüIfing, Wulf, "Zum Napoleon-Mythos in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts", in *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, ed. Helmut Koopmann, Frankfurt am Main, 1979: 81-108.

The autor

Igor Fiatti is a scholar with a PhD in Comparative Literature from the Sorbonne. His research focuses on Central European literature and its cultural context, delving into its complexity, notably aesthetic.

Email: igorfiatti@gmail.com

The Article

Date sent: 30/05/2024
Date accepted: 31/08/2024
Date published: 30/11/2024

How to cite this article

Fiatti, Igor, "*Corpus* senza *Heimat*. Sulla mitizzazione letteraria dell'iconosfera absburgica", *The Pulic Dimension of Dwelling*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai - *Between*, XIV.28 (2024): 119-135, http://www.between.it/

Between

Back to the self. The interiorized *intérieur* of Edmond De Goncourt and Mario Praz

Imma Forino

Abstract

Between the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century, the idea of home is connected to certain ideals, aesthetic as much as existential: a refuge from the world, a mirror of the soul, a voluntary prison, a custody of collections. The personality of the individual, particularly the intellectual, becomes the center of a different way of living. A new taste in furnishing is also emerging, which absorbs the values of Aestheticism and transforms them into a complex 'ensemble' of furniture, objects, *bibelots*, works of art, draperies, carpets and various fabrics, and books, i.e. into an articulate and autobiographical 'mise-en-scène'. For some authors, the furnishing of one's home also becomes a literary theme, as for Edmond De Goncourt (*La Maison d'un Artiste*, 1881) and Mario Praz (*La casa della vita*, 1958), in which personal life is continually, and voluntarily, intertwined with furnishings.

Keywords

Domesticity, Interiority, Things and bibelots, Writers' houses, Collectionism, Edmond De Goncourt, Mario Praz.

Between, vol. XIV, n. 28 (novembre/November 2024)
ISSN: 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6418

CC BY

Ritorno all'io. L'*intérieur* interiorizzato di Edmond De Goncourt e Mario Praz

Imma Forino

Introduzione[1]

L'arredamento come specchio dell'anima o come riverberazione della personalità dell'essere umano che abita quello spazio segna l'ideale romantico della cultura dell'Ottocento, la letteratura di autori quali Edmond De Goncourt (1822-1896) e Joris-Karl Huysmans (1848-1907) e gli studi dell'anglista e critico Mario Praz (1896-1982), che a quel secolo deve la nascita.

Se Huysmans nel romanzo *À Rebours* (1884)[2] manifesta l'idea di una filosofia dell'abitare dal vibrante cuore estetizzante, De Goncourt riflette gli impulsi solipsistici della propria epoca nell'autobiografica *Maison d'un Artiste* (1881), un libro su una casa realmente abitata con il fratello Jules (1830-1870) in Francia. Il testimone dello scrittore francese è raccolto da Praz per sua stessa ammissione (Praz 1964b: 20-21). Lo studioso, che nasce nel 1896, l'anno della morte di Edmond, è sin da giovane un cultore di oggetti d'arte e di mobili d'antiquariato che raccoglie nella propria abitazione romana e descrive nel testo *La casa della vita* (Praz 1958). Il tema dell'arredamento pervade, del resto, molti dei suoi saggi critici in continui rimandi fra letteratura, arti figurative e arti applicate. L'arredamento diventa, poi, il protagonista principale del volume *La filosofia dell'arredamento* (Praz 1945, 1964b): una lettura del mutamento del gusto negli interni attraverso i secoli

[1] Nel saggio e nelle note i nomi d'autore seguiti da data fra parentesi tonde rimandano ai testi inclusi in bibliografia. Nel caso di opere di cui esista la nuova edizione e/o la traduzione italiana, la data fra parentesi tonde si riferisce al testo originale, mentre i numeri di pagina rinviano alla pubblicazione successiva o alla versione tradotta.

[2] Sulla relazione fra il romanzo di Huysmans e l'opera di De Goncourt, cfr. Zimm 2004. Si rimanda, inoltre, all'originale ricerca sull'abitazione di des Esseintes di Zimm 2001, 2003.

mediante la visione estetica offerta da quadri e incisioni, molti dei quali appartenenti alla collezione privata dell'autore (Dalmas 2012: 68-73).

Il saggio prende in considerazione le opere letterarie dall'intenso valore autobiografico di De Goncourt (*La Maison d'un Artiste*) e di Praz (*La casa della vita*) e le rispettive abitazioni, ad Auteuil e a Roma, soprattutto attraverso la descrizione dei due autori, mediata dalle loro personalità che quella narrazione colora. La casa dei fratelli De Goncourt non esiste più, se non nel racconto di Edmond, mentre quella di Praz è diventata un museo dopo la sua morte, subendo molte trasformazioni rispetto all'originale. Entrambe le abitazioni sopravvivono soprattutto nei ricordi, nei pensieri e nelle immagini, trasformati in parole dai due scrittori, più che nelle poche fotografie rimaste.

Prima di affrontare tale argomento, si introduce il *milieu* culturale in cui prendono vita le due opere letterarie e le rispettive dimore. È un contesto che influenza direttamente De Goncourt, che lo vive personalmente, e indirettamente Praz, che ne è un profondo conoscitore pur avendo vissuto in un'epoca differente. Il saggio evidenzia tale contesto culturale attraverso alcuni elementi: l'idea di casa come luogo di profondo raccoglimento interiore per l'intellettuale e quella di ambiente domestico ricco di tracce del passato, che si connota come un "rifugio" per l'uomo di lettere. Si indaga poi come tale ambiente culturale assuma un rilevante significato estetico grazie ad alcune figure di riferimento: l'una è un "modello del gusto", il conte Robert de Montesquiou-Fezensac (1855-1921), il cui dandismo è ammirato e imitato dai suoi contemporanei; l'altra è un "modello letterario", il duca Jean dei Floressas des Esseintes, protagonista del romanzo *À Rebours* di Huysmans, che influenza anch'egli la poetica e il modo di arredare gli spazi di alcuni intellettuali.

Comune a De Goncourt e a Praz è "l'amore per le cose", un sentimento per l'arredamento che in Europa si forma durante l'Ottocento, cui la corrente letteraria del Romanticismo, prima, e dell'Estetismo immediatamente dopo, danno un impulso fondamentale. Artisti come Gustave Moreau (1826-1898) e Odilon Redon (1840-1916), Hans Makart (1840-1884) e Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), letterati come Huysmans o intellettuali come de Montesquiou-Fezensac (e il suo alter ego letterario, des Esseintes) si fanno portatori di una ricerca estetizzante della bellezza, condotta alle estreme conseguenze del Simbolismo e del Decadentismo. Si tratta di un'indagine che non è solo figurativa o letteraria, poiché i suoi valori essenziali trasmigrano rapidamente negli stili di vita e nel modo di arredare le abitazioni, soprattutto nell'élite intellettuale: un nuovo gusto viene alla luce grazie agli intrecci fra letteratura, arte figurativa, modi di vivere; una diversa interiorità si appropria dell'interno architettonico.

Attraverso l'arredamento e l'accumulazione di oggetti, le case ottocentesche si trasformano da rifugio domestico della famiglia borghese in "prigioni romantiche", dove l'uomo di cultura – in particolare, il letterato – può coltivare quasi ossessivamente, e altresì rappresentare nella propria scrittura, il proprio io[3]. Egli vive cioè la propria vita come un'opera d'arte, accanto alle altre opere che colleziona. È questa un'eredità che, quasi un secolo dopo, raccoglie anche Praz: attraverso la ricerca letteraria, collezionando oggetti, arredando la propria abitazione, l'autore raffina ulteriormente il lascito ottocentesco – arricchendolo di un'incisiva, dolorosa autoconsapevolezza, come si legge in tutta *La Casa della vita*. Praz ha inoltre il merito di tramandare quell'eredità visivamente ai posteri grazie al museo della propria esistenza, la sua casa romana.

Walter Benjamin (1955: 154) scrive che abitare significa lasciare tracce: esse acquistano nell'*intérieur* un rilievo particolare. De Goncourt e Praz assumono tale idea secondo una personale visione: abitano attraverso la memoria della bellezza. Con dolente nostalgia intessono la propria vita con gli oggetti del passato e li trasformano, infine, in motivi letterari, in un ricorrente travaso di suggestioni.

La prigione romantica

Dalla chiusura opprimente alla dolcezza di essere inclusi, dall'angoscia di rimanere intrappolati al desiderio di essere avvolti: l'Ottocento reagisce all'incubo della prigione di Jeremy Bentham, il Panopticon (1791) (Foucault 1977), che tutto vede e ausculta, con il confortevole sogno dell'intimità domestica. La prigione è uno scandalo, denuncia instancabilmente Victor Hugo (1829); ma, ancor prima di Michel Foucault (1975), è Anton Čechov (1892) nel racconto *Palata N. 6* a credere che la società si manifesti come reclusione perpetua. Nella civiltà occidentale la cella ha però un'ambivalenza di significato: quella del prigioniero ricorda stranamente il cubicolo del monaco, il carcere rammenta il monastero. Il Romanticismo valorizza la metafora della prigione: nell'infatuazione per la cella, la reclusione assurge a rifugio interiore in cui coltivare il proprio sogno di libertà, protetti da accoglienti pareti domestiche. È, per alcuni, il modo per cercarsi la salvezza (Brombert 1991): «Amare la cella … è dire fedeltà a un'idea di cultura» (Sozzi 2011: 67).

[3] In questo saggio ci riferiamo ad autori maschili, ma va ricordata l'analisi sulle abitazioni di alcune scrittrici (Petrignani 2002) e sulla casa delle sorelle Brontë (Alexander 2008).

La bellezza tragica della solitudine, l'individualismo, l'inquietudine di fronte alla propria identità, l'angoscia esistenziale, la discesa in se stessi sono i leitmotiv dell'immaginazione romantica, che si sviluppa nella letteratura, nelle arti figurative, nell'arredamento. È nella vocazione allo scrivere che la reclusione assume un valore particolarmente emblematico poiché sviluppa l'interiorità dell'essere: l'irresistibile spinta al *claustrum*, al luogo chiuso, non è semplice nostalgia infantile del *womb*, ma asseconda un ancestrale desiderio di rinchiudersi (Fachinelli 1983). È una claustrofilia propizia cioè alla creazione artistica, che esaspera la regola della *solitudo*, enunciata da Francesco Petrarca nel suo *De Vita Solitaria* (1346-66). Il mondo dello scrittore è dunque un santuario privato, in cui intercorrono e si rincorrono innumerevoli risonanze. I suoi stati d'animo si riflettono in altrettanti "paesaggi artificiali", configurati dai differenti modi d'abitare e di arredare gli interni.

Le ovattate stanze

Al *siècle des lumières*, l'Ottocento fa seguito nel privato con il lucore delle sue ovattate stanze, colme di opere d'arte e mnemoniche tracce: lo spazio, scrive Benjamin, si traveste e indossa «i costumi degli stati d'animo» (Benjamin 1982: 229). È l'interno domestico a identificare l'immagine ambigua del rifugio, opprimente quanto protettivo: drappeggi, tessuti e tendaggi metaforizzano le pallide illusioni di conforto in cui si annida il borghese del XIX secolo. Già poco dopo il 1830 è visibile nelle abitazioni il compiacimento per il *bric-à-brac*, il *junk*, la cianfrusaglia. Se il ceto nobile si accaparra facilmente opere di pregio, quello borghese opera meno dispendiosamente. I primi esempi li dettano gli atelier degli artisti[4], come quello di Hans Makart a Vienna[5], su cui in seguito si conformano i salotti di "buon gusto". Nel modo di allestire le sue diverse sezioni, anche la Great Exhibition (1851) di Londra sottolinea la tendenza estetica all'accumulazione e alla ridondanza a scapito delle innovative macchine protoindustriali, quasi relegate in un angolo. L'epoca del *bric-à-brac* si afferma definitivamente alla fine dell'Ottocento: gli interni domestici hanno pareti rivestite di venta-

[4] Si vedano, per esempio, l'olio su tavola di Louis-Vincent Fouquet, *Cabinet de Du Sommerard*, 1836, Musèe des Arts décoratifs, Paris, poi Musée di Cluny, o l'acquerello di Rudolf von Alt, *Hans Makarts Atelier in der Gusshausstrasse*, 1885, Wien Museum.

[5] Sull'arredamento dell'atelier di Makart a Vienna e l'influsso sui contemporanei, si veda Schnöller 1985: 188-192.

gli autografi, su cui si prolungano foglie di palma in grandi vasi, i tavoli espongono piccoli cavalletti dorati per fotografie destinate a ingiallire, i sofà sono rivestiti di tappeti orientali: «Tutto ciò era colore. Ma significava anche polvere. La descrizione del vestibolo della *Maison d'un artiste* di Edmond de Goncourt documenta lo stesso gusto» (Praz 1973: 354).

In ogni classe sociale diventa, poi, un segno di distinzione porre gli oggetti di sbieco: collocare i tappeti trasversalmente nella stanza, scrive Adolf Behne (1927), significa cercare di occuparla il più possibile, ma anche costruire un ideale recinto, da cui osservare il mondo (Benjamin 1982: 228). L'*intérieur* dell'Ottocento non è più il luogo sacro ai Lari, ma alla falsa coscienza del borghese: è il deposito di un saccheggiatore, non in comunione con i suoi beni, ma da loro sopraffatto a mano a mano che stipa la propria abitazione. La «farragine» degli ornamenti (Praz 1973: 358) – quadri, soprammobili, *bibelots*, tappezzerie –, continuamente aggiunti, caratterizza l'arredamento. Vivere in questi ambienti significa, scrive ancora Benjamin, «restare intessuti ed ermeticamente inviluppati in una ragnatela, intorno alla quale l'accadere del mondo sta sospeso come corpi di insetti cui è stata succhiatala linfa. Da questa caverna non ci si vuole staccare» (1982: 229).

L'accumulazione di oggetti ed elementi decorativi, più che il vero collezionismo di preziose opere d'arte, diventa dunque il motivo conduttore di molti interni ottocenteschi: se alla lunga questo *bric-à-brac* può essere visto come aspetto deterrente del buon gusto borghese, gli intellettuali d'altra parte non sfuggono all'arredamento come conforto e soccorso alla propria identità, con modalità non così differenti da quelle sinora descritte.

Vivere la vita come Arte

La corrente culturale dell'Estetismo attraversa fulmineamente i primi decenni del secolo. Il sensualismo al limite del morboso, il gusto del prezioso, dello stravagante e dell'esotico caratterizzano le sue espressioni. Ancor più del Simbolismo e del Decadentismo, di cui l'Estetismo è una componente fondamentale, è quest'ultimo a identificare l'ideale convergenza fra scrittura e modo di abitare, fra pensiero e arredo[6]. Il tema degli

[6] In Gran Bretagna la corrente culturale dell'Estetismo è stata associata a scrittori e artisti come Oscar Wilde (1854-1900), James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) e l'attrice Ellen Terry (1847-1928). In Italia Gabriele D'Annunzio (1863-1938) è il maggiore rappresentante: la corrispondenza fra la sua ultima abitazione, il Vittoriale degli Italiani (Gardone Riviera, dal 1923 al 1938), e la sua poetica è indagata da Praz 1964a.

interni architettonici e del loro arredamento è caratteristico della sua letteratura, soprattutto nella seconda metà dell'Ottocento francese (Nissim 1980: 13). La traduzione nel 1852 di Charles Baudelaire del testo di Edgar Allan Poe *The Philosophy of Furniture* (1840) ne influenza significativamente gli interpreti: l'arredamento si configura in campo letterario, e poi più propriamente artistico, come l'oggetto d'arte privilegiato dalla sensibilità moderna. La concezione estetizzante dell'"arte per l'arte" e l'idea della "vita da vivere come arte" permeano la coscienza creatrice, esasperata nelle sue corde più profonde. Nell'Estetismo la ricerca della bellezza si fonda, d'altra parte, sul culto della memoria: non semplice dedizione alla forma per se stessa, ma un voltare consapevolmente le spalle al presente per annidarsi nel passato. Ci si rivolge cioè verso una bellezza che da lontano appare come adamantina perfezione, grazie al sentimento della nostalgia che rievoca, sfiora, rielabora a suo piacere.

Se nell'arte figurativa è la pittura «insieme asessuata e lasciva» (Praz 1930: 249) di Gustave Moreau a emblematizzare la ricerca decadente della bellezza, nella realtà chi vive tutte le sfumature dell'Estetismo è il Conte Robert de Montesquiou-Fezensac. Figura eccentrica di poeta dai versi distillati, incarna il dandismo all'ennesima potenza, diventando il riferimento del gusto assoluto per i suoi contemporanei, più per lo stile di vita che per la sua poesia. Montesquiou è fra i primi a riconoscere una piena corrispondenza fra l'interno e la personalità di chi lo abita, quando scrive che l'appartamento «è uno stato d'animo» (Praz 1964b: 21). Egli è un modello inarrivabile quanto ammirato nei salotti letterari, così interessante da essere trasfigurato da Huysmans nel protagonista del romanzo *À Rebours*, il testo più noto della letteratura decadente, e nel personaggio di Monsieur de Charlus nella *Recherche* di Marcel Proust.

Edmond De Goncourt frequenta Montesquiou saltuariamente a Parigi e lo descrive nel *Journal* con malcelata ammirazione, soprattutto per la nascita aristocratica che traspare in ogni suo gesto:

> Il bel tipo… è stato condotto oggi a casa mia da Heredia. Il giovane […] per vedermi ha messo un paio di calzoni fatti con la stoffa scozzese, dopo essersi preparato un'*anima ad hoc* per la sua visita: un pazzo, uno squilibrato letterario, pieno, tuttavia, della suprema distinzione delle razze aristocratiche che stanno estinguendosi» (14 giugno 1882). (De Goncourt - De Goncourt 1896: 303)

Edmond descrive con apparente disgusto anche l'appartamento: «pieno zeppo di un miscuglio di oggetti disparati, di vecchi ritratti di famiglia,

di orribili mobili Impero, di *kakemono* giapponesi, di acqueforti di Whistler» (7 luglio 1881, *ibid.*: 390)[7]. Nel *Journal* (14 giugno 1882), lo scrittore riporta, fra l'altro, un episodio singolare dell'ardita originalità del conte (*ibid.*: 302)[8]: Montesquiou fa dorare e ingioiellare una tartaruga viva, per godere al buio del misterioso riverbero in lento movimento. Egli trasforma cioè un essere vivo in un oggetto, da ammirare delicatamente. L'animale, incrostato di topazi, vivrà per poco ma la sua luminescenza artificiosa provocherà nel poeta un anelito di gioia, breve quanto sfavillante. La mistificazione palesa l'anima dell'Estetismo: il disdegno verso la natura, cui è preferito l'inorganico e l'artificiale, e la ricerca della bellezza in ogni cosa.

Montesquiou non è solo un ammirato modello del gusto, un dandy che indirettamente influenza lo stile di vita dei suoi coevi: egli è trasformato nelle pagine di Joris-Karl Huysmans in un modello letterario, il nevrotico des Esseintes, che a sua volta influenza l'opera poetica, ma soprattutto l'estetica degli intellettuali di quel periodo. Il romanzo À *Rebours* (1884) condiziona in particolare la riflessione sugli interni di quegli autori: Huysmans è il poeta delle stanze arredate, degli interni artificiali, della prigionia volontaria. Il suo interiorizzare l'interiorità ha un debito con i racconti di Poe per l'immagine della prigione privilegiata dentro il carcere del solipsismo. Qui la *flânerie* urbana di Baudelaire è costretta a svolgersi in vestiboli e stanze[9].

Un'ulteriore relazione è con il simbolismo di Gustave Moreau, di cui Huysmans è lo scopritore: al Salon del 1876 lo scrittore "fa acquistare" al protagonista del libro À *Rebours* sia l'olio della *Salomé*[10] che l'acquerello de *L'Apparition*[11], che verranno affissi sulle pareti dello studio del giovane duca. Ma il romanzo esprime soprattutto la natura del Simbolismo francese: la prevalenza della "vita interiore" su quella intesa, invece, come "vita esteriore". In altre parole, si tratta di una «risposta alle apparizioni della coscienza sotterranea, interpretazione degli incontri dell'istinto con la rivelazione, affidamento al mondo dei sogni e riconoscimento di questi quale

[7] Sulle reciproche influenze fra i fratelli de Goncourt e de Montesquiou-Fezensac per la loro *philosophie d'ameublement* si veda Bertrand 1996, vol. 1: 81.

[8] In *À Rebours* Huysmans attribuisce l'episodio al protagonista del romanzo, des Esseintes. Cfr. su questo passaggio dal reale al letterario Praz 1930: 341.

[9] Sebbene sia un riferimento importante per l'interrelazione fra letteratura e arredamento, il *Voyage autour de ma chambre* (1834) di Xavier De Maistre non rappresenta propriamente il rifugiarsi nell'*intérieur*, poiché quella poetica appartiene ancora al Settecento e non al pieno Romanticismo. Si veda Liborio 1987: 9, n. 10.

[10] 1874-76, olio su tela, Hammer Museum, Los Angeles.

[11] 1875, acquerello, Musée d'Orsay, Parigi.

fonte suprema di verità» (Cremona 1964: 57).

Il tema dell'arredamento è teorizzato in stretta connessione con la psicologia del protagonista, il giovane duca Jean dei Floressas des Esseintes (Orlando 1993: 245). Il desiderio di un rifugio in cui ritrarsi dal mondo è realizzato dal duca nella sua nuova casa a Fontenay-aux-Roses. La dimora è arredata scrupolosamente: ogni stanza deve riflettere con i colori, le stoffe, gli arredi, i quadri e i soprammobili gli stati d'animo del suo abitante. Huysmans descrive con precisione ogni dettaglio, materializzando vivide immagini, talvolta orrifiche, come la stanza del mistero dedicata al pittore Odilon Redon, talaltra curiose, come la sala da pranzo che invita al viaggio o la camera da letto monastica (Huysmans 1884: 81-88). L'elogio al mondo artificiale regna ovunque: niente è come sembra, tutto è costruito ad arte per una nuova realtà sentimentale. Persino i fiori sono di pietre e gemme, mentre nella serra le piante imitano quelle artificiali (*ibid.*: 116-127). Le stanze del duca coincidono con lo spazio di un'esistenza attutita, ma rappresentano anche il luogo simbolico della vita interiore. La dimora è un ambiente onirico, dove i desideri si esaudiscono ed esauriscono, all'interno di una cornice artefatta, mediante il transfert (Brombert 1975). Des Esseintes si condanna a vivere di se stesso ma, proprio a causa di ciò, la sua salute vacilla. La religione e la letteratura lo soccorrono per poco. Per salvarsi, dovrà infine lasciare la casa.

L'amore per le cose

L'amatore d'arte abita gli interni dell'Ottocento: qui sono le cose a prendere lentamente possesso dello spazio. L'interno appartiene agli oggetti, prima che all'uomo che li ha scelti e amati. Il collezionista, scrive Benjamin, è il vero inquilino dell'*intérieur* (Benjamin 1955: 154): il moltiplicarsi delle cose nello spazio della casa è animato dalla volontà di comunicare, attraverso la fisionomia del mobilio, l'identità e l'unicità dell'abitante.

La casa dei fratelli De Goncourt e *La Maison d'un Artiste*

Jules ed Edmond De Goncourt, sapidi cronachisti del *Journal*, celebrano il proprio gusto per l'arte del collezionare al 53 (ora 67), Boulevard Montmorency, ad Auteuil[12]. È un rifugio pretenzioso, ma molto personale:

[12] Sul collezionismo dei De Goncourt, si veda Pety 2005. Sulla relazione fra il collezionismo e il libro *La Maison d'un Artiste*, si legga Periton 2004.

«la vita attuale – scrive Edmond in proposito – è segnata dall'aggressività; qualsiasi carriera richiede una concentrazione, uno sforzo, un lavoro tali da costringere l'uomo a trovare riparo nella propria casa» (De Goncourt 1881, vol. 1: 2). Acquistata nel 1868 in un'area suburbana e sistemata in un lungo lasso di tempo, la casa permette ai due fratelli di sfuggire alla precedente e rumorosa dimora parigina (43, rue St.-Georges).

All'inizio, i fratelli sono cultori del Settecento francese, in particolare di rarefatti disegni dall'accessibile prezzo, cui consacrano una serie di monografie dedicate ai singoli pittori (De Goncourt - De Goncourt 1857-1858). In seguito, l'istinto di Jules li spinge ad apprezzare l'arte orientale: incisioni, stampe, kimoni, lacche, armi, ceramiche, non particolarmente preziosi quanto nuovi nel gusto. È un delicato Rococò d'Oriente, vicino nel gusto all'amato Settecento francese. Le giapponeserie sono acquistate dai De Goncourt presso la boutique «La Porte Chinoise» di Madame Desoye, poi dal mercante Siegfried Bing, molto tempo prima che diventino una banale moda borghese[13]. L'arte orientale affascina così tanto Edmond che dedicherà due importanti monografie all'opera di Outamaro (De Goncourt 1891) e di Hokusaï (De Goncourt 1896).

La casa è ulteriormente riadattata dopo la scomparsa di Jules, che muore di sifilide nel 1870, e alla fine della terribile guerra con la Prussia. A partire dall'estate del 1871, l'interno è allestito da Edmond come un insieme di "scatole" espositive (Pety 2003: 143; Warner 2008: 36-34, 2005: 3-16). Le stanze sono scrigni di velluto, di arazzi, di sete o cotoni, che rivestono pareti, pavimenti e soffitti. Stoffe e colori vivaci sono gli strumenti che lo scrittore utilizza per comporre "ambientazioni" per la propria collezione. Dentro le scatole ovattate egli impagina le opere con il "pannello", cioè parti di parete organizzate con cornici, scaffali, giustapposizione di oggetti, vicini per assonanza o stridore. Molte ore sono teneramente impiegate per queste sistemazioni, preferendo loro solo l'aggiornamento del *Journal*. La casa è il diario intimo dell'uomo, quanto il *Journal* è la cronaca del suo tempo trascorso in società.

Edmond giustifica l'affetto per le cose più dell'amore muliebre: «la nostra *cianfrusagliomania* è solo un'occupazione tappabuchi che sostituisce la donna, non più padrona dell'immaginazione virile» (De Goncourt 1881: 84).

[13] Sulla passione per l'arte giapponese dei fratelli de Goncourt, si vedano Houssais 2005; Warner 2009; Katsaros 2016. Per un confronto sull'influenza del Giapponismo nelle arti applicate e nel gusto in Gran Bretagna, si rimanda a Selvafolta 2006.

La mania per gli *knick-knacks* è un piacere quasi onanistico, o una sublimazione erotica (O'Mahony 2007: 195), che può avere inusitati risvolti sociali:

> Ebbene sì, questa passione divenuta generale, questo piacere solitario al quale si abbandona quasi tutta la nazione, deve il suo sviluppo al vuoto, al tedio del cuore e anche, bisogna riconoscerlo, alla tristezza dei giorni attuali, all'incertezza del domani, alla difficile venuta alla luce di una nuova società, a problemi e preoccupazioni che spingono, come alla vigilia di un diluvio, i desideri e le voglie di concedersi il godimento immediato di tutto quanto affascina, seduce, tenta: è l'oblio del momento nell'appagamento artistico. (De Goncourt 1881: 84)

Lo scrittore inventaria l'abitazione con minuzia nel libro *La Maison d'un Artiste*, pubblicato in due volumi nel 1881, ma anticipandone alcuni stralci sulla stampa periodica. Rispetto al realismo del *Journal*, in cui i due fratelli annotano i riti della società francese del XIX secolo mettendola impietosamente a nudo, il testo di Edmond è un vero testamento estetico. Ma il libro è anche un catalogo ragionato di *bibelots*, tessuti, disegni e arredi, con in più la pretesa di essere un manuale di decorazione d'interni: potendo scegliere, scrive Edmond, a quella del letterato egli avrebbe preferito la professione di

> inventore d'interni per persone facoltose. Mi sarebbe piaciuto che un banchiere, lasciandomi libertà totale, mi desse pieni poteri in un palazzo dove ci fossero solo I muri, per crearne la decorazione e l'arredo, con tutto quello che avessi trovato, assortito, ordinate, recuperate dai rigattieri, dagli artigiani moderni, o nel mio cervello. Ma dato che questa professione non è ancora la mia, lavoro per me stesso, in condizioni modeste. (De Goncourt 1881: 25)

In realtà, egli è un decoratore dilettante quanto entusiasta, che applica il suo interesse alla propria abitazione: «Ho fatto in modo che il mio salottino facesse risaltare nel modo migliore i disegni, disegni montati in azzurro con quelle intelligenti montature [delle cornici], l'onere della cui invenzione va a Mariette» (*ibid.*).

L'arredamento e il racconto della casa palesano la drammatica solitudine vissuta da Edmond dopo la morte del fratello, al quale dedica nel libro pagine commosse descrivendone la stanza da letto: egli guarda il proprio mondo d'oggetti – tutto il suo mondo – ormai da solo. Una solitudine periodicamente interrotta dalle riunioni del circolo letterario che convoca al secondo piano del villino, il *Grenier des Goncourt*, un seleziona-

to gruppo di letterati e artisti che anticipa la futura Académie Goncourt.

La casa di Auteuil è ammobiliata per rappresentare un'idea artistica di sé – l'uomo colto e di gusto –, ma è predestinata, sin dall'inizio, alla dispersione. Essa deve confluire in un nuovo ideale, il ricordo e l'incitamento alle menti più brillanti (il premio letterario Goncourt è fra i più prestigiosi ancora oggi). L'elenco solerte dei beni che offre il volume della *Maison* è indirizzato a coloro che, alla sua morte, li metteranno all'asta perché nasca l'Académie e non siano preda dell'immobilismo di un museo. Gli oggetti sono per De Goncourt legati l'uno all'altro dal gusto di chi li ha scelti e, quando mancherà il collezionista, il loro destino è dunque passare nelle mani di altri "amatori"[14].

La casa di Mario Praz e *La casa della vita*

Nel 1956, anno d'inizio della stesura del libro autobiografico *La casa della vita*[15], la biblioteca di Mario Praz si arricchisce di un testo a lui già noto, *La Maison d'un Artiste* di Edmond De Goncourt (Rosazza Ferraris 2007: 204). Il libro è forse il modello più diretto a cui l'autore si riferisce per la descrizione della propria abitazione, stanza dopo stanza. La sequenza narrativa scelta da Praz è, infatti, molto simile a quella di De Goncourt, ma il racconto della sua casa parte da lontano. Un abbozzo del testo è già del 1937, in un articolo che egli pubblica sulla rivista *Decoration* (Praz 1937)[16], dedicato alla descrizione di via Giulia a Roma e del palazzo Ricci, dove abita dal 1934[17]. Il saggio è ampliato più volte, fino alla pubblicazione nel 1958 per Mondadori; infine, nel 1979 appare l'edizione accresciuta per Adelphi, cui corrisponde il trasferimento, avvenuto dieci anni prima, dell'anglista a Palazzo Primoli, sopra il Museo Napoleonico a Roma, con

[14] Per ironia della sorte, quasi tutta la collezione de Goncourt è approdata in diversi musei; pochi privati hanno potuto beneficiare dei ricordi dei "Juledmond" (l'acronimo di Jules ed Edmond, coniato dai loro amici per identificarne l'indissolubile unità).

[15] Praz accenna alla *La Maison d'un Artiste* nell'edizione del 1945 di *La filosofia dell'arredamento* (Praz 1945: 29), poi ampliata nel 1964 per Longanesi & C. (Praz 1964b: 20).

[16] È l'inizio della descrizione della raccolta di arredi in stile Impero e di oggetti che animano casa Praz, i più modesti dei quali verranno nel tempo sostituiti; mancano ancora i numerosi dipinti che costituiranno la Collezione Praz.

[17] Praz (1940: 204) identifica l'abitazione romana degli Osmond (protagonisti del romanzo di Henry James, *The Portrait of a Lady*, 1881) proprio in Palazzo Ricci.

un nuovo arredamento che in parte replica quello dell'appartamento precedente (Colaiacono 2008: 132).

Nella sua casa Praz raccoglie oggetti e arredi europei, datati fra il 1770 e il 1870, con un'inclinazione speciale per lo Stile Impero. A mano a mano che gli acquisti si susseguono, o vengono sostituiti da altri oggetti, Praz inventaria tutto scrupolosamente, definendo anche la collocazione di ogni singolo pezzo[18]. Il criterio che guida l'allestimento delle opere è la loro capacità di rievocare un'immagine o un riferimento colto o sentimentale relativi al periodo storico del centenario che egli intende idealmente ricomporre. Non tutti gli oggetti sono rari o preziosi: Praz si innamora di ceroplastiche, di ricami a piccolo punto, di un bottone da divisa napoleonica, in altre parole della "bizzarrìa". Egli crede, inoltre, che lo spirito di un'epoca possa essere compreso negli artigiani più che negli artisti, nelle manifestazioni minori dell'arte applicata più che in quella aulica. Nella scelta degli arredi, l'autore rifiuta sia il mobile utilitaristico sia quello aristocratico, cercando invece ciò che più rispecchia la sua sensibilità: riferendo delle proprie scelte stilistiche, egli le riassume in un Neoclassicismo domestico e alla mano.

Accanto agli oggetti compaiono numerosi *Conversation piecès*[19], dipinti raffiguranti gruppi familiari colti nella loro quotidianità, che lo spingono all'«affascinante passatempo» di ampliare la propria collezione (Praz 1945: 69), rintracciando gli esemplari originali dei mobili raffigurati nei quadri e di delineare la loro vicenda. Dipinti, acquerelli e disegni cristallizzano la vita intima negli interni di un'Europa altoborghese o della buona nobiltà. Sono scene quotidiane di uomini e donne circondati da suppellettili e arredi, con cui sembrano dialogare. Nelle parole di Praz si trasformano magicamente in *tableaux vivant*, quadri viventi di un teatrino che l'autore allestisce, di volta in volta, per rappresentare la sua idea di arredamento come «ideale di armonia e bellezza» (Praz 1964b: 20). Queste rappresentazioni di interni gli permettono inoltre di penetrare liberamente nell'intimità delle case altrui: «è come se aprissi una porta segreta nella camera dove vivo, e m'inoltrassi per l'ala d'un palazzo abbandonato» (*ibid.*: 44) – un'insolita forma di voyeurismo, che forse mitiga un poco la solitudine.

[18] Sulla Collezione Praz, si rimanda a Rosazza Ferraris 2008.

[19] Le "scene di conversazione" sono un genere pittorico, iniziatosi a diffondere in Inghilterra durante il Settecento, e più tardi ancora in auge, che raffigura gruppi di persone in un ambiente naturale o domestico. Praz riprende l'espressione da Sacheverell Sitwell (1936, che contiene 130 tavv. f.t. di tal genere), e la adotta anche come titolo di un suo famoso testo (Praz 1970).

Di ogni oggetto Praz interpreta la storia grazie a un'erudizione sterminata e a uno stile narrativo affascinante – definito «prazzesco» dal critico Edmund Wilson[20] –, capace di coniugare audacemente dati storici, citazioni letterarie, confronti con altre arti e testi poco noti, in rimandi che si moltiplicano all'infinito, come attraverso un gioco di specchi posti in parallelo. In una prosa tesa fra narrativa e saggistica, l'autore imprigiona nelle cose affetti e ricordi. Praz fa propria la lezione decadente quando afferma, a mo' di novello des Esseintes, che la casa è «una proiezione dell'io; e l'arredamento non è che una forma indiretta del culto dell'io» (*ibid.*: 20) – una lezione visivamente appresa nel visitare in gioventù la casa di John Soane a Londra, nella frequentazione della scrittrice inglese Vernon Lee (alias di Violet Page), allieva di John Ruskin e William Morris, nella lettura del romanzo di Henry James, *The Spoils of Poynton* (1896-97).

Nel volume *La casa della vita* l'anglista ricama fluente gli eventi del passato. Ne rinnova le tinte con malinconico sguardo. Le cose hanno un'anima, scrive, ma ogni oggetto costituisce l'occasione per rimestare nei propri ricordi. La *mnemotechné*, il gioco della memoria, gli fornisce la struttura per dar forma ai suoi fantasmi, tant'è che i sette capitoli del libro non corrispondono al numero più ampio delle stanze della casa (Cattaneo 2003: 93): l'orditura poetica sopravanza, cioè, la struttura architettonica. La casa di Praz è il tempio della sua anima. L'appartamento è diventato, per suo volere, un museo e la casa della vita è ricondotta così all'originale significato egizio: «casa della vita eterna» (Paratore 1979: 39). Ciò spiega non solo l'amore dell'autore per gli oggetti d'arte, ma anche la tendenza a una spettacolare "fissità" della loro composizione nell'abitazione. Parlando dello specchio, posto nel *boudoir*, che riflette gli oggetti postigli innanzi, Praz conclude il suo testo:

> Questa persona che guarda sono io, e questo libro che ho scritto è come il ristretto, in uno specchio convesso, d'una vita e d'una casa. […] Mi vedo divenuto oggetto e rappresentazione io stesso, pezzo da museo tra pezzi di museo, già distaccato e lontano […] mi sono guardato in uno specchio «ardente» convesso, e mi son visto non più grande d'un pugno di polvere. (Praz 1958: 404)

[20] «Prazzesco» è il titolo della sezione del Meridiano che Andrea Cane cura sull'opera di Praz utilizzato per individuare i saggi che l'anglista dedica all'arredamento, alla decorazione d'interni, alla sua abitazione, cioè «il mondo rappresentato nelle sue opere» (Cane 2002: LXXV).

Souvenirs d'égotisme come *Cadavre exquis*

…What seest thou else
In the dark backward and abysm of time?
William Shakespeare, *The Tempest*, I, ii. 59-60

Nel gioco di società *cadavre exquis*, frasi scritte su un foglio via via ripiegato e passato da un giocatore all'altro compongono storie fuori dall'ordinario. Un divertimento caro ai surrealisti, ospiti una sera del 1925 di Jacques Prévert che, al primo giro, diedero vita al motto: «*Lecadavre-exquis-boira-le-vin-noveau*». Sostituendo alle parole le immagini, i "cadaveri eccellenti" diventano opere d'arte firmate a più mani[21]: gli stessi commensali sostituiscono ai frammenti poetici delle immagini composite. Una nuova opera, complessa e talora un po' assurda, vede la luce. Il medesimo gioco sembra guidare la composizione dei *souvenirs d'égotisme*[22] nello spazio abitato dei De Goncourt e di Praz, mentre l'afflato catalogatorio attraversa le rispettive opere letterarie – ossessivo nella *Maison d'un Artiste*, emozionale nella *Casa della vita*[23].

Intellettuali borghesi, appassionati d'arte più che veri collezionisti (poiché hanno limitate risorse economiche), De Goncourt e Praz sono accumulatori di oggetti secondo declinazioni stilistiche diverse: Settecento francese e giapponeserie per i "Juledmond", Stile Impero per Praz. Le loro stanze sono composte come pagine: capolavori d'arte, mobili d'antiquariato, *bibelots*, stampe si saldano insieme in un nuovo assetto: il *cadavre exquis* è ora una natura morta, talvolta straniante, altre affascinante.

L'*ensemblier* delle due abitazioni sembra analogo negli intenti iniziali di entrambi gli autori. Inoltre, Praz ambisce chiaramente a porsi nella traccia indicata dal predecessore De Goncourt: costruire cioè un "mondo a sua misura", mediante l'accordo fra la propria sensibilità e la creazione

[21] Praz (1964a: 361) usa la metafora del *cadavre exquis* per descrivere il Vittoriale di Gabriele D'Annunzio.

[22] L'espressione è di Stendhal (1832), che «raccoglie» i suoi *souvenirs d'égotisme* vivendo le giornate del 1832.

[23] Per Dalmas (2012: 139), «Praz è molto più libero nella costruzione dell'opera, meno legato alle forme della guida alla visita e del catalogo rispetto adì Edmond».

dell'*ameublement* e passando attraverso il "gusto per il passato". Se questo è il tratto comune fra i due intellettuali e le loro abitazioni – realizzate a distanza di quasi un secolo l'una dall'altra –, vanno altresì colte alcune differenze fra le due dimore, in quanto riflesso delle diverse personalità. Edmond combina gli oggetti della propria collezione attraverso le "cornici" della logica, cercando cioè accostamenti tematici, spesso del tutto arbitrari, atti a dimostrare una "sua" idea di Arte. Praz invece cuce, scuce e ricuce il filo della Storia, acquistando, vendendo, e ancora comprando "frammenti" per tessere, in realtà, un'unica immagine: il sogno personale e quasi fantastico dello Stile Impero. Nell'arredare le rispettive abitazioni emerge, quindi, una differente espansione dell'interiorità: Edmond De Goncourt non può fare a meno di guardarsi analiticamente e di costruire la propria vicenda di intellettuale circondandosi di oggetti, come se dovesse costantemente mostrarsi nel suo migliore *habitus* a un pubblico privilegiato. Con una selezione più accurata, Mario Praz cerca invece l'oblio di sé nel passato, quasi immergendosi contemplativamente negli arredi, nei quadri e nelle cose di un'epoca in cui non ha vissuto. Fra le sue cose, «non fa che incontrare se stesso. Il suo io lo guarda, con occhi di fuoco o di gelo, moltiplicato in mille oggetti» (Citati 1980: 3). Non ha bisogno di un pubblico, anzi fugge persino il proprio sguardo riflesso in uno specchio.

Nelle pagine narrate dei due autori, all'affastellamento dei beni si affianca la loro enumerazione. A entrambi è cara la visione lenticolare dell'interno, ma al fuoco fisso e descrittivo di De Goncourt replica l'ondivaga multivisione narrativa di Praz: per il primo il punto di vista è fuori dalle cose, per l'altro è quello del sé appassionato, smarrito in esse e, al fondo, in se stesso: «ho peccato – scrive Praz con rammarico – venerando immagini scolpite» (Praz 1958: 128).

«*The love of old things, of the scrutable, palpable past*», l'appetito per l'arredo e gli oggetti di ogni genere o per le cose, pari a «*stilled voices asprecious as they are faint, as seizable, truly, as they are fine*» (James 1900-15: 41-42)[24] – descritti da Henry James[25] nell'incompiuto *The Sense of Past* – sono le passioni che danno vita all'incantesimo di coloro che hanno scelto di vivere la propria vita attraverso l'arte di un tempo. Al collezionismo, che si impernia sul senso del possesso e sulla selezione secondo precisi parametri, De Goncourt e Praz replicano con l'Estetismo, che si risolve nella struggente

[24] Per i passi citati da James, cfr. Orlando 1993: 550-551.

[25] Henry James conosce personalmente Edmond De Goncourt a Parigi nel 1876.

contemplazione. Gli oggetti raccolti non hanno senso solo per se stessi, ma sono dettagli di un tempo finito, di cui parlano ancora a chi sa apprezzarlo. Attraverso il «magico schermo della memoria» evocato da Praz (1964b: 14), le cose incrociano il proprio destino con il destino di chi le ha ritrovate. Nel rapporto con le cose, l'Estetismo oltrepassa, dunque, il Collezionismo per la sua capacità di far rinascere ciò che è morto (Vitta 2008: 271): l'oggetto è svuotato della sua personalità e trasmutato in traccia di ciò che è perduto. Rinascendo nell'egotismo, esso diventa autobiografico.

Oltre che con la contemplazione, l'amore per l'arredamento dei due autori si alimenta continuamente, attraverso quei «*mysteries of ministration to rare pieces*» descritti da James in *The Spoils of Poynton*. Non basta infatti conservare e rimirare: l'impulso più irresistibile è migliorare e accrescere la propria raccolta e, allo stesso tempo, la propria interiorità. Il vero appassionato d'arredamento, scrive Praz, è «come un erborista: sceglie fior da fiore, raccoglie, assortisce, armonizza e non si stanca mai di perfezionare» (Praz 1964b: 31). Il solipsismo è dunque la linea culturale ed estetica che unisce Edmond De Goncourt al più giovane Mario Praz, un uomo nato nell'Ottocento e che di quel secolo non fa a meno, per sopravvivere. «*The dark backward and abysm of time*» (Shakespeare, *The Tempest*)[26], a tratti illuminato dal danzante riflesso degli immobili oggetti, è il velo dipinto che cinge delicatamente, come in un bozzolo di fili di seta, l'intellettuale che ha scelto di vivere privatamente.

[26] I versi sono indirettamente citati due volte da Henry James in *The Sense of the Past* (James 1900-15: 49, 219). Sull'importanza di questi versi nel romanzo di James, cfr. (Lombardo 1983: 267-268).

Bibliografia

Alexander, Christine, "Myth and Memory. Reading the Brontë Parsonage", *Writers' Houses and the Making of Memory*, ed. Harald Hendrix, London-New York, Routledge, 2008: 93-110.

Behne, Adolf, *Neues Wohnen – neues Bauen*, Leipzig, Hesse & Becker, 1927.

Benjamin, Walter, *Das Passagen Werk*, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, trad. it. *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, ed. Giorgio Agamben, tr. Renato Solmi - Antonella Moscati - Massimo De Carolis - Giuseppe Russo - Gianni Carchia - Francesco Porzio, Torino, Einaudi, 1986.

Benjamin, Walter, *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955, trad. it. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, ed. e tr. Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962.

Brombert, Victor, *La prison romantique. Essai sur l'imaginarie*, Paris, Librairie José Corti, 1975, trad. it. *La prigione romantica. Saggio sull'immaginario*, tr. Aldo Pasquali, Bologna, il Mulino, 1991.

Bertrand, Antoine, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Genève, Librairie Droz, 1996, 2 voll.

Cane, Andrea, ed., *Mario Praz*. *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, Milano, Mondadori, 2002.

Cattaneo, Arturo, *Il trionfo della memoria. La Casa della vita di Mario Praz*, Milano, Vita e Pensiero, 2003.

Čechov, Anton P., "Палата № 6" [Palata N. 6], Русская мысль, 11, 1892: 76123, trad. it. *Reparto n. 6*, tr. Agostino Villa, Torino, Einaudi, 1992.

Citati, Pietro, "Questa casa-museo è piena di vita. Praz ha impriginato negli oggetti affetti e ricordi", *Corriere della Sera*, 5 gennaio 1980: 3.

Colaiacono, Paola, "The Rooms of Memory. The Praz Museum in Rome", *Writers' Houses and the Making of Memory*, ed. Harald Hendrix, New York-London, Routledge, 2008: 127-136.

Cremona, Italo, *Il tempo dell'Art Noveau. Modern style Sezession Jugendstil Arts and Crafts Floreale Liberty*, Firenze, Vallecchi Editore, 1964.

Dalmas, Davide, *Il Saggio, il gusto e il cliché: Per un'interpretazione di Mario Praz*, Palermo, due punti edizioni, 2012.

De Goncourt, Edmond, *La Maison d'un Artiste*, Paris, Charpentier, 1881, trad. it. *La casa di un artista*, tr. Barbara Briganti, Palermo, Sellerio, 2005.

De Goncourt, Edmond, *L'Art japonais du XVIII^e siècle. Hokousaï*, Paris, Georges Charpentier, 1896.

De Goncourt, Edmond, *L'Art japonais du XVIII^e siècle. Outamaro le peintre des maisons vertes*, Paris, Georges Charpentier, 1891.

De Goncourt, Edmond, De Goncourt, Jules, *Journal. Mémoires de la vie littéraire 1851-1896*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1851-96, trad. it. *Diario. Memorie di vita letteraria 1851-1896*, ed. e trad. it. Mario Lavagetto, Milano, Garzanti, 1992.

De Goncourt, Edmond, De Goncourt, Jules, *L'Art du XVIIIe siècle*, Paris, Georges Charpentier, 1857-58, Paris, Flammarion et Fasquelle, 1927-28, 3 voll.

De Maistre, Xavier, *Voyage autour de ma chambre*, Paris, José Corti, 1834, trad. it. *Viaggio intorno alla mia stanza*, tr. Rosa Maria Losito, Napoli, Guida, 1987, 1990.

Fachinelli, Elvio, *Claustrofilia. Saggio sull'orologio telepatico in psicanalisi*, Milano, Adelphi, 1983.

Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975.

Foucault, Michel, "L'oeil du puvoir", *Dits et écrits*, eds. Daniel Defert François Ewald, Paris, Gallimard, 1977, t. II: 190-207, trad. it. "L'occhio del potere", *Bentham, Jeremy, Panopticon, ovvero la casa d'ispezione*, eds. Michel Foucault - Michelle Perrot, Venezia, Marsilio, 1983: 7-30

Houssais, Laurent, "Les Goncourt et le japonisme", *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de «Goncourt»*, eds. Jean-Louis Cabanès - Pierre-Jean Dufief - Robert Kopp - Jean-Yves Mollier, Villeneuve d'Ascq Cedex, Presses Universitaries Septentrion, 2005: 137-155.

Hugo, Victor, *Dernier Jour d'un Condamné*, Paris, Charles Gosselin et Hector Bossange, 1829, trad. it. *L'ultimo giorno di un condannato a morte*, tr. Franca Zanelli Tarantini, Milano, Mondadori, 1998.

Huysmans, Joris-Karl, *À Rebours*, Paris, Charpentier & Cie, 1884, trad. it. *A ritroso*, tr. Ugo Dèttore, Milano, Rizzoli, 1982.

James, Henry, *The Portrait of a Lady*, Boston-New York, Houghton, Mifflin and Co., 1881, trad. it. *Ritratto di signora*, Carlo Linati, Silvia Linati, Torino, Einaudi, 1989.

James, Henry, *The Sense of the Past* (1900-15), London, W. Collins Sons and Co., 1917, trad. it. *Il senso del passato*, tr. Marcella Bonsanti, Milano, Garzanti, 1983.

James, Henry, *The Spoils of Poynton* [*The Old Things*, 1896], London, William Heinemann, Boston, Houghton, Miffin and Co., 1897, trad. it. *Le spoglie di Poynton*, tr. Angela Minissi Giannitrapani, Firenze, Sansoni, 1989.

Katsaros, Laure, "The Gouncourt Brothers. Reflected in the Magic Mirror of Japan", *The Massachusetts Review*, 57.3 (2016): 490-511.

Liborio, Mariantonia, "Un ossimoro delicato", De Maistre, Xavier, *Voyage autour de ma chambre*, Paris, José Corti, 1834, trad. it. *Viaggio intorno alla mia stanza*, tr. Rosa Maria Losito, Napoli, Guida, 1987, 1990: 5-13.

Lombardo, Agostino, *Postfazione*, James, Henry, *The Sense of the Past* (1900-15, incompiuto), London, W. Collins Sons and Co., 1917, trad. it. *Il senso del passato*, tr. Marcella Bonsanti, Milano, Garzanti, 1983: 263-274.

Nissim, Liana, *Storia di un tema simbolista. Gli Interni*, Milano, Vita e Pensiero, 1980.

O'Mahony, Claire, "La Maison d'un artiste. The Goncourts, Bibelots and Fin de Siècle Interiority", *Writers' Houses and the Making of Memory*, ed. Harald Hendrix, London-New York, Routledge, 2008: 187-202.

Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.

Paratore, Ettore, "Un'opera esemplare. La casa di Praz", *Il Tempo*, 15 dicembre 1979: 3.

Periton, Diane, "The Interior as Aesthetic Refuge. Edmond de Goncourt's «La Maison d'un Artiste»", *Tracing Modernity. Manifestations of the Modern in Architecture and in the City*, eds. Mari Hvattum - Christian Hermansen, London-New York, Routledge, London, 2004: 137-155.

Pety, Dominique, **"**Les Goncourt collectionneurs et la renaissance des arts décoratifs**"**, *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de «Goncourt»*, eds. JeanLouis Cabanès - Pierre-Jean Dufief - Robert Kopp - Jean-Yves Mollier, Villeneuve d'Ascq Cedex, Presses Universitaries Septentrion, 2005: 127-135.

Pety, Dominique, *Les Goncourt et la collection. De l'object d'art à l'art d'écrire*, Genève, Librairie Droz, 2003.

Petrarca, Francesco, *De vita solitaria*, 1346-66, trad. it. *De vita solitaria*, ed. Marco Noce, tr. Giorgio Ficara, Milano, Mondadori, 1992.

Petrignani, Sandra, *La scrittrice abita qui*, Vicenza, Neri Pozza, 2002.

Poe, Edgar Allan, "The Philosophy of Furniture", *Burton's Gentleman's Magazine*, 6.5 (1840): 243-245, trad. it. *La filosofia dell'arredamento*, ed. Ludovica Koch, tr. Elisabetta Mazzarotto, in *La filosofia della composizione ed altri saggi*, Napoli, Guida, 1986: 33-40.

Praz, Mario, "An Empire Flat in Roman Palace", *Decoration*, 6 (1937): 11-15.

Praz, Mario, "D'Annunzio arredatore", *La botte e il violino. Repertorio bimestrale di design e di disegno*, 1 (1964a): 9-13, poi in *Il patto con il serpente. Paralipomeni di «La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica»*, Milano, Mondadori, 1972, 1973: 352-361.

Praz, Mario, *Gusto neoclassico*, Firenze, Sansoni, 1940, Milano, Rizzoli, 2003.

Praz, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano-Roma, La cultura, 1930, Milano, Rizzoli, 2008.
Praz, Mario, *La casa della vita*, Milano, Mondadori, 1958, n. ed. accresc. Milano, Adelphi, 1979, 1995.
Praz, Mario, *Il patto con il serpente. Paralipomeni di «La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica»*, Milano, Mondadori, 1972, 1973.
Praz, Mario, *La filosofia dell'arredamento*, Roma, Documento Librario Editore, 1945.
Praz, Mario, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi*, Milano, Longanesi & C., 1964b, 1990.
Praz, Mario, "Un interno", *Gusto neoclassico*, Firenze, Sansoni, 1940, Milano, Rizzoli, 2003: 195-205.
Praz, Mario, *Scene di conversazione*, Roma, U. Bozzi, 1970.
Rosazza Ferraris, Patrizia, "A Note on the Origins of «La Casa della Vita» of Mario Praz and Its Relation to Edmond de Goncourt's «La Maison d'un Artiste»", *Writers' Houses and the Making of Memory*, ed. Harald Hendrix, London-New York, Routledge, 2008: 203-207.
Rosazza Ferraris, Patrizia, ed., *Museo Mario Praz. Inventario topografico delle opere esposte*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.
Schnöller, Martin, "Malerfürsten im 19. Jahrhundert", *Künstlerhäuser, von der Renaissance bis zur Gegenwart*, ed. Eduard Hüttinger, Zürich, 1985: 195-217, trad. it. "I pittori-principi dell'Ottocento. L'atelier di Hans Makart a Vienna, Villa Lenbach e Villa Stuck a Monaco di Baviera", *Case d'artista. Dal Rinascimento a oggi*, ed. Eduard Hüttinger, Torino, Bollati Boringhieri, 1992: 187-205.
Selvafolta, Ornella, "Il Giappone e la Gran Bretagna. Un incontro proficuo tra architettura e arti applicate", *L'architettura dell'eclettismo. La dimensione mondiale*, eds. Loretta Mozzoni - Stefano Santini, Napoli, Liguori, 2006: 229-260.
Shakespeare, William, *The Tempest* (1610-22), *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories, & Tragedies* (*First Folio*), London, Edward Blount and William and Isaac Jaggard, 1623, trad. it. *La Tempesta*, tr. Agostino Lombardo, Milano, Garzanti, 1984.
Sitwell, Sacheverell, *Conversation Pieces. A Survey of English Domestic Portraits and Their Painters. With Notes on the Illustrations by Michael Sevier*, London, B.T. Batsford, 1936.
Sozzi, Lionello, *Gli spazi dell'anima. Immagini d'interiorità nella cultura occidentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

Stendhal (Henri Beyle), *Souvenirs d'égotisme* (1832), Paris, B. Grasset, 1928, trad. it. *Ricordi d'egotismo*, tr. Giuseppe Gallavresi, Roma, Carlo Mancosu Editore, 1993.
Vitta, Maurizio, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Torino, Einaudi, 2008.
Warner, Pamela J., "Compare and Contrast. Rhetorical Strategies in Edmond de Goncourt's Japonisme", *Nineteenth Century Art Worldwide*, 8.1 (2009): https://www.19thc-artworldwide.org/spring09?id=61:compare-and-contrastrhetorical-strategies-in-edmond-de-goncourts-japonisme&catid=34:articlec (ultimo accesso 08/01/2024).
Warner, Pamela J., "Framing, Symmetry and Contrast in Edmond de Goncourt Aesthetic Interior", *Studies in the Decorative Art*, 152 (2008): 36-64.
Warner, Pamela J., "«To Paint the Color of Things». The Goncourt Brothers and the Pictoriality of History", *Orientations. Space/Time/Image/Word 5*, Actes du 6eme Colloque de l'Association Internationale de l'Etude des Rapports en Texte et Image, Hamburg, 2002, eds. Claus Clüver - Véronique Plesch - Leo Hoek, Amsterdam, Rodopi, 2005: 3-16.
Zimm, Malin, *The Dying Dreamer. Architecture of Parallel Realities*, Thesis, School of Architecture, Royal Institute of Technology, Research advisor: Dr. Katja Grillner, Assistant advisor: Prof. Jerker Lundequist, Stockholm, 2003: https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:7560/FULLTEXT01.pdf (ultimo accesso 08/01/2024).
Zimm, Malin, "The Dying Dreamer. Looking into Huysmans' Virtual Worlds", *Nordisk Arkitekturforskning*, 3 (2001): 41-54.
Zimm, Malin, "Writers-in-Residence. Goncourt and Huysmans at Home without a Plot", *The Journal of Architecture*, 9.3 (2004): 305-314.

The Author

Imma Forino

Architetta e PhD, è professoressa ordinaria di Architettura degli Interni e Allestimento al Politecnico di Milano. Le sue ricerche si incentrano sugli spazi interni e l'arredamento secondo una prospettiva spaziale e storiografica che considera fondante per il settore disciplinare la «vicenda umana nel quotidiano». In quest'ambito assume prioritaria importanza lo studio delle relazioni di potere e dei *dispositif* architettonici e arredativi con cui esse vengono attuate nel corso della storia. Fra le sue pubblicazioni: *Uffici. Interni*

arredi oggetti (Einaudi, Torino 2011-Premio Biella Letteratura e Industria per la saggistica 2012); *La cucina. Storia culturale di un luogo domestico* (Einaudi, Torino 2019); (curatela con M. Bassanelli) *Gli spazi delle donne. Casa, lavoro, società* (DeriveApprodi, Bologna 2024); (curatela con A. Lefebvre, A. Markovics e A. Viati Navone) *Les intérieurs aujourd'hui. Analyses, projets, usages* (Presses Universitaires de Septentrion, Villeneuve-d'Ascq 2024).

E-mail: imma.forino@polimi.it

The Article

Date sent: --/--/----
Date accepted: n/a (invited paper)
Date published: 30/11/2024

How to cite this article

Forino, Imma, "Ritorno all'io. L'*intérieur* interiorizzato di Edmond De Goncourt e Mario Praz", *The Pulic Dimension of Dwelling*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli, Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai - *Between*, XIV.28 (2024): 137-159, http://www.between.it/

Between

The Art of Dwelling in Public. Domestic and Public Space in Milena Jesenská's Fashion Reportages of 1920-22 Vienna

Mariaenrica Giannuzzi

Abstract

Drawing on feminist urban studies (Stratigakos 2015, 2008; Blau 2015, 1999; Fitz-Krasny 2019), I revisit the early journalistic work of Milena Jesenská: the fourteen pieces that report from Vienna under siege in the aftermath of WWI for the Czech-language Prague-based periodical *Tribuna*, and yet, in a fashion column. As I argue, these texts illustrate new spaces of dwelling, namely how it is possible to dwell "in public". Jesenská's narratives capture eating habits according to wealth, occupation, class, personal expectations, ideology and gender. Her literary ethnography of 1920s Vienna blurs the public/private divide. Specifically, her texts render the coffeehouse as a site of "fashionable poverty" that allows for the emergence of a new flaneuse, bohemian (and Bohemian), lifestyle. In Jesenská's literary practices, the café becomes an icon of a libertine and decadent life for all, with a radical aesthetic: the obsession with a single idea (self-branding), expensive meals on credit (financial credibility and gift economy), and allegedly promiscuous sexual bonds connotes the coffeehouse as the most liminal of the spatial negotiations.

Keywords

Viennese cofeehouse, New Woman, Red Vienna, Domesticity, Private/public divide, flaneuse.

Between, vol. XIV, n. 28 (novembre/November 2024)
ISSN: 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6267

CC BY

The Art of Dwelling in Public. Domestic and Public Space in Milena Jesenská's Fashion Reportages of 1920-22 Vienna

Mariaenrica Giannuzzi

Milena Jesenská (1896-1944) is best known as the addressee of Franz Kafka's posthumous *Letters to Milena* (1952), but her journalistic work deserves attention in its own right. Jesenská had a fashion column in the Czech newspaper *Tribuna* (1920-1922) that covered urban culture in Central Europe. She wrote for the column from Vienna, where she had moved after marrying Ernst Pollak in 1918 and after being disinherited by her conservative and influential father (see Steenfatt 2002). She used the opportunity to report on fashion to offer critical observations on a wide variety of contemporary phenomena, current books, personalities, and places of modern urban life, such as city-types, the woman-concierge, the shop window, the café, etc. While seemingly apolitical, the column became a covert social critique, dealing with urban segregation and the consequences of inequality under the label of fashion. It was not uncommon at the time for "female" journalists to use the fashion column for social commentary and as a springboard for their literary careers: Elsa Herzog (writing for the *Berliner Tageszeitung*), Anita Daniel (publishing in *Die Dame*), Johanna Thal and Stephanie Kaul (writing for *Die Dame* and *Uhu*), Helen Grund (writing about fashion for *Die Frankfurter Zeitung* and other publications), to name a few. It was not common, however, to use the fashion column to inscribe socialist or even communist views. As Lucyna Darowska has documented in her 2012 biography, Jesenská had embraced radical political practices long before the Czech Communist Party launched a (dubious) internal investigation into her affiliation with Western intelligence services; and long before she began organizing Jewish exiles from the occupied city of Prague.

Exemplary feminist studies such as Nancy Armstrong's *Desire and Domestic Fiction* (1990) address how literature in general, and the novel in particular, contributes to segregation, i.e. the confinement of women in the modern apparatus of the household, by focusing on processes of "domestication," including reading at home. Research rooted in urban studies, however, has reclaimed "the domestic" as a set of practices for generating affects between the intimate and the foreign, home and environment (cf. Stratigakos 2015, 2008; Blau 2015, 1999; Fitz-Krasny 2019). According to recent feminist literature, the category of domesticity[1] can appreciate spheres of autonomy that are neither the family nor the party, for it also interrogates the role of domestic labor in a variety of urban sites, that is, the labor invested to produce the affect-machine that is a house.

Drawing on the latter body of literature, in this contribution, I offer a narrative map of *four sites of the domestic outside "the house"*: (1).communal kitchens, (2).coffeehouses, (3).grand hotels and (4).thresholds. These sites are extensively described by Jesenská in her fashion reportages for *Tribuna* (1920-1922) along with other places such as the beach and the household that, as I argue, do not become new sites of domesticity because they do not rearrange social habits around dining substantially, while the four sites proposed do rearrange the art of dwelling after the First World War, precisely, as an art of living (dining) in public. As a consequence, the four sites make visible the presence of women in the public space as new forms of domesticity emerge, displacing domestic labour to a variety of new sites that maintain, develop, produce and reproduce the creativity of writers.

[1] A vast literature on "domesticity" has emerged in history and the social sciences. Relevant examples include: Fraiman, Susan, *Extreme Domesticity: a View from the Margins*, Columbia University Press, 2017; Michael Rembis, *Disabling Domesticity,* Palgrave Macmillan, 2017; Brigitte Van Tiggelen, et al. *Domesticity in the Making of Modern Science,* Palgrave Macmillan Ltd, 2016; Pratt, Geraldine, and Victoria Rosner, eds., *The Global and the Intimate: Feminism in Our Time,* Columbia University Press, 2012; Boym, Svetlana, *Architecture of the off-Modern,* Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture, 2008; Cooper, Alix, *Inventing the Indigenous: Local Knowledge and Natural History in Early Modern Europe,* Cambridge University Press, 2007; Rice, Charles, *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity,* Routledge, 2007; Heynen, Hilde, *Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in Modern Architecture,* Taylor & Francis, 2005; Schabas, Margaret, and Neil De Marchi, eds., *Oeconomics in the Age of Newton,* Duke University Press, 2003.

As I show, of all sites presented, Jesenská portrays the house as a site of impossibility and, on the opposite side, the coffeehouse as a site of possibility and "fashionable poverty" and home, in which the *flaneuse* or bohemian (and Bohemian) lifestyle can be embraced as a new lifestyle that challenges segregated forms of living. The coffeehouse is not only a cross-gender meeting place, but we will soon see a point of contact between classes, as it hosts the entrepreneurial practices of the immigrant writer's self. In Jesenská's literary practices, the café becomes an icon of a libertine and decadent life for all with radical aesthetics. The obsession with a single idea (self-branding), expensive meals on credit (financial credibility and/or gift economy), and allegedly promiscuous sexual relations connoted the coffeehouse as the most interesting of urban eateries.

1. The Household

Giulia Palladini has studied the transformations in the ways in which women performed domestic labor in Vienna. Drawing on the action-research of the Viennese urbanist and curator Elke Krasny, Palladini argues that the mobility of a massive domestic labor force at the end of the nineteenth century created a new social group in which the identity of the *flâneuse* was added to the negative figurations of women in the public spaces such as the hysterics, the maids, and the prostitutes. The public sphere of male creativity, instead, relied on rhetorics of staged mobility, unpredictability, and freedom as intrinsic qualities of public life – Baudelaire's *The Painter of Modern Life* being emblematic of these rhetorics – as opposed to the safety, the routine, and the stability of domestic life. It also relied on the supply of a massive domestic labor force that was «ironically enough, constituted primarily by women on the move: persons who had left their homes to work as domestics in other people's houses in the city» (Palladini 2009: 5). It is this mass of rural migrants who maintained "the private" above all. No less familiar is the unpaid domestic labor that women have performed in their own homes, during their supposed "free time": a work of reproduction (or art?) that, at least since the 1960s, feminist activists and theorists such as Silvia Federici and the *International Wages for Housework Campaign*, or artists such as Mierle Laderman Ukeles, author of the 1969 *Manifesto for Maintenance Art*, have made visible and addressed as a crucial political issue, in society as well as in art. In light of this, I ask how Milena Jesenská's early work can be interpreted as domestic art: acts of literary homemaking.

In "The Household and Overalls" (Jesenská 2003: 73-76), for instance, Jesenská discusses how domestic labour might look in the future. If "a

woman's place is in the kitchen," the question overall is: whose kitchen? An ironic praise of "the American housekeeping" encodes the answer. Such reflections indeed fall under the rubric of "fashion," although Jesenská does not necessarily avoid sarcasm where she is at pains to show why:

> If in this column, headed Fashion, if I were to report only on the most recent developments, from winter to summer and from summer to winter, I would soon bore myself and you as well. We are not, after all, so pathetic as to think constantly only about what new pleat, what new color, what new skirt fashion has brought into the world. We are concerned not only with modern, but also with attractive clothing, which is not always the same thing. We are concerned with everything connected to clothes and with all relations between clothes and life. For this reason, I would like to write here about everything (in addition to news about all sorts of developments in clothing) that concerns fashion even only remotely and yet concerns us very closely. Today, for example, I want to tell you something about American housekeeping. (71)

The piece is very amusing. It goes on to gently mock the sentimental importance attached to «every jar of preserve and every parquet floor» (73) that wives and worn-out servants devote to domestic objects and surfaces. These are sarcastically defined as «the highest achievements of life» (*ibid*.); that the stove gleams like a mirror. In America, instead, housekeepers do not attend the stove, they use the slow cooking pot. They make use of «a delightful roller-brush on a pole» instead of scrubbing brushes; of «a vacuum cleaner instead of our dirty rugs» (74). Consequently, in America women do have time to read a book, or to dress properly. The American dream appears as fantastic, but it is also a figure of critical thinking. In this sense it addresses an ideal site of agency in which someone would actually have time to care about fashion in the first place. Therefore, the household is NOT a new site of the domestic. It needs a vast utopian rethinking, but a first try in this direction in fact displaces the project too far away (in America, in the American dream). Thus, we might conclude that for Jesenská and for us the house is the zero point of dwelling in public at this historical junction.

2. Communal Kitchens

By carving out a lens to magnify socially stratified ways of procuring and consuming food during a food-crisis, Jesenská begins a literary

ethnography of the city that unfolds over two years. As she observes in the first of her fashion columns, the article "What People Eat in Vienna," current dining habits include attending communal kitchens. Communal kitchens had been among the objects of vast socialist building initiatives commonly named "Red Vienna" (1919-1934). Best known for its housing programs, this radical municipal project also entailed comprehensive social improvements that included health care, education, child care, and cultural reform efforts[2].

For Jesenská, «most ordinary mortals eat in the so-called communal kitchens. There are of various kinds – for journalists, artists, academics, clerks, and ordinary people; […] they all stink unbearably of sauerkraut and cheap grease» (Jesenská 2003: 49). Frequented by a crowd with great hopes but small salaries, communal kitchens do offer much more than what one could cook at home for the same six Austrian crowns, but they also offer a strategic standpoint to observe how urban social partitions shift during political crises. The independence of Hungary after WWI had largely cut off Austria's food supply (Hayes 2003: 47) and Viennese bureaucrats were the worst hit by the food crisis, since they were not equipped to take up working-class jobs and could not avoid funding the expensive attires required by their profession (Janik-Toulmin 1973): «Either [they] do not have enough money to eat decently or enough courage not to eat at all» (Jesenská 2003: 50). And «if they are going to wear shoes, they cannot eat that month; or if they are going to eat, must walk on tiptoe through the mud» (*ibid.*). Such impoverishment was not just material, nor transient, since it also pointed to a loss of respectability, influence, and legitimacy once white-collar employees were no longer on the imperial payroll.

The group was tied up in unsustainable conventions, such as those underlined by urban historian Despina Stratigakos who argues that, according to the conventions of the time, professional women who dined and worked in public were often confused with prostitutes (Stratigakos 2008: 53-96; also, Smith 2013). To avoid these embarrassing – if not exhausting – situations, wealthy women began to challenge what people associated with dining and working in public, especially by organizing all-women places.[3] If Stratigakos's study of Berlin posed the problem of proper abodes

[2] See Duma-Lichtenberger 2017.

[3] For an historical account of women's elitist participation in the editorial market, see Krechel 2015.

for professional women increasingly revolving around newly organized, women-run and women-built, architecture (Stratigakos 2008), in the same vein, Eve Blau observed how the city of Vienna went through the most ambitious project of social housing in Europe (Blau 1999) that redefined both the profile of "KK Vienna" (*Königlich und Keiserlich*, royal and imperial) and the question of a woman's place, once communal kitchens became the mark of socialist democracy on the city and dining "out" the mark of progress, as the bourgeois household had failed to provide affordable and desirable space to prepare for an active life.

3. Coffeehouses

After communal kitchens, the coffeehouse is the second literary site that expands the household absorbing the city inside the realm of the domestic. The reconstitution of the urban texture that occurred in parallel with the establishment of interwar republics is not only seen through narratives of communal kitchens, but also and emblematically through Jesenská's narrative of the informal and unwritten rules of the coffeehouse. According to Jesenská the coffeehouse is the public/private interface *par excellence*. It is an institute halfway between the communal kitchen and the grand hotel, between the household and the literary club. The coffeehouse is «a neutral place for conversation» (64).

As Nancy Fraser theorizes, the neutrality of a theater for conversation informs a vision of politics in which space is unmarked and «political participation is enacted through the medium of talk» (Fraser 1990: 57). Considered in this light, Jesenská's presentation of the coffeehouse reinforces this deliberative idea of politics. Her "neutral place for conversation" is, ironically, a political theater of plots and intrigues rather than a stage for rational and well-engineered resolutions to conflicts via speech:

> People used to meet in the forums, in the monasteries and in the salons. Today, there are no forum or monasteries for this purpose, or salons with this atmosphere. Today, there are cafés. I do not mean those elegant cafés where mothers take their daughters on Sunday afternoons and where one goes to drink hot chocolate or eat a few pieces of cake. Nor do I mean those that during the day are tired, dim and sleepy, that hang a red lamp on the gable and come to life in the evening with a band, a few girls wearing make-up and a few "soldiers of fortune". (Jesenská 2003: 64)

In Jesenská's portrait of the coffeehouse as a turbulent and transgressive form of domesticity, the privilege of emerging from the anonymous mass of the metropolis belongs distinctively to the small kingdoms of "literary" elites. As Jesenská's map of "literary" coffeehouses evinces: «known far and wide, known to the entire city, [they are] the meeting places of the intellectual and bohemian world, such as the Prague 'Union,' the Vienna 'Central,' the Berlin 'des Westens,' the Parisian 'Montmartre'" (*ibid.*)». These cafés had served as "communal homes" (66) during the war; some continued to warm their visitors up with cups of Turkish coffee, or to amuse them with scenes of *comédie humaine*:

> In the café, one writes, makes corrections, converses. In the café, all family scenes are played out; in the café, one cries and rails against life. In the café, one eats on credit; in the café, the most reckless financial transactions take place. In the café, one lives, one idles and the hours pass. (*Ibid.*)

This and similar excerpts actively construct a bohemian lifestyle in which class divisions are suspended, in favor of a new form of the domestic. All subjects trade and gamble as they see fit. In contrast to the aspirational universality of the general café, the "literary" coffeehouses favor the socialization of cultural elites in unique ways, as these meeting places of the intellectual and bohemian world «gather a population that is made of "capitalists of the spirit"» (65). "Capitalists of the spirit" are authors for whom the division between revolutionary and bourgeois is inaccurate: for «insofar as a person is a pioneer of a new idea, insofar he has a new thought or inspiration, every person is a revolutionary» (*ibid.*). New divisions based on gender, generation, and ethnicity replace the class divide, as creativity (not property) is the specific asset of literary elites.

Challenging the association between revolutionary ideals and class, Jesenská constructs a new revolutionary interior, one capacious enough to host the business of literature as well as socialist demands. As Jesenská ventures, all writers can be remembered as revolutionaries if they keep creating according to one idea: «those who have more, don't have any, or at least, any of their own» (*ibid.*). The expectation to think and work according to "only *one idea*" can be read as a practice of capitalist self-branding. This process facilitates inclusion of parvenu writers. It is a mutual interest in literature that constitutes membership in the coffeehouse as a new site of the domestic.

In the description of the "capitalist of the spirit" Jesenská articulates the syntax of literary flânerie.[4] As a trope of modernism, from Apollinaire to Benjamin and Krakauer, the flaneur drifts through the city without purpose, thus aesthetically, enjoying phantasmagoric sights of the city. Jesenská refashions the type by exploring on the one hand, the language of rumors and tacit judgement that comes with the dining halls, on the other hand, illegal ways of dining. Once again, her work redesigns the limits of the domestic, without abstracting from the needs of the body, but grounding the urban experience in these natural needs.

If in "The Café" (Jesenská 2003: 64-66) we encounter nostalgic and sentimental tones to present a site of the domestic that blurs private/public distinctions because all writers must commodify their lives and ideas, whether they write at home or at a public dining table, the celebratory tones were not present, instead, in the article "What People Eat in Vienna" (Jesenská 2003: 49-53) that both expands on the invasive sexual politics in the café and surveys alternative dining options for the wealthy, and yet, critically. This text is more attuned to social dynamics and less inclined to mystify the "literary" as it presents the interlocking factors of gender and credit at their tightest correlation. Here Jesenská foregrounds the gender divide in the coffeehouse. In contrast to the neutral deliberative vision of political speech, public discourse becomes invasive through frequent unspoken assumptions. The fact that "everyone knows" about the private life of the bohemian (and Bohemian) intellectuals once they step in the café comes with a cost: women's loss of privacy. This goes hand-in-hand with an elaborate web of gifts and meals on credit, according to which «it is sometimes cheaper to have an expensive dinner on credit than to have a cheap meal and pay»:

[4] In 1985 Janet Wolff called for a feminist sociology of modernity to shake the ideological assumptions behind the masculine and contemplative *dérive* of the modern flaneur. In the wake of this intervention, a vast literature began to survey the invisible figure of the flaneuse. This was supposed to erode the masculine right to represent the public in the 19th century city (Wolff 1985; D'Souza-McDonough 2006; García 2011). The framework of feminine *flânerie*, although important for understanding social change in Modernist cities, actually downplayed the outspoken writerly and political practices with which committed Modernist writers like Jesenská experimented. These practices included being a member of the communist party, helping to coordinate Jewish emigration from Prague, and aggressively reporting street violence, as Lucyna Darowska reconstructs in *Widerstand und Biografie* (2012).

> As far as the women are concerned, everyone knows when and who first brought them here. It is known with whom they were unfaithful to their first lovers and if they are getting divorced, why and because of whom. They move from table to table and see their former lovers and husbands every day at different tables and with other women. […] Well then, one can dine even here and what's more – one can dine here on credit. The waiter, either Anton or Franz, is always here – and he knows his poets and critics and how much can be expected from them on the first of the month. And according to that, one can dine on credit – on cheese, or today corned beef, even boiled eggs and sardines. Of course, everything is terribly expensive. Yet it is sometimes cheaper to have an expensive dinner on credit than to have a cheap meal and pay – a mystery not everyone will understand. (Jesenská 2003: 51)

The contradiction – or "mystery" – does not appear clearly enunciated, but it emerges through a rather cautious use of codified feminism (cf. "A Few Old-Fashioned Comments About Women's Emancipation," Jesenská 2003: 115-119). The "mysterious" ability to have expensive meals on credit in the café suggests, in fact, dependency on the bill-settling male patrons, according to whose creditworthiness women's consumption possibilities are circumscribed. Eating on credit reinforces a binary system of gender based on who can sustain debt and who cannot. Although writers gendered as male or female can all dine on credit in theory, "women" receive unequal treatment because public discourse intrudes on their privacy. As Jesenská suggests, due to the rumors, everyone knows who their patron is; everyone knows when and who has first brought them here. The unspoken rules Jesenská alludes to in fact dictate that women cannot be members of this democratic society without a man to endorse them. Men scrutinize women, and then confuse severe scrutiny – that is in fact gossip – with ethical judgement. Their tentative love affairs are the object of conversation, perhaps more than their works.

4. Grand Hotels

The third literary site of domesticity after communal kitchens and coffeehouses is the grand hotel. Although public building initiatives had tried to solve the problem of food insecurity with communal kitchens, white-collar workers, veterans, immigrants, and all those without a recognizable identity – but with expanded homes, as large as the city – remained destitute, while Vienna's wealthy could eat and drink to their fill. As Jesenská reports further in "What People Eat in Vienna", «the black market was extremely well-stocked. Hotels and restaurants, too, offered simply every-

thing. One had just to be posh and discrete»; to order illegally stocked or rare food, the visitor of the restaurant at the grand hotels had to act according to a secret script, a script Jesenská reveals to the readers:

> In every large restaurant in the center of the city (the Opernrestaurant, Imperial, Schönermozartrestaurant, Hopfner and dozens of others) one can get poultry and roasts, cooked in various ways, excellent soups, splendid cakes and pastries. The menu innocently offers only what is permitted. When you are making your choice, however, the waiter bends over you and whispers mysteriously: 'Will that be Hungarian sauerkraut?' Sauerkraut! You are startled and ask: 'What's that?' 'Oh, something delicious,' he answers condescendingly and compassionately. If you have to ask what it is, you are not very 'posh', my dear; if you were, you would have known. 'Well then, bring me sauerkraut,' you decide. A moment later, with an undulating motion he carries over a plate that looks like a heap of sauerkraut. Under the heap, however, there really is always 'something delicious', for example, roast pork! Or: roast veal! Wiener Schnitzel! A braised chop! A piece of chicken! A leg of goose! A haunch of venison! Miracles! (50)

If the exemplary coffeehouse-type was "the capitalist of the spirit," the grand-hotel-type is "the wartime profiteer". Targeted consumer of these delicious meals on the black-market, the wartime profiteer is a figure of sly, clever, cunning, sometimes "bloodthirsty cunning" intellect; but also, inevitably shallow, "money-minded," and strenuously concentrated on the task of generating more money. As she more extensively reports in two critical articles, "The New Big-City Type" and "The New Big-City Type II," this profiteer «yawn[s] during the good and guffaw[s] during the bad plays»; why? she asks – because «he is someone who takes his luxury to impossible extremes of ostentation» (60). Ostentation lies at the heart of a secret script at the dining table and it is fostered by ambition. Ambition is an affect that often springs from «a bizarre, unsuspected and surprising source: not a longing to go forward, but a fear of what lies behind» (61). Often encapsulated in some bizarre personal anecdote, the fear of poverty is the greatest drive of great statesmen, «perhaps even that of Napoléon Bonaparte» (*ibid.*). With no hesitation, Jesenská defines the new group of "wartime profiteers" moved by ambitions well-rooted in fear as the most successful among the wealthy, as «the mushrooms that spring up after a catastrophe» (60). In these articles, they are gendered as "men". Although financial rapaciousness seems to be quite normalized today, in Jesenská's perspective it is an attribute of masculinity. Except, it always recalls a di-

alectical opposite in the hungry but creative bohemian whose will is not completely absorbed by the Sisyphean task of accumulating capital.

5. Thresholds/The Streets

A fourth site of literary domesticity along Jesenská's fashion reportages is a threshold rather than a place, one that embodies exclusionary rhetorics and revolves around the presence of undesired humans in the public space. As the pedagogist Bertha von Bülow wrote in 1912 (under a male pseudonym), since professional women had occupied urban spaces of work and leisure, «the creature that we used to call an 'old maid' has ceased to exist» (Ehrenpreis, 26-27, in Stratigakos 2008: 12). As Stratigakos observes in the context of the development of all-women architectural companies, building initiatives in Berlin «challenged negative stereotypes of the New Woman, such as her self-defeating naïveté that abounded in contemporary German-language novels, social and scientific tracts, and popular magazines» (*ibid.*). The most relevant of these stereotypes is "the creature": the spinster, the parasitic, old maid, who lives tightly circumscribed in a domestic world she can only overcome through imagination. This creature was once abused or an unsuccessful rebel in her youth – as Stratigakos finds in Gabriele Reuter's 1895's novel, *From a Good Family*. But problematic rhetorics of the "creature" filter into Jesenská's reportages, too. The creature demarks the limit of the domestic. If fashionable poverty – even hunger – is the mark of communal kitchens, coffeehouses, and paid-for meals in grand hotels, rhetorics of the creature disentangle the writer's voice from the indistinct mass of the starving humans. Here the basic meaning of the slur *Kreatur* in the German language—a dispossessed, *monsterized*, and dehumanized person – tends to shift toward identifying a condition of existential fragility.

Signaled by the use of *existence* in Jesenská's Czech text,[5] the German

[5] Milena Jesenská used the term "existence" translated in English as "creatures," Cf. «Nezměnily se však jen základní, světové poměry; změnily se všechny částečky světa, všechny drobnosti, všechny tváře měst a ulic. Zde ubylo, zde přibylo. Vynořily se existence, o nichž všichní víme a o nichž vlastně svět ještě neví, poněvadž nebyly oficiálně konstatovány. Jsou zde. Šinou se mezi námi a jsme-li na chviličku překvapeni a ptáme-li se: „Odkud se zde vzali", odpovídáme si: „Inu, válkou". A tak osamozřejměny, zůstávají mezi námi zdomácněny, už se usazují, žijí, tyjí, zabírají přitomnost, mají budoucnost.» (Jesenská 2016: 23-25). Thank to Annette Kraus for having verified the original texts in Czech and the most frequent translations of "existence" including "*Kreatur*" and "creature" in

Kreatur that inspired the English translation (creature) is an uncomfortable signifier. "Creaturely life" means a difficult existence on the edge of animalization, illness, or madness. It is existence deprived of choice or will. Historians of German Modernism have devoted ample space to such an ontological partition of worthy and unworthy existence and it is emphasized through the biopolitical question whether bodies without will can still be considered human.[6] In Jesenksá's text, however, creaturely life gains a more specific attribute. The creaturely stigma marks a persistent exposure to hunger as an effect of catastrophic events such as total war. This following passage exemplifies the torsion Jesenská imputes to the powerful and exclusionary narrative of *die Kreatur*:

> Creatures have emerged about whom we all know and about whom the world does not yet know, because they have not been officially identified. They are here. They edge among us and when we are surprised for a moment and ask ourselves, 'how did they get here' we have to answer, 'the war, of course'. (Jesenská 2003: 53)

There is something ontological in the way Jesenská describes the creature in these phrases. We share the impression that some inhabitants of the city cannot, by design, experience urban space in terms of creative self-realization. These "creatures" are banned from the house of pleasure; their haunting presence conceals a watershed dividing fashionable from unfashionable poverty. They are *still unidentifiable*: «They have not been officially identified; They edge among us». These expressions reflect a preoccupation over what identity becomes under extremely harsh conditions, revealing the traditional oscillation of *Kreatur* between the principle of self-generation and external creation or *generatio equivoca* (produced by

the dictionaries of the first half of the 20th century at the national library in Prague.

[6] As an example, Helmut Lethen envisions the trope of the creature as constituted by literary renderings of "war-cripples" and criminals (Lethen 2002). Others, like Eric Santner, prefer to interpret the frequent occurrences of the figure in terms of an ontological vulnerability of the human in general (Santner 2000), or, as Sigrid Weigel has it, as an imprint of Benjamin's rejection of the Schmittian theory of secularization (Weigel 2013). Giorgio Agamben takes yet another view: the creature signals an inscription of the animal within the human in the state of siege (Agamben 2004).

an external agent).[7] Therefore, creatures that "edge" through the familiar and cannot be officially identified represent, in fact, a structural uncertainty: the threshold of self-determination after which the individual is completely created by social conditions. In other words, creatures are the failed self-entrepreneurs. This peculiar condition involves being unrecognizable in the public space.

A mechanism of deferral structures Jesenská's description of urban creatures. It occurs as the triangulation of *we*, *the world*, and *they*, as in the excerpt above that situates the narrative voice. Paraphrasing Jesenská's words: we have an esoteric knowledge of the creatures because the world has not identified them yet. They infiltrate and threaten our space, the familiar space of customary relations. The writer embraces the task of identifying creatures on behalf of a world in apparent denial, while differentiating herself from this symbol of exclusion. Hers is a perspective from the liminal space between the world and the creature. Gendering the creature as homecoming soldier, or ungendered disabled and traumatized bodies, Jesenská deconstructs worrisome identifications with the creature by twisting the figure upside down. The safety she gains for women in public translates into another stigma upon other bodies. These must be the domesticated carriers of difference giving the writer the privilege of unencumbered deliberation in public.

The literary displacement of the household outside the bourgeois household develops over the course of her fashion column by balancing entertainment and critique. «Bathing Costumes» (57-60) or «Superficial Small Talk About a Serious Subject» (98-101) indulge in more frivolous tones, although the levity preludes darker affects, like those encountered with the recursive manifestation of hunger. What ultimately defines the

[7] In 19th-century lexicography, whether *Creatur* is a natural or a supernatural state of being, created by itself (self-generated), or created by God (*generatio equivoca*), is still a bone of contention. Even contemporary usage registers the same ambiguity of the modern idea that oscillates between a created and increate entity. Contemporary uses of "*Kreatur*," – or, according to the DWB, "*Creatur*" https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#1 – complicate the modern ambiguity even more, adding on the entry of *a human thing without will or value*; a man who is indebted with another, to whom he owes his fortune is a *Kreatur* (https://www.duden.de/rechtschreibung/Kreatur). Thereby, dictionaries show a torsion of the meaning of this derogatory expression from the theological to the economic realm, while implicitly maintaining that creatures are the object of a "ban" and certainly not capable of full citizenship.

creatures in Jesenská's eye is this traumatic incapacity to become satiated. It is often confused with poverty, «but there is a border between poverty and hunger; […] A poor person has a small, secure capital. A hungry person has nothing but uncertainty, or the certainty of hunger […] A hungry person is not able to satiate his hunger» (cf. Jesenská, 2003: 104-105). Hunger can change the personality forever, Jesenská argues. It gives identity.

The poor who Jesenská observes from behind the doors of the coffeehouse does not eat with the *flaneurs*' attitude. The poor invest all their belongings in a single, luxurious, meal. Or, they eat rare delicacies immediately, standing at the threshold of the butchery (cf. "Dance over the Abyss," 76-80). The hungry poor neither drift from communal kitchens to grand hotels in order to gain anthropological insights, as Jesenská's own point of contact with the figure of the bohemian *flaneuse* suggests, nor do they conduct typically contemplative and masculine philosophical practices that de-identify the *flaneur* from the realm of commodity (Benjamin 1986; Wolff 1985; Garcia 2011).

Conclusions

Jesenská's reportages intervene in a wide range of debates that characterize poverty and violence in the Czech *Protektorat*. But Jesenská also weaponizes a woman's supposed interest in fashion – especially early on in her career as a journalist – to conjure wider transformations in women's rights and public morals. Under the innocuous label of "fashion," Jesenská often draws attention to the spatial partitions of the city. She emphasizes new liminal spaces between private and public such as dining tables, the black market, communal kitchens, coffeehouses, and grand hotels. These are new spatial partitions that reflect emerging forms of autonomy. Dining habits such as attending communal kitchens, sojourning in grand hotels or even dining at home – if the house turns out to be "home" – all give us a trajectory to think paradoxically about forms of domesticity that become public, as they emerge with the ascent of women in the professions. As I have shown in my close reading of a few reportages by Jesenská, these new sites of the domestic both empowered and contained women's autonomous construction of the public space.

Works Cited

Armstrong, Nancy, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel,* Oxford, Oxford University Press, 1990.

Ashby, Charlotte - Gronberg, Tag - Shaw-Miller, Simon (eds.), *The Viennese Café and Fin-De-Siècle Culture*, Oxford/New York, Berghahn Books, 2013.

Blau, Eve, *The Architecture of Red Vienna, 1919-1934*, Cambridge MA, MIT Press, 1999.

Darowska, Lucyna, *Widerstand und Biografie: Die widerständige Praxis der Prager Journalistin Milena Jesenská gegen den Nationalsozialismus*, Bielefeld, transcript-Verlag, 2012.

D'Souza, Aruna - McDonough, Tom (eds.), *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2006.

Duma Veronika and Hanna Lichtenberger, Transl. Loren Balhorn, "Remembering Red Vienna", *Jacobin Magazine*, 02.10.2017, https://jacobin.com/2017/02/red-vienna-austria-housing-urban-planning, online (last accessed 24/11/2024).

Federici, Silvia, *Caliban and the Witch*, New York, Autonomedia, 2004.

Federici, Silvia, *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*, Binghamton NY, PM Press, 2012.

Fitz, Angelika - Elke Krasny (eds.), *Critical Care: Architecture and Urbanism for a Broken Planet,* Architekturzentrum Wien, 2019.

Foster, Thomas, *Transformations of Domesticity in Modern Women's Writing: Homelessness at Home*, London, Palgrave, 2002.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces, Heterotopias." *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (1984): 46-49.

Fraser, Nancy. "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy", *Social Text*, 25/26 (1990): 56-80.

García, Dorde Cuvardic. "La flâneuse in la historia de la cultura occidental", *Filología y Linguística*, 37.1 (2011): 67-95.

Habermas, Jürgen, *Strukturwandel Der Öffentlichkeit: Untersuchungen Zu Einer Kategorie Der Bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

Jesenská, Milena, *"Ich hätte zu antworten tage- und nächtelang". Die Brife von Milena*, Ed. Alena Wagnerová, Frankfurt am Main, Fischer, 1996.

Jesenská, Milena, *The Journalism of Milena Jesenská. A Critical Voice in Interwar Central Europe*, Ed. and Transl. Kathleen Hayes, Oxford/New York, Berghahn Books, 2003.

Jesenská, Milena, *Lettres De Milena Jesenská 1938-1944: De Prague à Ravensbrück*, Hélène Belletto-Sussel - Alena Wagnerova, Eds., Villeneuve-d'Ascq, Les Presses universitaires du Septentrion, 2016.
Jesenská, Milena, [Crossroads] *Křižovatky: (výbor z díla)*, Ed. Marie Jirásková, Vydání první, Prague, Torst, 2016.
Kafka, Franz, *Letters to Milena*, Willi Haas, Ed., Tania Stern - James Stern Transl., London, Secker & Warburg, 1953.
Krechel, Ursula, *Stark und leise. Pionierinnen*, Salzburg, Jung und Jung, 2015.
Lethen, Helmut, *Cool Conduct: the Culture of Distance in Weimar Germany*, Berkeley, California University Press, 2002.
Palladini, Giulia, "On Coexisting, Mending and Imagining: Towards a Domestics of Performance", in *Live Gathering: Performance and Politics*, Eds. Ana Vujanovic - Livia Andrea Piazza, Berlin, b_books verlag, 2019.
Phillips, Patricia C. - Lippard, Lucy R. - Finkelpearl, Tom - Harris, Larissa, *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art*, London, Prestel, 2016.
Santner, Eric, *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago, Chicago University Press, 2000.
Smith, Jill Suzanne, *Berlin Coquette: Prostitution and the New German Woman, 1890–1933*, Ithaca NY, Cornell University Press, 2013.
Steenfatt, Margret, *Milena Jesenská. Biographie einer Befreiung*, Hamburg, Europäische Verlagsanstalt, 2002.
Stratigakos, Despina, *A Woman's Berlin: Building the Modern City*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2008.
Stratigakos, Despina, *Hitler at Home,* New Haven, Yale University Press, 2015.
Veigl, Hans, *Lokale Legenden: Wiener Kaffehausliteratur*, Wien, Kremayr & Scheriau, 1991.
Wolff, Janet, "The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity", *Theory, Culture & Society*, 2.3, (1985): 37-46.

The Author

Mariaenrica Giannuzzi is a Postdoc at the University of Turin. She holds a PhD in German Studies from Cornell University (2023), where she developed a theoretical approach in-between political philosophy and literary aesthetics. She was a DAAD fellow at the Humboldt Universität Berlin (2021-22), a visiting researcher at the ERC project "An-Icon", La Statale Milan (2022-2023) and a lecturer at La Sapienza (2024). Her works include *Il male della natura* (Mimesis 2023), *Politics of the Creature* (Cornell eCom-

mons 2024), and contributions on international journals such as *Diacritics*, *Cultural Critique*, *Studi Germanici*, *Links*, and *Lo Sguardo*.

The Article

Date sent: 30/05/2024
Date accepted: 31/08/2024
Date published: 30/11/2024

How to cite this article

Giannuzzi, Mariaenrica, "The Art of Dwelling in Public. Domestic and Public Space in Milena Jesenská's Fashion Reportages of 1920-22 Vienna", *The Pulic Dimension of Dwelling*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 161-178, http://www.between.it/

Between

Autogeography. Saul Steinberg as Narrator of Spaces, from Self-mythology to City Criticism

Gabriele Gimmelli

Abstract

For over 60 years, Saul Steinberg (1914-1999) used his pen to explore a wide range of spaces, from the piazzas and arcades of Italy to the main streets and brownstones of the United States. Places he lived in and that remembered, but also criticized. This essay aims to revisit some of the steps of Steinberg's "autogeography," following as a leitmotif the idea of inhabitable space which prefers a continuous metamorphosis of functions to over-defined boundaries. Through his drawings, Steinberg offers a fragmentary yet remarkably coherent contribution to the twentieth-century debate on the urban environment, alongside those of Bernard Rudofsky and Le Corbusier.

Keywords

Saul Steinberg, Art history, Autobiography, Maps; Urban environment.

Between, vol. XIV, n. 28 (novembre/November 2024)
ISSN: 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6253

CC BY

Autogeografia. Saul Steinberg narratore di spazi, tra mitologia personale e critica dell'ambiente urbano

Gabriele Gimmelli

1. Uno scrittore di immagini

«Sono uno scrittore che non sa scrivere», scherzava Saul Steinberg con il critico Selden Rodman (1957: 36); e poco più di due anni più tardi, in una lettera dell'8 gennaio 1960, scriveva all'amico di sempre Aldo Buzzi: «Ho una grande tentazione – ma non coraggio – di scrivere, scrivere può essere un incubo per la duplicità dei mezzi» (Steinberg 2002: 53).

Disegnatore o scrittore? Soltanto nel corso del decennio successivo, proprio grazie all'intervento maieutico e fraterno di Buzzi, che da tempo cercava di instradarlo in quella direzione, Steinberg cercherà di risolvere il dilemma, affidando non al disegno ma alla scrittura – o meglio, alla dettatura su nastro – i propri ricordi, nel volume autobiografico *Riflessi e ombre*. Una soluzione, peraltro, sulla quale esiterà a lungo, costringendo l'amico a continue revisioni del testo (il volume verrà infine pubblicato postumo nel 2001, per i tipi di Adelphi e la cura dello stesso Buzzi; cfr. Gimmelli 2021). Fra i brani espunti dalla redazione definitiva, uno in particolare appare rivelatore:

> Se uno è padrone di una certa arte probabilmente è un artista mancato in un'arte maggiore di quella da lui praticata […]. Io mi considero un buon disegnatore e un romanziere mancato. Mancato non nel senso di fallito, ma di persona che, pur avendo qualità per scrivere, capisce tuttavia di non poter arrivare al livello massimo e perciò decide di "scendere un gradino". (Steinberg in Pellicciari 2022: 123)

Il dissidio fra il disegnatore e lo scrittore è comunque soltanto una delle tante ambivalenze che costellano l'opera di Steinberg. Addirittura,

secondo Will Norman, «[t]he work, career, and reception of Saul Steinberg offer a tantalizing opportunity to retelling American Art after the WWII from an uncanny position, both recognizable and strange» (Norman 2016: 157). La posizione cioè di un artista che, partendo da un luogo come il *New Yorker*, guardato con sospetto negli ambienti della critica d'arte, e servendosi di un medium all'epoca marginale come la vignetta, nell'arco di pochi decenni si ritaglia uno spazio di libertà altrove impensabile[1].

Malgrado questa posizione abbia a lungo ritardato il suo ingresso nel canone dell'arte novecentesca (cfr. Topliss 2005: 428; 480-481), non ha comunque impedito a Steinberg, fin dal suo arrivo negli Stati Uniti nel 1942, di frequentare i più importanti nomi dell'avanguardia (da sua moglie, Hedda Sterne, a Nivola, da Calder a De Kooning), esponendo al loro fianco presso gallerie prestigiose come quelle di Sidney Janis e Betty Parsons; né di godere del plauso di critici e storici dell'arte quali Harold Rosenberg, Ernst Gombrich e, più tardi, Arthur C. Danto.

È appunto a Rosenberg che dobbiamo una delle definizioni più efficaci dell'artista Steinberg: «uno scrittore di immagini» (Rosenberg 1978: 247). Non si tratta soltanto di una frase a effetto: Jessica R. Feldman (2021: 33), autrice del più recente e approfondito studio sul tema, ha osservato che per Steinberg la scrittura può configurarsi, a seconda dei casi, come stenografia (*stenography*) e come calligrafia (*calligraphy*), vale a dire gli aspetti più "visivi" della scrittura; non dissimilmente, lo stesso Steinberg ricorre volentieri – talvolta scherzosamente, talvolta in modo più serio – al termine "grafologia" (*graphology*) per definire il proprio approccio all'immagine. Invece di porsi il problema dell'appartenenza di Steinberg al mondo dell'arte o a quello della scrittura, Feldman invita a leggerne l'opera grafica «as we would [read] a poem, a brief narrative, or a tableau of symbols in the nineteenth-century Symbolist tradition» (Feldman 2021: 42).

Questo naturalmente non impedisce di individuare alcune costanti nel lavoro di Steinberg, prima fra tutte la sua natura autoriflessiva. Fin dagli anni Trenta, quando esordisce come vignettista sulle pagine del bisettimanale milanese *Bertoldo*, l'allora studente d'architettura «sviluppa una coscienza critica del mezzo utilizzato» tale da «trasformare la vignetta tradizionale in qualcosa di diverso, immettendovi un'ambizione artistica, un'aspirazione allo stile, un umore intellettuale» (Mangini 1994: 96) assai rari nell'Italia dell'epoca. In seguito, approdato Oltreoceano, egli metterà a punto «un modo umoristico di disegnare ciò che vede […]. Non immagini americane,

[1] Su questo aspetto, v. Norman 2016: 162-63 e Mouly, Spiegelman 2021: 419.

ma *disegni di immagini* americane» (Topliss 2005: 429; corsivo nostro).

Steinberg manierista, dunque: ovvero un artista che invece di guardare alla realtà, guarda al modo in cui essa si mette in scena. Del resto, l'idea di messinscena, di travestimento, di maschera rappresenta un'altra costante della sua opera[2], legata, secondo il solito Rosenberg, alla condizione dell'emigrante, per il quale «la domanda "Chi sono io? Cosa diventerò?" viene acutizzata dall'interrogativo "Dove sono?"» (Rosenberg 1978: 254). In questo senso, l'America steinberghiana è, secondo il critico, «la proiezione di un io estraniato almeno quanto lo sono i fluttuanti altipiani colorati di Rothko» (255).

La questione dell'appartenenza, e quella a essa strettamente legata dell'identità, è uno snodo decisivo – e per certi versi troppo spesso eluso – dell'opera di Steinberg. Ebreo[3] nato allo scoppio della Grande guerra in una Romania fortemente antisemita, aveva scelto Milano e la Facoltà di Architettura del Politecnico per proseguire i propri studi, salvo ritrovarsi ben presto vittima delle medesime discriminazioni: «Non volevo accettare la realtà, il tradimento – la cara Italia che diventò Rumania [sic], patria infernale», scriverà a Buzzi nel 1995 (Steinberg 2002: 278).

Anche dopo il sicuro approdo negli Stati Uniti, Steinberg rimarrà per alcuni aspetti un *outsider*: come ha notato Iain Topliss (2005: 442), a differenza di molti correligionari fuggiti dalle persecuzioni razziali, rifiuterà tanto l'assimilazione a ogni costo, quanto il ruolo dell'europeo esule in America, mantenendo una posizione intermedia, da "osservatore partecipante", e proclamando di fatto come propria patria il *New Yorker* (cfr. Smith 2005: 48). Una strategia nella quale rientra anche la rinuncia alla scrittura in favore del disegno: «Per scrivere ci vuole una lingua, una madre lingua che lui non possedeva», osserverà Aldo Buzzi in veste di destinatario-curatore dell'epistolario steinberghiano. «Non il rumeno, rozza "lingua di pastori", né l'italiano o l'inglese, non conosciute a fondo come avrebbe voluto» (Buzzi in Steinberg 2002: 13).

Tutto questo fa sì che l'opera di Steinberg, considerata nel suo complesso, possieda un doppio valore, ben messo in luce da Topliss (2005: 445): da un lato, quello di uno «sforzo ininterrotto di capire la sua esperienza» a metà fra l'*insider* e l'*outsider*; dall'altro, quella di «un prolungato diario autobiogra-

[2] Ci limitiamo qui a ricordare le celebri maschere di carta, fabbricate fra il 1959 e il 1963, oggetto di un celebre *portfolio* di Inge Morath (2000).

[3] Sull'ebraicità di Steinberg, è indispensabile la lettura di Tedeschini Lalli 2021.



Fig. 1. *Autogeography*, 1966. Inchiostro, *gouache* e acquerello su carta, 74,93 x 50,8 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/CCI, Paris; Dono di The Saul Steinberg Foundation agli American Friends of the Centre Pompidou (2017), donato al Centre Pompidou (2022). © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

fico, un modo per riflettere su carta, grazie alla libertà della sintassi grafica».

Non sorprenderà più di tanto, a questo punto, scoprire che le mappe sono state uno dei soggetti preferiti da Steinberg, senz'altro a suo agio con un formato che gli permetteva di tenere insieme parole e immagini. Fra le tante, vale la pena ricordarne almeno una (fig. 1), pensata in origine come copertina per il *New Yorker*, ma rimasta inutilizzata e pubblicata soltanto dopo la morte dell'autore (cfr. Smith 2005: 220-21). *Autogeography* – questo il titolo dell'opera – raffigura un fiume che attraversa una pianura verdeggiante, punteggiata qua e là da qualche rilevo montuoso e decorata con minuscoli alberelli di varie fogge e dimensioni. Lungo il corso d'acqua e la parte inferiore del disegno, Steinberg inserisce una serie di nomi: Râmnicu Sărat, dov'era nato nel 1914; Bucarest, dove aveva trascorso l'infanzia e l'adolescenza; Milano, luogo della sua formazione artistica; New York, ovviamente, la metropoli che lo aveva accolto in fuga dall'Europa in guerra; e poi le città grandi e piccole visitate nel corso di cinquant'anni, da Calcutta a Mantova, da Tokyo a Parigi, da Sag Harbor a Samarcanda, da Carpi a Flagstaff. Un nome di fianco all'altro, senza un ordine prestabilito: «Sono posti», avrebbe detto Steinberg, «che non appartengono alla geografia ma al tempo» (Steinberg 2001: 36). Insomma, un piccolo atlante sentimentale.

Nelle pagine seguenti proveremo a ripercorrere le tappe più importanti di questa "autogeografia": visiteremo alcuni dei luoghi raffigurati da Steinberg, osservando da vicino il loro impatto sulla sua vita e sulla sua arte, attraverso le dichiarazioni pubbliche, la corrispondenza e soprattutto i disegni. Vi scopriremo un percorso al tempo stesso visivo e biografico estremamente coerente a dispetto dell'apparente dispersività, basato su un'idea di spazio abitabile che, forse in conseguenza di una giovinezza trascorsa a fuggire, rifiuta le chiusure e i confini troppo definiti; e che, al contrario, sembra prediligere l'apertura, intesa come continua metamorfosi di ruoli e di funzioni.

2. Piccole patrie

Degli anni vissuti in Romania Steinberg ha parlato in diverse occasioni, ma dando sempre l'impressione di una certa reticenza. Nel 1981, in una tarda conversazione con il critico letterario ed ex compagno di liceo Eugen Campus, ammetterà «una terribile amnesia che coinvolge tutta la prima, spiacevole, parte della mia vita» (Campus 2002: 141). Il primo capitolo di *Riflessi e ombre* si apre con la descrizione di una società patriarcale, misogina, avida, razzista: «la mia infanzia, la mia adolescenza in Romania sono state un po' l'equivalente di essere stato negro nello stato del Mississippi» (Steinberg 2001: 11).

In un articolo commemorativo, l'amico scrittore Norman Manea, anche lui ebreo nato in Romania, ricordava come Steinberg usasse definire il paese natale una «terra di finzione, terra da operetta […] un paese di contadini in abito folkloristico, di baffuti ufficiali di cavalleria in tenuta da parata», dietro cui si nascondevano «frustrazione, edonismo e angoscia» (Manea 2000: 384-85). Così viene raffigurata in alcuni disegni realizzati sul filo della memoria, veri e propri *bric-à-brac* visivi come *Bucharest in 1924*, del 1970 (cfr. Smith 2006: 180; fig. 2): memorie abnormi, inquietanti, che rivelano una ferita mai davvero sanata nei confronti con il paese natale.

Per dare forma al ricordo, Steinberg preferisce affidarsi agli odori. «Ogni tanto», dice nelle prime pagine di *Riflessi e ombre*, «certi odori, che non ho più sentito da quando ero bambino, mi ritornano; non al naso, come un vero e proprio odore, ma al cervello del naso» (Steinberg 2001: 12)[4]. Il profumo della colla tipografica gli evoca il padre, proprietario di una piccola fabbrica di scatole di cartone; l'odore acre della trementina il laboratorio dello zio Josef, pittore su vetro; quello dell'olio lubrificante il negozio di un altro zio, orologiaio e gioielliere.

Il luogo per eccellenza della memoria di Steinberg è però via Palas, la strada della capitale dov'era vissuto con la famiglia dai cinque ai sedici anni. «Questa è la mia Bucarest», dichiarerà nel 1973 a Paul Cummings: «Quella parte rimane con me ed è questo l'unico luogo che vorrei tanto rivedere, visitare». Una vera e propria oasi protetta del ricordo: «C'erano alberi, c'era il roseto, c'era un grande cortile con le cantine e ogni sorta di angolino dagli odori forti», racconterà Steinberg. «Era una casa coperta da carta da parati e occupata da mobilio e ogni sorta di pensiero infantile» (Cummings 1973: 111). Pressappoco così l'aveva raffigurata oltre trent'anni prima, nel 1942, in un disegno realizzato durante il lungo soggiorno forzato a Santo Domingo, in attesa del visto d'ingresso per gli Stati Uniti (cfr. Smith 2006: 86; fig. 3). Poco più che bambino, con indosso la divisa militareggiante del Liceu Matei Basarab, Saul osserva da lontano i genitori e la sorella maggiore Lica, seduti a tavola in attesa che la domestica serva il pranzo. Tutt'intorno, un interno fatto di pochi elementi (la credenza, l'armadio a specchio, la lampada a petrolio), restituiti con un tratto essenziale ma estremamente preciso; al centro della parete sta la finestra, dietro la quale, attraverso le tende trasparenti, si vede il cortile interno.

È appunto il cortile lo spazio ricorrente nei ricordi dell'artista. In *Riflessi e ombre*, per esempio, Steinberg (2001: 19-20), descrive dettagliatamen-

[4] Sull'importanza del naso in Steinberg, si veda fra gli altri Belpoliti 2005.



Fig. 2. *Bucharest in 1924*, 1970. Inchiostro, matita e matite colorate su carta, 63,5 x 73,66 cm. Collezione privata. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

te quello in cui lavorava lo zio Moritz, altro dipintore d'insegne, «uno di quegli immensi cortili all'interno di un isolato che si trovano in tutti i paesi balcanici» dove si poteva trovare un po' di tutto: artigiani, venditori ambulanti (di dolci, di francobolli, di libri e giornali, di cartoline pornografiche) e persino chiromanti. Intorno, alcuni piccoli caffè e una trattoria, «ettari di tavolini e sedie fra cui passavano velocemente camerieri con grandi vassoi». Nel mezzo, attorniato da una folla di curiosi grandi e piccini «c'era anche lo zio Moritz che dipingeva le sue insegne, col grande bastone per tenere la mano ferma».

«Era una società senza misteri», conclude Steinberg:

> La vita scorreva in quei grandi cortili, con le porte sempre aperte e le finestre dentro le quali tutti potevano guardare. I bambini venivano in visita con galline, anatre. La gallina era considerata della famiglia del cane e del gatto, un vero animale domestico, mentre l'anatra era



Fig.3. *Untitled (Strada Palas)*, 1942. Inchiostro, acquerello e matita su carta, 37,14 x 55,24 cm. Morgan Library & Museum, New York; Dono di The Saul Steinberg Foundation. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

> oltraggioso averla in cucina. L'oca entrava senza storie, aveva autorità. I polli entravano camminando con passo da ballerini, o a volte con andatura militare. (Steinberg 2001: 23)

Una vita senza segreti; porte sempre aperte e finestre che servono soprattutto per guardare dentro; abitanti che dividono lo spazio con galline, anatre, oche: ciò che caratterizza questi luoghi della memoria è infatti la loro sostanziale permeabilità, l'assenza di confini netti fra il dentro e il fuori, tra pubblico e privato, umano e animale.

Una permeabilità che in parte si ritrova nella successiva tappa della "autogeografia" steinberghiana: Milano, e in particolare l'area intorno al Politecnico, all'epoca di recente costruzione. Una città che, agli occhi di un ragazzo cresciuto intorno ai cortili di Bucarest, doveva apparire una metropoli vasta e caotica: «Appena arrivato», ricorderà in *Riflessi e ombre*, «la cosa che mi ha colpito non era il fatto di essere in Italia o all'università, ma di essere solo. La solitudine è stata la più forte esperienza di quel tempo» (Steinberg 2001: 25).



Fig.4. *Milano 1938*, 1970. Matita e matite colorate su carta, 46,67 x 61,91 cm. Biblioteca Nazionale Braidense/Pinacoteca di Brera, Milano; dono di The Saul Steinberg Foundation. Pubblicato originariamente in *The New Yorker*, October 7, 1974. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

Anche per questo, forse, i riferimenti alla realtà dell'epoca e in primo luogo al fascismo sono scarsi, limitati a qualche accenno qua e là, ai limiti del didascalico[5]. La Milano di Steinberg ha semmai un sapore surrealista-dechirichiano, che si ritrova in una serie di disegni dei primi anni Settanta, parzialmente raccolti in un *portfolio* dal titolo *Italy-1938*, pubblicato sul *New Yorker* nel 1974. Per quanto l'artista cerchi di fornire attraverso i titoli (*Milano 1938*, *Via Ampère, 1936*) una plausibile collocazione spazio-temporale per alcuni disegni, nessun luogo appare riconoscibile. Fa eccezione, in *Milano 1938* (fig. 4), un'imponente costruzione in stile razionalista, molto simile al Palazzo di Giustizia (1932-1940) progettato da Marcello Piacentini. Questo non infirma

[5] Sul rapporto con la realtà del regime, si legga quanto dichiara Steinberg a Campus (2002: 140-41) e soprattutto la dettagliata ricostruzione storica di Tedeschini Lalli 2011.

però il loro carattere testimoniale: «I disegni di Steinberg non sono *pedissequi*», ha giustamente osservato Roberto Dulio, «ma colgono sinteticamente il *vero*, ossia l'essenza di un luogo […]. In questo caso, paradossalmente, la memoria non offusca il ricordo, ma lo chiarifica» (Dulio 2022: 21).

Dietro l'aria svagata, la Milano di questi disegni lascia trapelare una certa inquietudine. Si tratta della consapevolezza del dopo, che l'artista ormai maturo proietta sul proprio passato: edifici caratterizzati da un monumentalismo esasperato (uno dei disegni inclusi nel *portfolio* ha per titolo *Milano Bauhaus*), omini che camminano a passo d'oca salutando romanamente, famigliole borghesi con gli occhi spiritati e la bocca piegata in un ghigno folle, stormi di aeroplani che sfrecciano nel cielo, e sembrano alludere a una guerra ormai vicina.

Non tutto è però così cupo. Fra i disegni del portfolio c'è anche quello di un edificio con l'ingresso sormontato da una tenda di un bel colore rosso acceso e da una vistosa scritta: "Bar del Grillo". Salvo qualche rara fotografia, questo disegno, intitolato *Via Pascoli in 1936 – From Memory* (fig. 5), è



Fig. 5. *Via Pascoli in 1936, from Memory*, 1970. Matita e matite colorate su carta, 46,67 x 61,91 cm. The Jewish Museum, New York; dono di The Saul Steinberg Foundation. Pubblicato originariamente in *The New Yorker*, October 7, 1974. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

quanto rimane di un luogo che oggi non esiste più, ma che per Steinberg rappresentò un'altra importante "piccola patria" della sua giovinezza: il Bar del Grillo, una curiosa mistura di bar, trattoria, sala biliardi, balera e pensione, presso cui il giovane *cartoonist* trovò definitivo alloggio intorno al 1937, grazie ai primi guadagni ottenuti con le vignette per il *Bertoldo*. «Bar del Grillo», ricorderà Steinberg nelle pagine di *Čechov a Sondrio* dell'amico Buzzi, «sembrava un nome adatto al locale anche per il significato allegramente equivoco di grillo o grilletto. Molti anni dopo, a New York, ho avuto una illuminazione: era Bar and Grill» (Buzzi 2000: 178).

Etimologie a parte, il luogo presentava in effetti una fertile indeterminatezza. Gli interni erano stati progettati soltanto pochi anni prima da due dei fondatori dello Studio BBPR, gli allora giovanissimi Enrico Peressutti ed Ernesto Nathan Rogers. Memori di quanto Baldessari, Figini e Pollini avevano fatto con il Bar Craja di piazza Ferrari (cfr. Belgiojoso 2024), i due architetti erano riusciti a reinventare lo spazio del tipico bar di quartiere immettendovi timide aperture razionaliste, suscitando il plauso di un osservatore attento come Edoardo Persico: «I costruttori», scriverà su *Casabella*, «hanno saputo ricavare da un'umile latteria di sobborgo un ambiente di buon gusto, in cui si combinano la vita attiva di un bar e di una privativa, con la vita lenta di una trattoria» (Persico 1933: s.p.).

Non sappiamo quanto l'allievo architetto Steinberg avesse all'epoca recepito tutto ciò. Di sicuro aveva ben presente, ancora a distanza di anni, il pittoresco *milieu* del locale. In *Čechov a Sondrio*, Buzzi (2000: 178-179) invita l'amico a sbizzarrirsi nella rievocazione delle proprietarie, le sorelle Cavazza. Angela, la maggiore, che sedeva alla cassa, somigliava ai cattivi dei film di Charlie Chaplin: «sopracciglie [sic] nere folte, naso aquilino forte, occhi folgoranti, mento da condottiere. L'anatomia era un mistero: il corpo sembrava un cumulo di oggetti»; Maria, cuoca – «Faccione bianco; tre, quattro menti. Le sue fattezze erano concentrate nel centro della faccia lasciando liberi grandi spazi» – abbandonava la cucina solo per innaffiare con il sifone del seltz gli avventori più turbolenti; infine «le femminili del quartetto», Carla e Natalina, che «tenevano d'occhio il caffè sul marciapiede di via Pascoli, il bigliardo, la parte *chambres de passe* e, d'estate, la Ballera», ovvero la balera allestita nel cortile. Completavano il quadretto l'anziano padre delle quattro, «un bel vecchio dignitoso, un senatore romano che tradotto in donna era un disastro»; il cameriere Luigi, rigorosamente in frac e con i capelli grigi imbrillantinati, che «sembravano un casco di acciaio inossidabile. Era un monòcromo»; e un ex studente del Politecnico, «magro, con i denti grossi […], gran mangiatore e eroe dei casini», soprannominato Bonturo: «Lui stesso si era chiamato così», ricorda Steinberg, «da un verso

di Dante: "Ogni uom v'è barattier, fuor che Bonturo"».

Al Grillo si respira insomma la stessa aria del cortile di via Palas: uno spazio dai contorni indefiniti, nel quale alto e basso possono mescolarsi senza problemi, le differenze sociali sembrano momentaneamente accantonate, e in cui anche un ragazzo solo e lontano da casa può trovare il proprio posto.

Anche per questo, dopo la promulgazione delle leggi razziali fasciste nel 1938, il Grillo rimane per il giovane Saul l'ultimo scampolo di serenità in un mondo divenuto tutto d'un tratto ostile. In quanto ebreo straniero, infatti, si ritrova privato dei diritti e sulla strada del rimpatrio; e nel 1941, ormai apolide (la legazione rumena in Italia, espressione del governo guidato dal filonazista Antonescu, rifiuta di rinnovargli il passaporto), entra in clandestinità, cercando un modo per emigrare altrove. Il Grillo si trasforma così nel teatro di improvvise fughe mattutine, seguite con il fiato sospeso dall'intera comunità degli avventori.

La dialettica fra interno ed esterno si interrompe – e non potrebbe essere altrimenti, del resto – con la traduzione nel carcere di San Vittore, dove Steinberg viene detenuto per alcuni giorni, in attesa d'essere inviato in uno dei molti campi d'internamento coatto che il regime aveva creato per gli stranieri "indesiderabili". Va detto che anche in questo caso Steinberg riuscirà, quanto meno nel ricordo, a convertire il luogo chiuso per antonomasia nello spazio aperto dell'avventura: «Mi piaceva pensare che partecipavo alla vita in modo così intenso: non ero un lettore di romanzi ma, come avevo sempre desiderato, un vero eroe» (Steinberg 2001: 30).

Dal carcere milanese, il giovane viene inviato al campo allestito presso Villa Tonelli a Tortoreto, nel teramano, il cui nome tornerà di frequente nei disegni dello Steinberg maturo (figura tra l'altro nella mappa del 1966). In *Riflessi e ombre*, la villa somiglia a uno di quegli ambienti permeabili o semipermeabili tanto cari all'artista: «[…] un piccolo campo, con forse cinquanta confinati: qualche ebreo, russi bianchi, zingari, gente senza passaporto, profughi, tenuti lì in modo abbastanza improvvisato» (Steinberg 2001: 32). Nonostante la cattività, Steinberg, che ci ha lasciato di questo luogo alcuni preziosi disegni (pubblicati in Tedeschini Lalli 2011), descrive i momenti conviviali e i piccoli traffici di pane secco, per preparare, «con erbe, erbette e un po' di cipolla», qualche zuppa o torta. Gli occasionali contatti con l'esterno comprendevano anche presenze femminili, giovani donne i cui volti derivavano, secondo Steinberg, «direttamente dai mosaici bizantini di Ravenna» (Steinberg 2001: 34) e che dovettero esercitare su di lui un fascino non indifferente.

Molti anni più tardi, l'artista stigmatizzerà il tono scanzonato di que-

ste sue memorie in una lettera a Roberto Calasso del 15 maggio 1995: «the tragic part of my life treated with allegria!» (cit. in Tedeschini Lalli 2011). È la spia di un atteggiamento ambivalente nei confronti del passato che trapela già dalle pagine di *Riflessi e ombre*. Se sulle prime Steinberg dichiara d'essere tornato volentieri a visitare i luoghi della sua giovinezza a distanza di anni, perché «la seconda volta le cose si capiscono in modo diverso […] si digeriscono» (Steinberg 2001: 25), è poi costretto ad ammettere che «il ricordo di questi posti di tristezza, di sofferenza, ma soprattutto di grandi emozioni, viene sciupato nel rivederli»; per concludere infine: «Certe cose è meglio lasciarle in pace […] col passare del tempo diventano la mitologia della nostra vita» (Steinberg 2001: 36).

Il cortile della via Palas, il bar del Grillo, il campo di Villa Tonelli: spazi di scambio, di prossimità, di socialità che gradualmente trascolorano nella mitologia, nell'archetipo; vere e proprie "piccole patrie" destinate a sopravvivere soltanto nel ricordo, se non addirittura nell'immaginazione. O quasi: perché se è vero, come abbiamo visto, che la rottura con il passato rumeno sarà pressoché definitiva, altrettanto non si può dire dell'Italia, e in particolare di Milano: «Sono ritornato a Bucarest», scrive Steinberg a Buzzi il 18 novembre 1945, «e ho rivisto le vecchie strade e gente e vorrei non ritornare più. Ma Milano è diversa, so che ritornerò lì anche se avrò tutte le delusioni del mondo» (Steinberg 2002: 19).

3. Nel paese dei Minotauri

New York, 1967: affacciato alla sommità del palazzo in cui abita da alcuni anni, Steinberg sta registrando con Sergio Zavoli un'intervista per la RAI. Accenna agli altissimi edifici lì attorno, «labirinti verticali» dentro cui vivono «migliaia di Minotauri che stanno a guardare la televisione». Chi sono i Minotauri? Sono i «professionisti di questo labirintismo», che non fanno nulla per salvarsi. È una visione disumana della città, gli fa notare il giornalista. Steinberg, che ormai risiede negli Stati Uniti da un quarto di secolo, annuisce, ma dice di trovarsi comunque bene, perché «si vive senza illusioni. […] Nessuno qui per esempio cerca la solitudine; un uomo solo che bisogno ha di nascondersi, a chi si nasconde?» (Zavoli 1967: 52-53).

A dispetto del consueto *understatement*, sono frasi rivelatrici del rapporto fra Steinberg e il suo paese d'adozione. Rispetto alla Romania e all'Italia, dove possedere un'identità esponeva al pericolo della delazione e del carcere, gli Stati Uniti garantiscono un sereno anonimato. Una caratteristica senz'altro utile per un artista che già durante il servizio militare aveva sperimentato i vantaggi dell'invisibilità: «nessuno riusciva a vede-

re me, ma io potevo vedere tutti» (Steinberg in Zavoli 1967: 58).

Invisibile agli occhi dei propri concittadini, Steinberg può così meterne a nudo gli atteggiamenti, gli automatismi comportamentali, le consuetudini nel vestire, il modo di pensare e di abitare gli spazi. Già Buzzi (1946: 496), presentando l'opera dell'amico al pubblico italiano, la definisce «un *Letarouilly* […] dei *monumenti* dell'America d'oggi: il cinema, l'*underground*, il *drugstore*, la casa d'abitazione *tipo*»; mezzo secolo più tardi, Danto (1992: xi) parlerà di «fenomenologia visiva della realtà americana».

Steinberg cronista, dunque. Eppure, come fa notare Topliss (2005: 426), la sua cronaca non è mai neutrale: soltanto, dissimula la critica dietro un'apparente bonomia. Un esempio lampante è il murale a tecnica mista *The Americans*, realizzato nel 1958 per il padiglione statunitense all'Expo di Bruxelles (fig.6). Nei loro studi, Will Norman e Melissa



Fig. 6. *Downtown – Big City* (particolare), da *The Americans*, 1958. Bruxelles, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

Renn[6] hanno mostrato come Steinberg sia riuscito qui a raggiungere una sintesi quasi impossibile: eludere i limiti stringenti della commissione istituzionale, per di più al culmine della guerra fredda; restituire un quadro stilizzato ma estremamente sfaccettato dell'*American lifestyle* nell'era di Eisenhower; mettere alla berlina la percezione che gli statunitensi hanno di sé.

Ma la critica di Steinberg, come del resto rivela l'intervista di Zavoli, si estende anche ad altri ambiti. L'ex studente di architettura si mostra particolarmente sensibile alla gestione dello spazio urbano, ai luoghi della quotidianità. In modi diversi, le sue "piccole patrie" europee appartenevano a quell'architettura vernacolare tanto cara al suo amico Bernard Rudofsky: spazi armonici, aperti, adatti a favorire la comunicazione[7].

Negli Stati Uniti, paese dei Minotauri, luoghi di questo tipo non sono pensabili. Lo spazio è del tutto impermeabile, i confini netti. È sufficiente confrontare uno qualsiasi dei disegni raccolti nella sezione "Italy" di *All in Line* (cfr. 1945), realizzati nel 1944 durante il soggiorno in Italia al seguito dell'esercito alleato (fig. 7), con le scene di vita americana presenti nel più tardo *The Labyrinth* (1960): mentre nei primi le finestre sono sempre aperte, in modo da consentire l'affaccio e il dialogo, nelle seconde Steinberg deve per forza di cose limitarsi a sbirciare le *silhouette* attraverso i vetri chiusi (fig. 8).

Gli americani, insomma, preferiscono nascondere e nascondersi. Anche nei luoghi in genere destinati alla convivialità: «In America non si chiede a un passante di indicarci un buon ristorante, come si fa in Italia o in Francia» (Steinberg 2001: 50), spiegherà poi l'artista in *Riflessi e ombre*, «è come chiedergli qual è la sua classe sociale, quali i suoi interessi politici; una domanda imbarazzante, perché andare al ristorante è un fatto sociale, non gastronomico» (52).

Non resta che forzare la mano, dunque. È il caso di *Doubling Up*, lo spettacolare disegno a tutta pagina in cui Steinberg raffigura un caseggiato in sezione, comprensivo di topi e insetti nascosti fra le intercapedini (fig. 9). La tavola, apparsa per la prima volta nel febbraio 1946 su *Architectural Forum* come parte di una serie dedicata ai luoghi topici della vita americana, e più tardi riproposta nel volume *The Art of Living* (1949), riesce a coniugare ancora una volta il linguaggio popolare (l'eco delle grandi

[6] Cfr. Norman 2016: 191-93; Renn 2012: 21-23 e segg.

[7] Sull'affinità fra Steinberg e Rudofsky cfr. le osservazioni di Mihalache 2024: 131; 169-172. Si ringrazia Sheila Schwartz per la segnalazione.

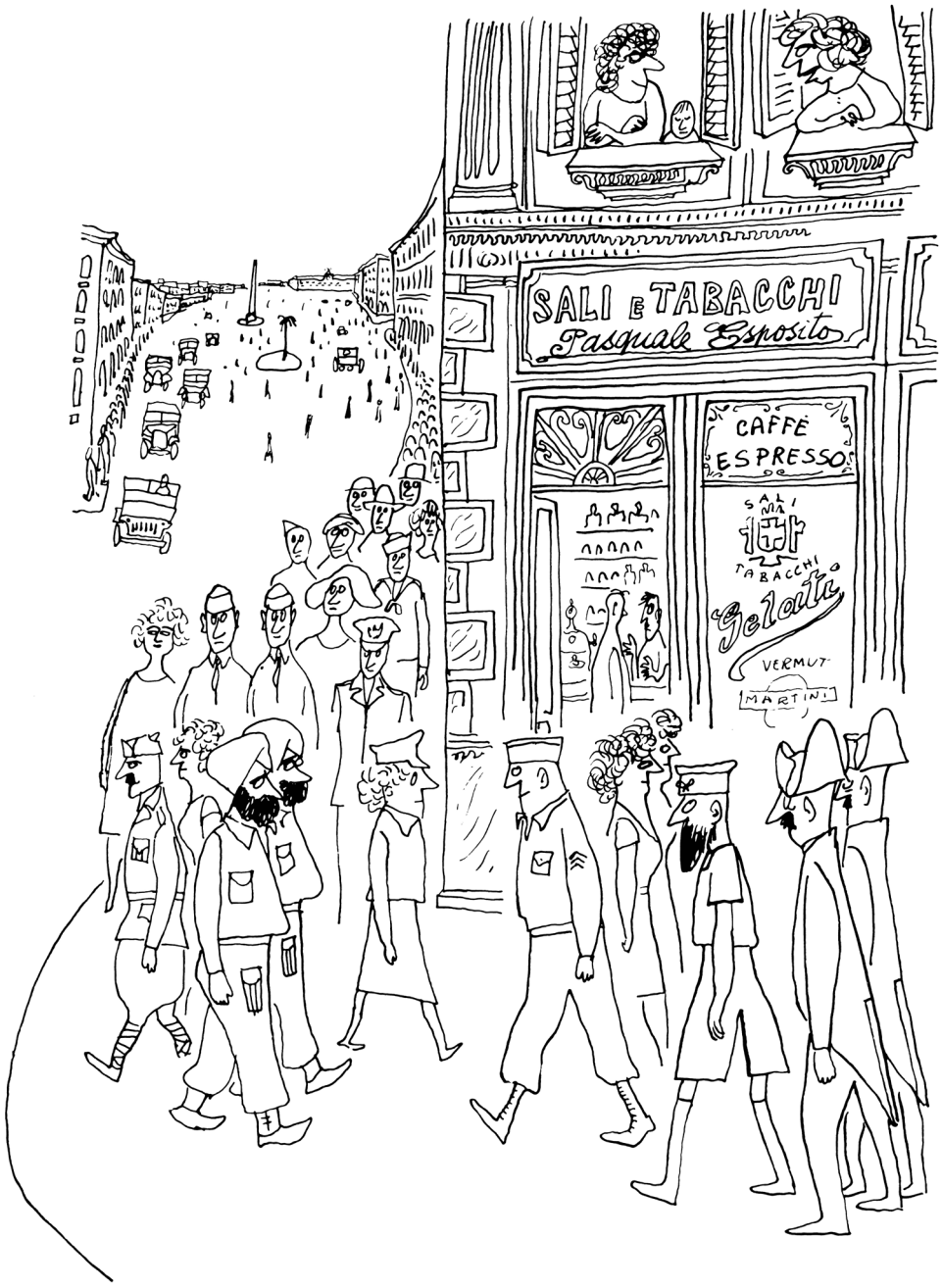


Fig. 7. *Untitled*, 1944. Inchiostro su carta, 29,84 x 48,26 cm. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Pubblicato originariamente in *The New Yorker*, July 29, 1944. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

pagine a fumetti del primo Novecento, da Outcault a McCay) con la precisione "architettonica" del segno grafico (Cfr. Buzzi 1946: 496), mettendo a nudo del sistema di classi sociali nascosto dietro la facciata anonima e solo all'apparenza egualitaria del caratteristico *brownstone* newyorkese.

Il discorso non cambia quando si passa all'esterno. Nei disegni realizzati in Europa prima e subito dopo il secondo conflitto mondiale, l'immagine dell'Italia è caratterizzata da grandi piazze, viali e strade coperte. Steinberg ritrae le gallerie commerciali di Milano e di Napoli (figg. 10-11): se da un lato le tavole brulicanti di personaggi e di azioni possono ancora ricordare le vignettone panoramiche realizzate vent'anni prima per il *Bertoldo* e *Il Settebello* (i personaggi che galleggiano sotto le arcate, come uccelli in una voliera), dall'altro rivelano un'artista ormai colto e maturo, capace di unire il ricordo delle avanguardie storiche (il Boccioni di *Rissa*

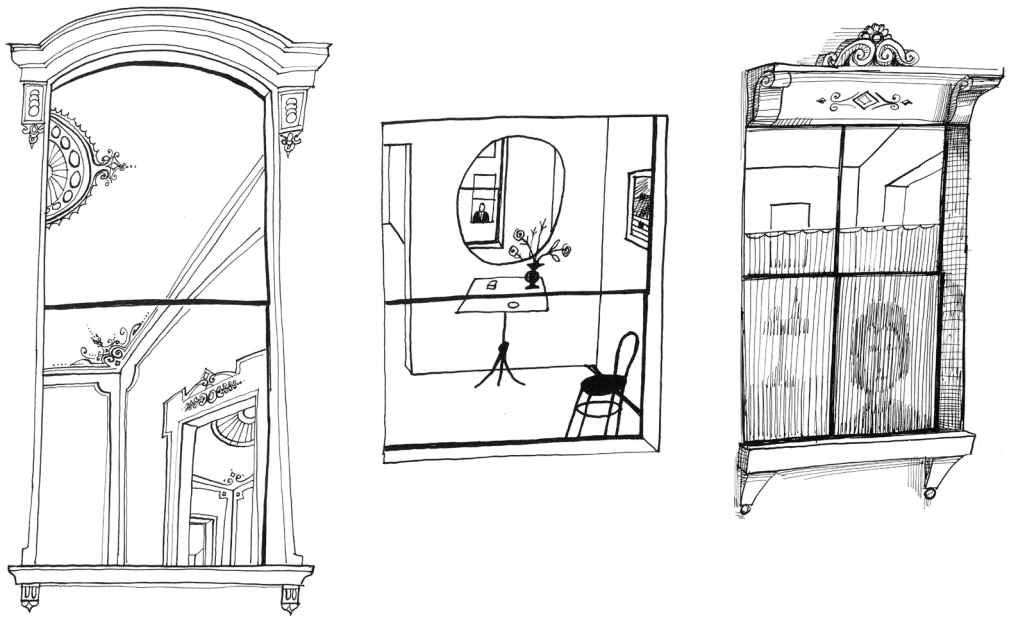


Fig. 8. **Sinistra**: *Untitled*, 1957. Inchiostro su carta, 33,8 x 17,78 cm. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Pubblicato originariamente in *The New Yorker*, September 14, 1957. **Centro:** *Untitled*, 1957. Inchiostro su carta, 19,05 x 16,03 cm. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Pubblicato originariamente in *The New Yorker*, May 18, 1957. **Destra:** *Untitled*, 1957. Inchiostro su carta, 29,52 x 15,24 cm. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Pubblicato originariamente in *The New Yorker*, October 5, 1957. Tutte le immagini © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

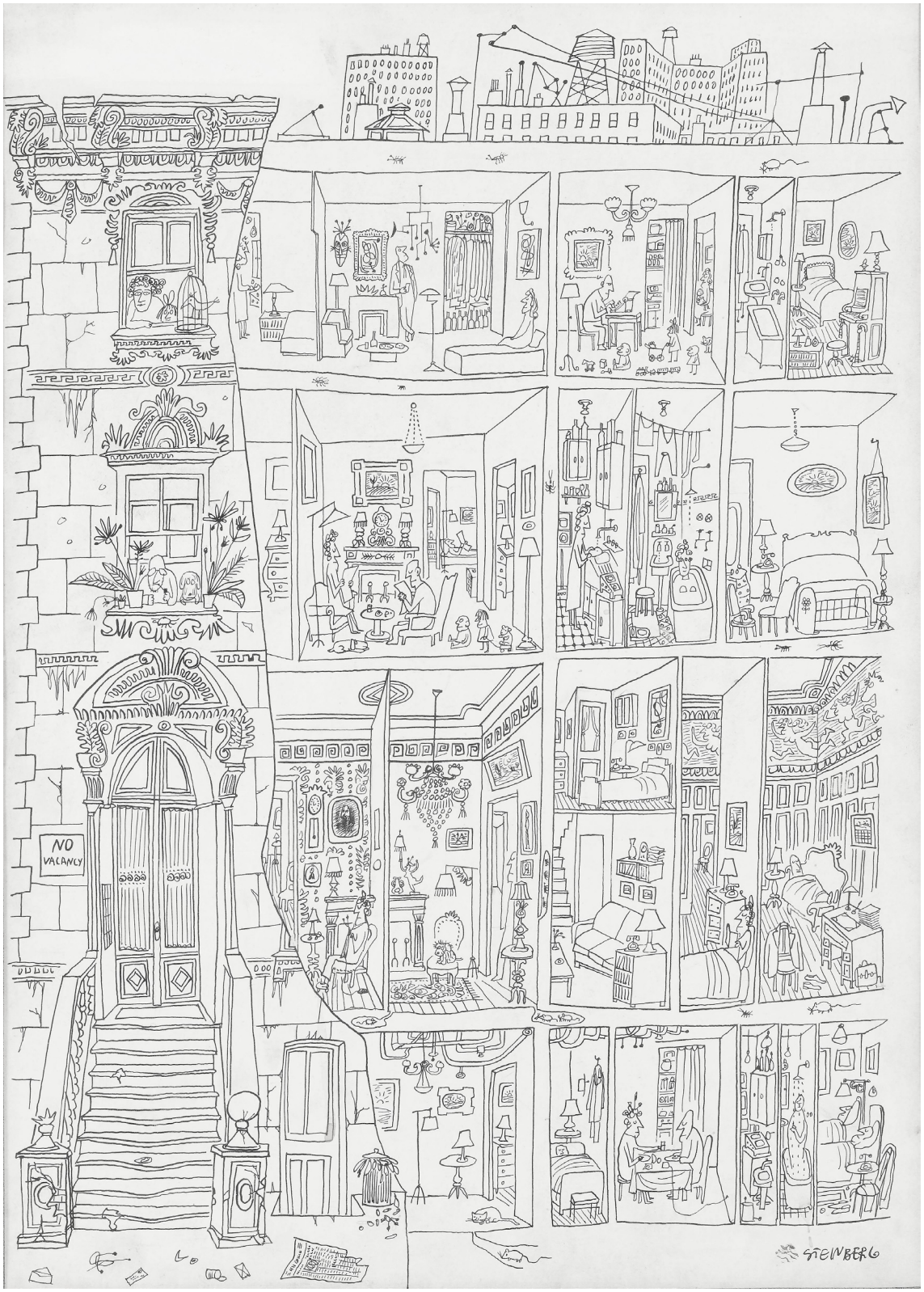


Fig. 9. *Doubling Up*, 1946. Inchiostro su carta, 50,16 x 35,56 cm. Collezione privata. Pubblicato originariamente in *Architectural Forum*, April 1946. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

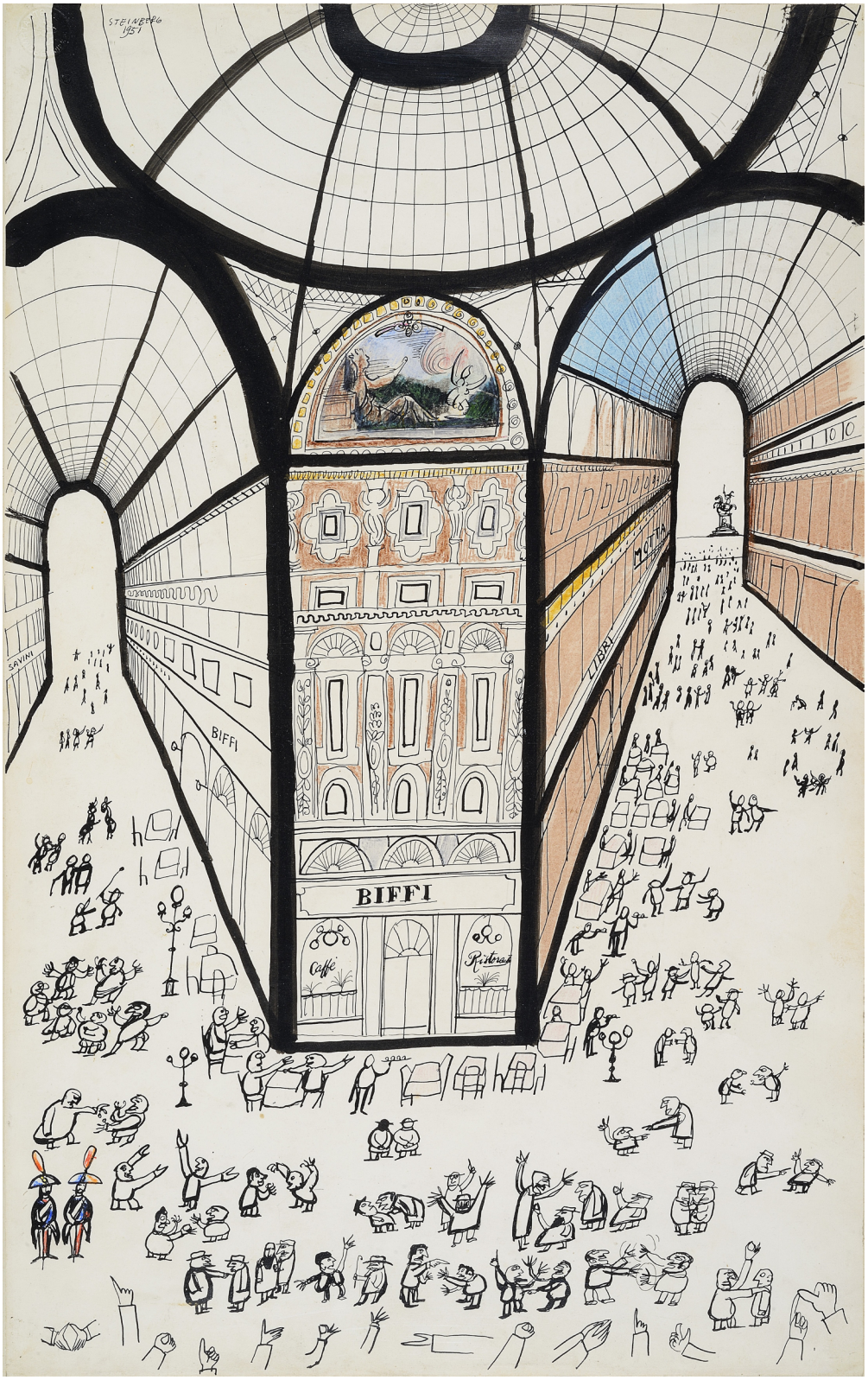


Fig. 10. *Galleria di Milano*, 1951. Inchiostro e acquerello su carta, 58,42 x 36,83 cm. Collezione privata. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

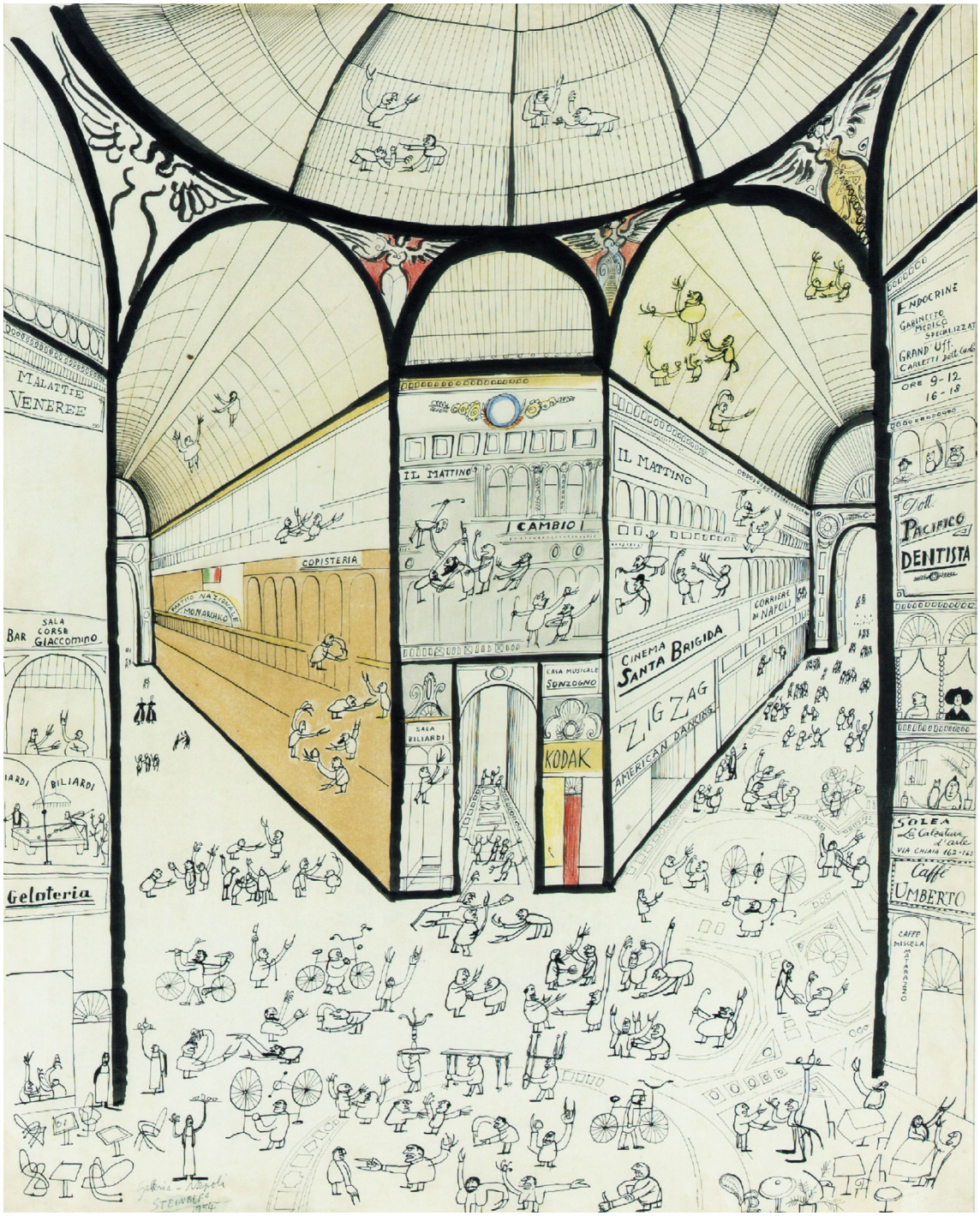


Fig. 11. *Galleria di Napoli*, 1951. Inchiostro e matite colorate su carta, 73,66 x 58,42 cm. Collezione privata. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

in Galleria, 1910) all'osservazione antropologica (la gestualità esasperata, con tanto di "legenda" a piè pagina, anticipa il Munari di *Supplemento al dizionario italiano*).

«È bene ricordare», scriverà anni dopo Bernard Rudofsky (1969: 6) nel suo *Strade per la gente*, che «i trionfi dell'architettura occidentale non si celebrano nei singoli edifici […] ma nell'insieme delle strade e delle piazze di una città». Un ambiente umano senza strade è inconcepibile: «La strada è la matrice», dichiara, «camera urbana, terreno fertile e luogo di cova. La sua vitalità dipende dal giusto tipo di architettura e dal giusto tipo di umanità». I disegni di Steinberg sembrano anticipare di una quindicina d'anni le osservazioni di Rudofsky, che difatti utilizza il disegno della Galleria milanese nel capitolo dedicato alle strade coperte (Cfr. Rudofsky 1969: 80).

È nelle città europee (Francia, Paesi Bassi), e soprattutto in quelle del bacino del Mediterraneo (Italia, Grecia, Spagna, Africa settentrionale), che Rudofsky individua un modello urbano vivibile e sostenibile. Al contrario, «la città americana è sempre stata il museo dell'incompetenza collettiva dei suoi abitanti», e particolarmente New York, in quanto «più città di tutte le città americane messe assieme» (Rudofsky 1969: 3-4). La sintonia con Steinberg è palese, come mostrano gli altri disegni pubblicati su *Architectural Forum*, anch'essi poi ristampati in *The Art of Living*: l'atrio troppo vasto e decorato di un cinema di Broadway (fig. 12), e, soprattutto, una labirintica stazione della metropolitana, descritta con eccezionale talento *trompe l'oeil*, a sottolineare i diversi livelli in cui un passante può smarrirsi (fig. 13). Nello stesso volume, poi, troviamo un *drugstore* in cui gli avventori occupano ciascuno uno spazio ben definito dalle insegne ("Emporio", "Prodotti farmaceutici", finanche "Psicoanalista"), ignorandosi a vicenda (fig. 14). Lo spazio pubblico americano non è un luogo dell'incontro.

«Le città del Vecchio Mondo sono "creature curve"», ricorda Topliss (2005: 468), mentre «l'America è un paese che si è "angolizzato" in ogni dettaglio: strade, case, leggi, morali, […] le figure della gente e persino i loro volti». L'epitome di tutto ciò è senz'altro l'isola di Manhattan, con la «tediosa uniformità» (Rudofsky 1969: 18) della sua griglia stradale, culla di quella «cultura della congestione» che Rem Koolhaas (1978: 8) avrebbe dettagliatamente descritto molti anni più tardi in *Delirious New York*.

Il fenomeno conosce un'accelerazione spettacolare dapprima sotto il New Deal, con la pianificazione urbana avviata da Robert Moses, e in seguito con l'arrivo di Le Corbusier a New York alla fine degli anni Quaranta. Guarda caso, è proprio in questo periodo che il disegno di

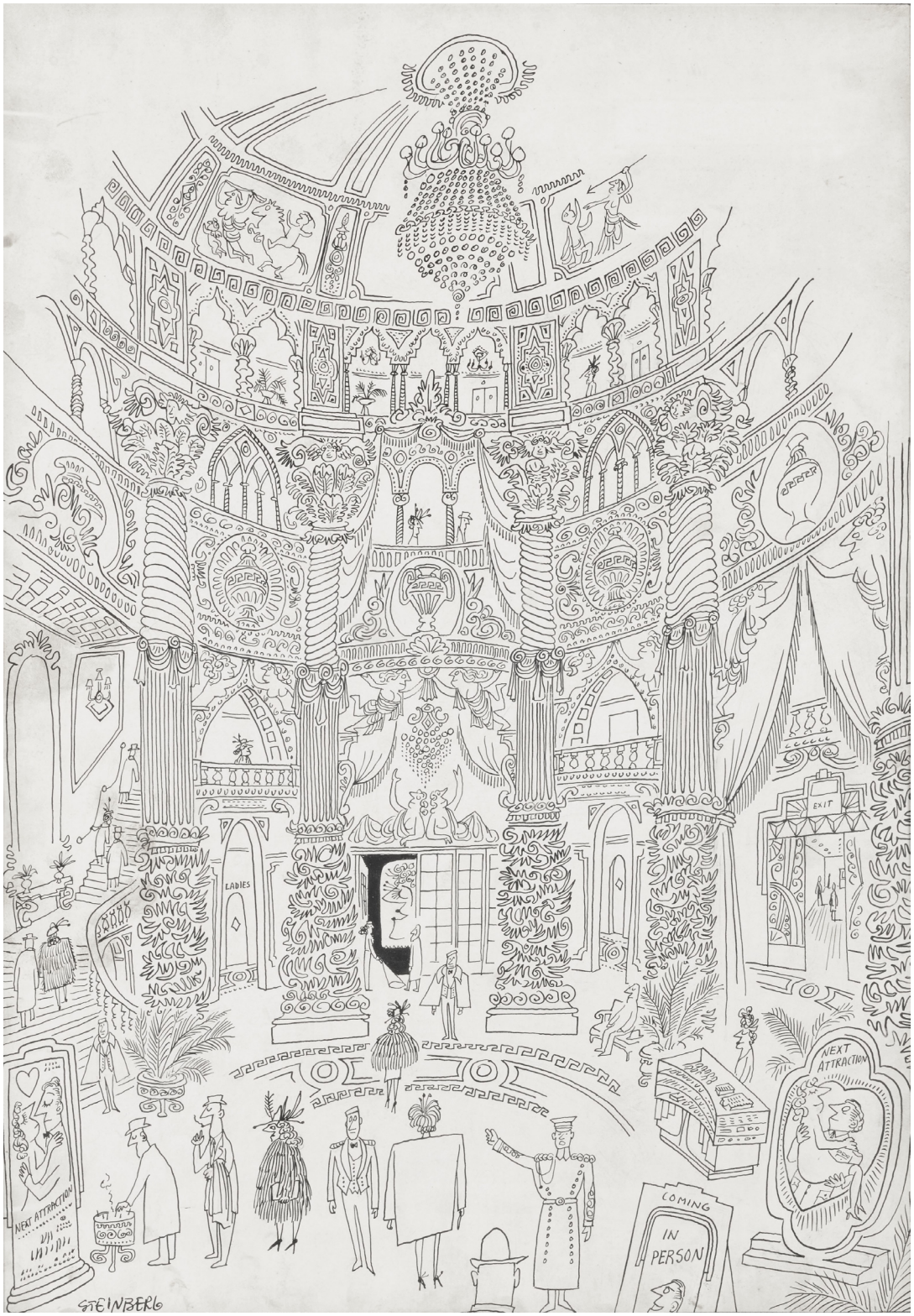


Fig. 12. *Movie Palace*, 1946. Inchiostro su carta, 50,16 x 35,56 cm. Collezione privata. Pubblicato originariamente in *Architectural Forum*, March 1946. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

Fig. 13. *Underground*, 1946. Inchiostro su carta, 58,42 x 35,56 cm. Pubblicato originariamente in *Architectural Forum*, May 1946. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.



Fig. 14. *Untitled*, 1946 ca. Inchiostro su carta. Ubicazione sconosciuta. Pubblicato in *The Art of Living*, 1949. Insegne tradotte da Steinberg appositamente per l'edizione italiana, *L'arte di vivere*, 1954. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

Steinberg cambia sensibilmente: le sue linee, da morbide e quasi *art nouveau*, si fanno spezzate, recuperando suggestioni grafiche della facoltà d'Architettura. Inoltre, accanto al disegno, incomincia a sperimentare collage a base di carta millimetrata: secondo Norman (2016: 171), infatti, «Steinberg criticized several elements of the international movement in modernist architecture, and he used the spatial regime of the grid as a language for doing so».

Francesca Pellicciari ha osservato come il primo utilizzo conosciuto di questo supporto avvenga appunto in occasione di un ritratto di Le Corbusier, realizzato nel 1947 per il *New Yorker* (fig. 15). In una lettera inviata a William Shawn, storico direttore della rivista e suo amico, Steinberg scrive d'aver collocato il grande urbanista su carta millimetrata proprio perché «somiglia alla sua architettura, pulita, ordinata, trasparente, logica […]. In alto ho inserito la freccia indicante il nord e in basso la scala metrica. Così come si usa nei progetti degli architetti» (Steinberg in Pellicciari 2021: 87).

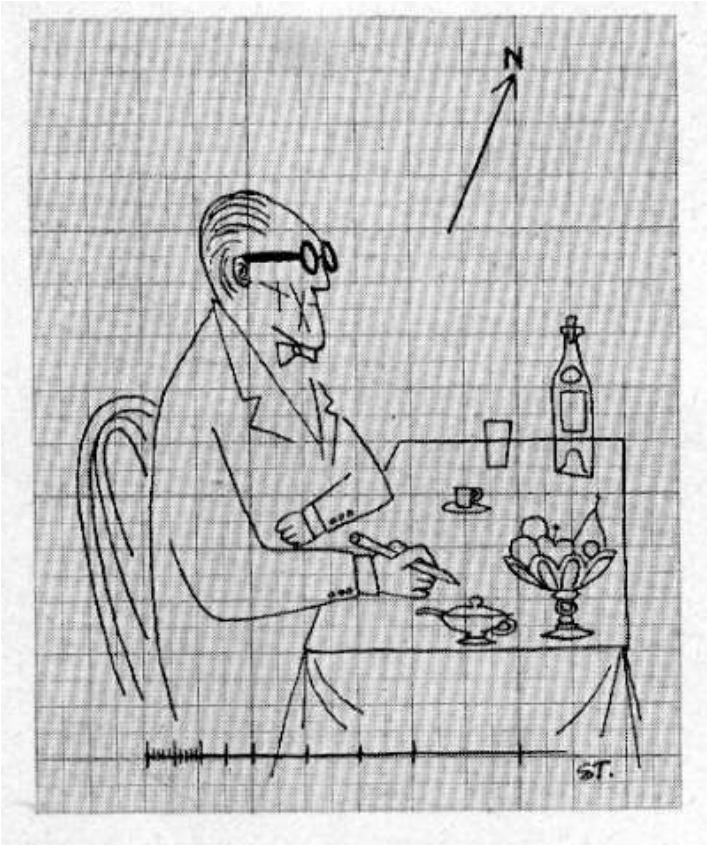


Fig. 15. *Untitled (Le Corbusier)*. Pubblicato in *The New Yorker*, May 3, 1947. Ubicazione sconosciuta. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

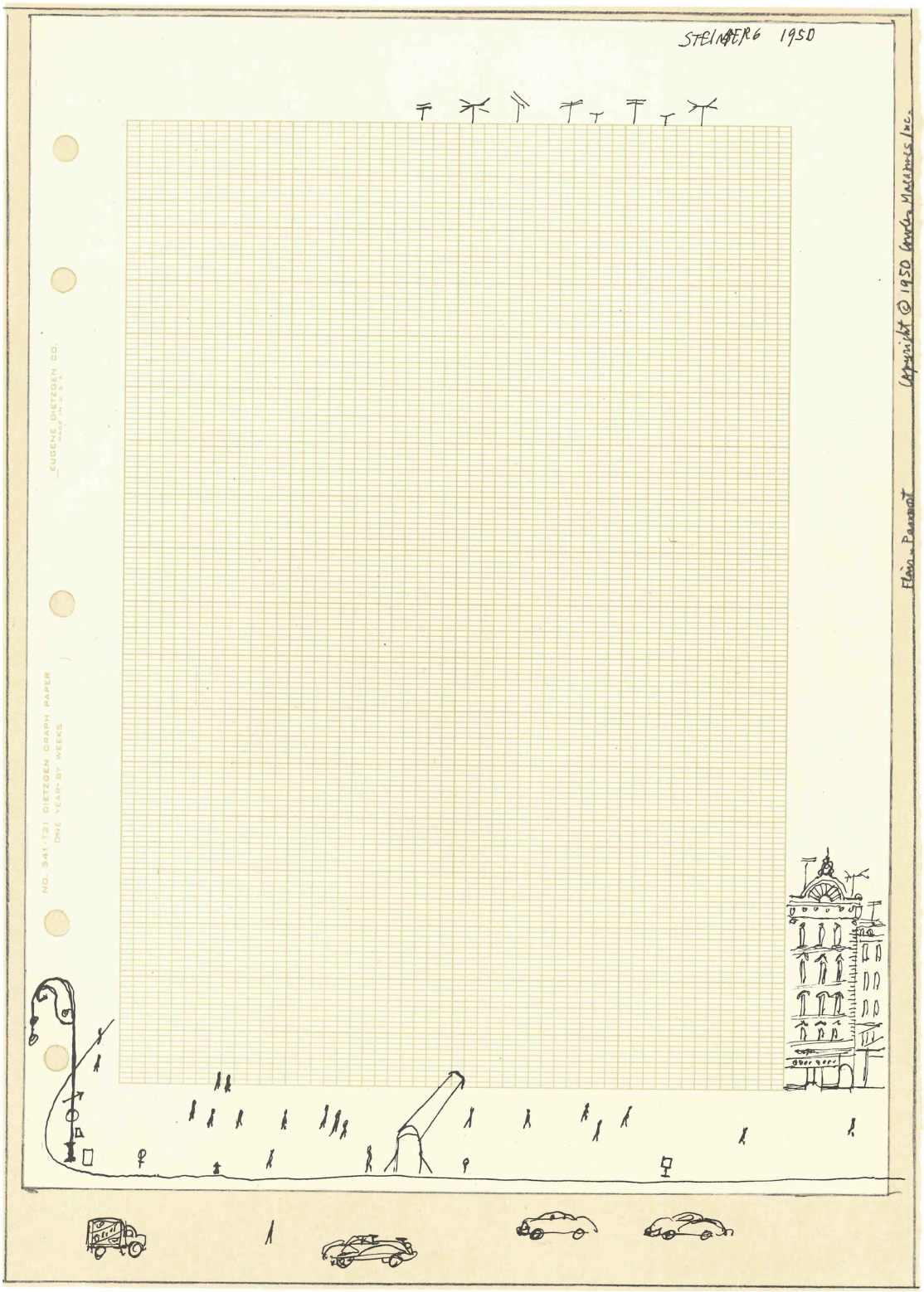


Fig. 16. *Graph Paper Building*, 1950. Inchiostro e carta millimetrata su carta, 30,48 x 22,86 cm. Ubicazione sconosciuta. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

A partire dal 1950, Steinberg utilizzerà più volte questa tecnica, dando vita ai cosiddetti *Graph Paper Buildings*, edifici realizzati ritagliando fogli di carta millimetrata, decorati e contestualizzati con pochi tratti di penna (fig. 16). Ancora una volta, osserva Pellicciari (2021: 88), la scelta del supporto acquista una precisa valenza "critica", trasformandosi in una sorta di rielaborazione grafica del *curtain wall*, la facciata continua: un elemento cardine della poetica di Le Corbusier, che lo impiegherà nel progetto per il Palazzo di vetro delle Nazioni Unite (1947-1952)[8].

Per sottrarsi agli eccessi dell'architettura modernista, nelle sue prime raccolte Steinberg individua una via percorribile negli spazi liminari: per esempio, gli ingressi dei night club e dei palazzi newyorkesi, con i caratteristici baldacchini; oppure alcuni bar (un ricordo del Grillo milanese?). Solo qui può ancora capitare d'imbattersi in un ubriaco disteso per comodità sui seggiolini addossati al bancone, sotto gli sguardi noncuranti del barista e di un altro avventore (fig. 17); o in un portiere che si rilassa davanti a una birra, lasciando intravedere la canottiera sotto l'uniforme sbottonata (fig. 18).

In precedenza, Steinberg aveva addirittura inventato situazioni con cui far saltare i confini fra spazio privato e spazio pubblico: è il caso del bimbo che, fra le gambe dei passanti, disegna sul marciapiede un gigantesco profilo femminile (fig. 19). Un'immagine nella quale non è difficile rintracciare una reminiscenza infantile. Anni dopo, invitato dagli amici dello studio BBPR a decorare il Labirinto dei ragazzi, una struttura temporanea allestita in occasione della X Triennale di Milano, Steinberg ricorderà: «[a]ccanto all'uscio della mia casa esisteva […] una specie di mio "diario grafico" che io andavo, via via che passavano gli anni, incidendo sull'intonaco esterno della mia casa» (Anonimo 1954: 29).

La tecnica dello "sgraffito", con la sua aria spontanea e *brut*, verrà impiegata dall'artista anche per l'androne della palazzina Mayer a Milano (1961-62), l'ultima opera murale della sua carriera, oggi purtroppo perduta (ne restano soltanto le fotografie scattate da Ugo Mulas). Ancora uno spazio liminare, che la fantasia di Steinberg riesce a tramutare in

[8] A testimonianza dell'atteggiamento critico di Steinberg nei confronti dell'architettura contemporanea, Pellicciari (2006: 110-111) menziona un raro articolo-recensione apparso nel 1953 su *Art News*, dedicato alla mostra "Built in USA" allestita presso il MoMA: cfr. Steinberg 1953. Questo non gli impedirà tuttavia di mantenere per alcuni anni un cordiale rapporto epistolare con Le Corbusier, definito «piccolo padre» (v. Pellicciari 2006 e 2021).

uno spazio aperto, un labirinto «dove la gente va per cercare qualcosa (se stessi), per misurarsi, per perdersi e ritornando a casa sentirsi per contrasto almeno salvi» (Steinberg, Mulas 2024: 18); e in cui, per una volta, i Minotauri possono trasformarsi in Tesei.

Negli anni successivi, l'America tenderà gradualmente a scomparire dai disegni di Steinberg. Un buon punto di svolta è rappresentato dalla raccolta *The New World* (1965): pagina dopo pagina, l'osservatore satirico della realtà lascia il posto all'artista che traduce in immagini allegorie e concetti filosofici, sperimentando sempre nuove tecniche (cfr. Smith 2006: 56-63); un artista che nel giro di poco più di un decennio conoscerà la consacrazione definitiva con la grande retrospettiva (1978) al Whitney Museum. Le volte in cui torna a fare capolino, il paesaggio americano



Fig. 17. *Untitled (Bar Scene)*, 1944-45. Inchiostro su carta, 59,05 x 36,83 cm. Art Institute of Chicago; dono diThe Saul Steinberg Foundation. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

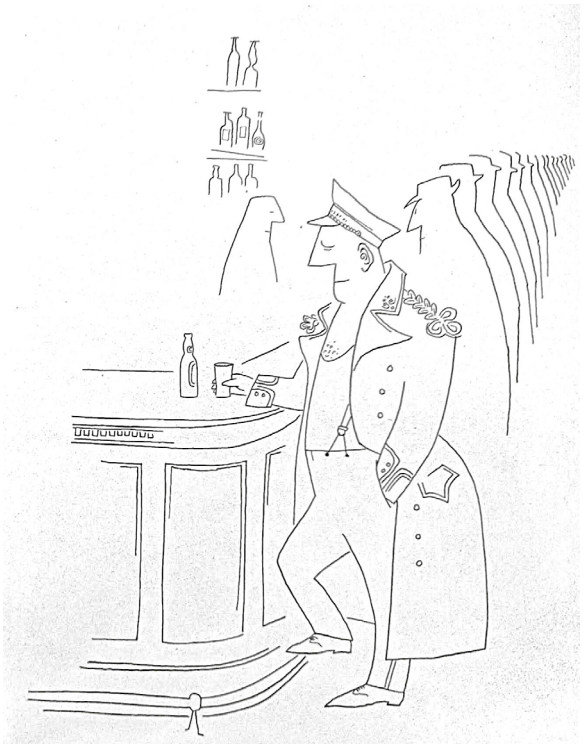


Fig. 18. *Untitled*, 1949. Inchiostro su carta, 36,83 x 29,21 cm. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Pubblicato originariamente in *The New Yorker*, September 24, 1949. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

appare profondamente mutato. Come nella celeberrima *View of the World from 9th Avenue* del 1976 (cfr. Smith 2005: 42; fig. 20), gli orizzonti si sono ristretti all'improvviso. Gli spazi intermedi, che ancora sopravvivevano nelle cittadine del Midwest (i *diner*, le verande), sono del tutto scomparsi. Gli edifici, disegnati con la riga e la squadra e caratterizzati da prospettive distorte, assumono un aspetto minaccioso e opprimente (fig. 21), simboli di un nuovo autoritarismo: non più abitazioni, ma banche, uffici postali, *casinò*, aeroporti.

Al di là delle crescenti difficoltà personali (la morte degli amici più cari, l'insorgere della depressione), l'arte di Steinberg risente del declino della stessa New York, che nel corso degli anni Settanta rischia il *default* economico, conosce il disagio e lo scontro sociale: «Ho fatto giorni fa pas-

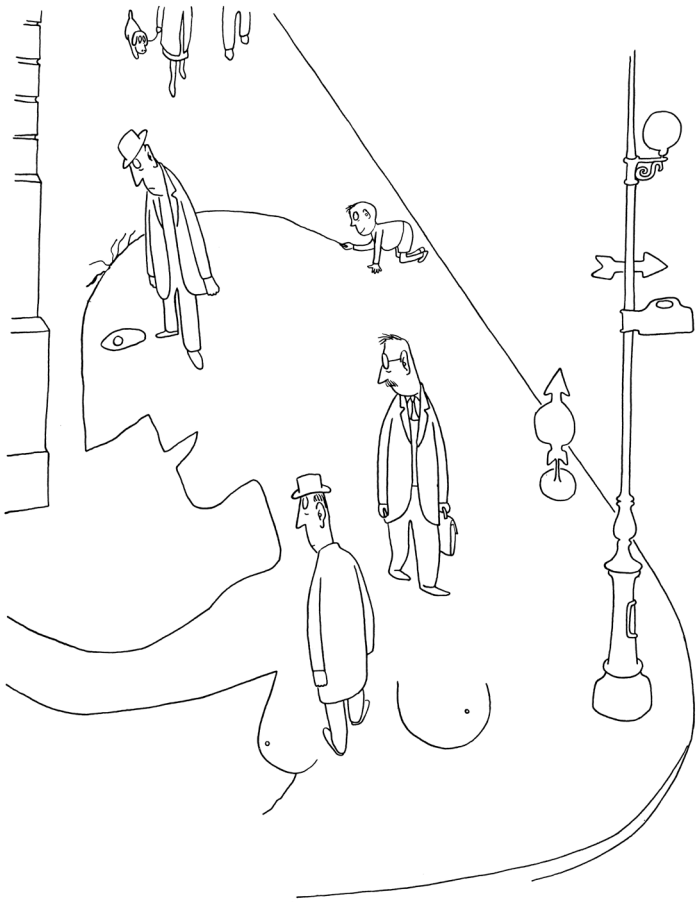


Fig. 19. *Untitled*, 1943. Inchiostro su carta, 36,19 x 28,57 cm. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Pubblicato originariamente in *The New Yorker*, May 22, 1943. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.



Fig. 20. *View of the World from 9th Avenue*, 1976. Inchiostro, matita, matite colorate e acquerello su carta 71,12 x 73,66 cm. Collezione privata. Pubblicato originariamente come copertina di *The New Yorker*, March 29, 1976. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.



Fig. 21. *Untitled*, 1986. Matita, matite colorate e pastello su carta, 36,98 x 57,62 cm. Art Institute of Chicago; dono di The Saul Steinberg Foundation. Pubblicato originariamente in *The New Yorker*, May 19, 1986. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

seggiata in Lexington Ave., da 75 a 86th Street, di notte», scrive a Buzzi il 24 febbraio 1990, «mendicanti, qualcheduno aggressivo, in ogni block. Che spavento! Bagdad!» (Steinberg 2002: 190). Nei disegni, le strade ora intasate di automobili si popolano di figurine ispirate ai *comix* di Kim Deitch e Robert Crumb (cfr. Smith 2006: 63-64): poliziotti umanoidi armati di manganello, creature zoomorfe dall'abbigliamento punk, pseudo-Mickey Mouse che imbracciano un mitra (fig. 22). Davanti a *La scoperta dell'America*, che nel 1992 raccoglie buona parte della produzione degli anni Settanta e Ottanta, molti, come John Updike, rimangono interdetti: «…c'è assai poco spazio per la condizione umana, ci sono quasi soltanto condizioni disumane» (Updike 1992: 358).

La morte, sopraggiunta nel 1999, risparmierà a Steinberg gli attentati dell'11 settembre 2001; eppure nei lavori degli ultimi anni, caratterizzati da un tratto marcato e da contrasti cromatici spesso violenti, si percepisce un clima bellico, addirittura da guerra civile. È il caso della serie *The War with New Jersey*, apparsa sul *New Yorker* nel 1987 (Smith 2005: 213); e soprattutto del bozzetto (fig. 23) ideato nel 1994 per una copertina della

rivista, in seguito messo da parte e pubblicato mesi dopo la sua morte in un *portfolio* intitolato *Maps*: una pianta dei codici postali di Manhattan alla quale sono stati sovrapposti i toponimi "Gaza", "Golan Heights", "West Bank" (cfr. Smith 2005: 218; Mouly, Spiegelman 2021: 421).

Uno scherzo macabro? In una lettera a Buzzi del gennaio 1995 dirà di se stesso: «Sono paranoide, si capisce, ma vedo benissimo la realtà» (Steinberg 2002: 268). Come tutti i grandi artisti, Steinberg fiutava prima degli altri l'aria dei tempi. Non imitava la realtà: la prefigurava.

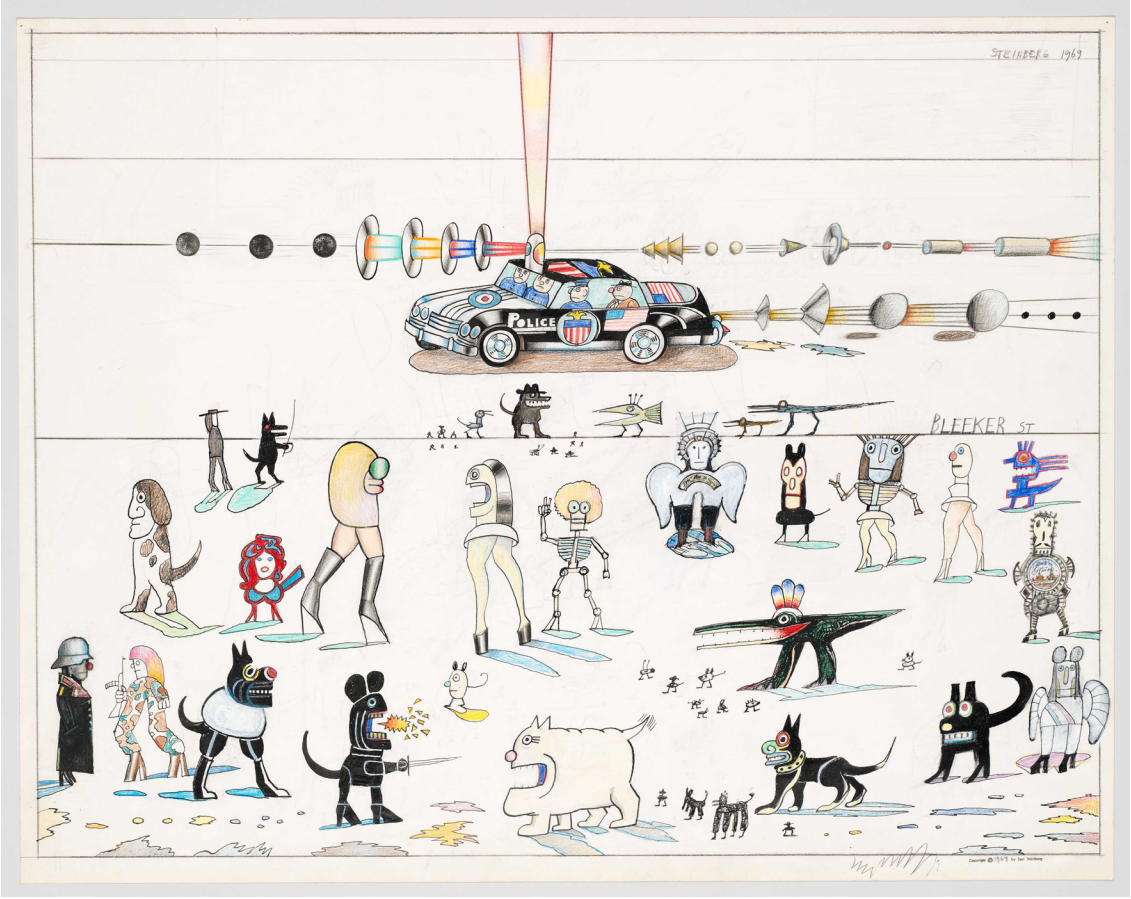


Fig. 22. *Bleecker Street*, 1969. Inchiostro, pastello, matita e acquerello su carta, 58,42 x 73,66 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Lascito di Saul Steinberg. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

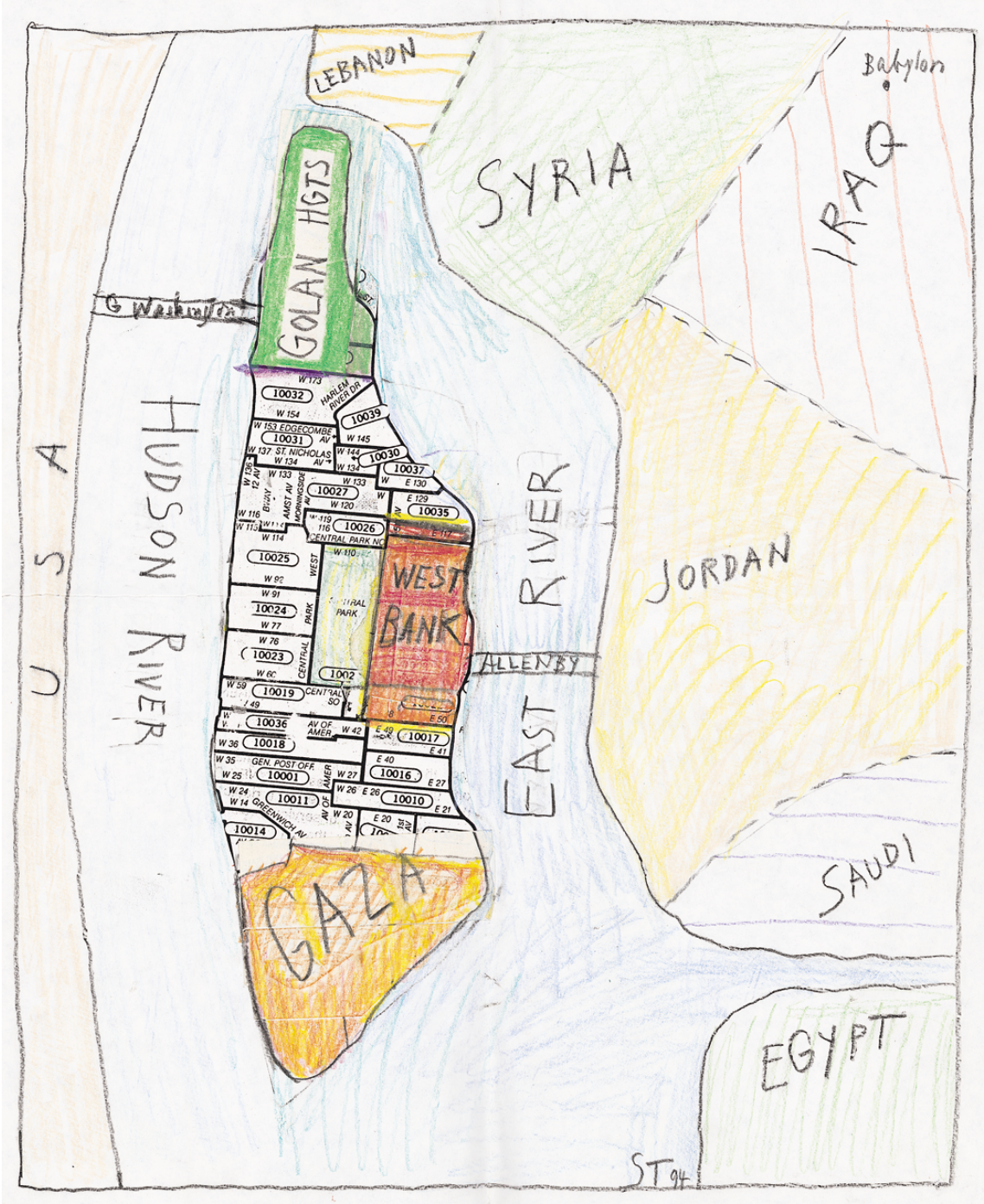


Fig. 23. *Zip Code Map*, 1994. Matita, pastello, matite colorate e fotocopia su carta, 34,29 x 27,94 cm. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Pubblicato originariamente in *The New Yorker*, February 21-28, 2000. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

Bibliografia

Anonimo, "Labirinto Steinberg", *Linea grafica*, 9-10, settembre-ottobre 1954; ora in *Saul Steinberg*, *Riga*, 43, eds. M. Belpoliti - G. Gimmelli - G. Ricuperati, Quodlibet, Macerata 2021: 29-30.

Belgiojoso, Ludovico, *Bar Craja*, in E. Craja, *Il tempo del Craja. Biografia di un caffè*, ed. A. C. Cimoli, Nomos, Milano 2024: 164.

Belpoliti, Marco, "Faccia", in *Saul Steinberg, Riga*, 24, eds. M. Belpoliti - G. Ricuperati, Marcos y Marcos, Milano 2005: 347-356.

Buzzi, Aldo, "L'architetto Steinberg", *Domus*, 214, ottobre 1946; ora in Id., *Tutte le opere*, ed. G. Gimmelli, La Nave di Teseo, Milano 2020: 495-496.

Buzzi, Aldo, Čechov *a Sondrio e altri viaggi* (2000); ora in Id., *Tutte le opere*, ed. G. Gimmelli, La Nave di Teseo, Milano 2020: 115-200.

Campus, Eugen, "Afinitati elective (Convorbire cu Saul Steinberg)", in Id., *Deschizând noi orizonturi: Însemnâri critice, Israel, 1960-2001* (2002); trad. it. *Affinità elettive*, in *Saul Steinberg*, *Riga*, 43, eds. M. Belpoliti - G. Gimmelli - G. Ricuperati, Quodlibet, Macerata 2021: 138-143.

Cummings, Paul, "Interview with Saul Steinberg for the Archives of American Art Oral History Program", 27 marzo 1973; trad. it. in *Saul Steinberg*, *Riga*, 43, eds. M. Belpoliti - G. Gimmelli - G. Ricuperati, Quodlibet, Macerata 2021: 105-112.

Danto, Arthur C., "Introduction", in S. Steinberg, *The Discovery of America* (1992); trad it. *La scoperta dell'America*, Mondadori, Milano 1992: v-xviii.

Dulio, Roberto, *L'architettura milanese nei disegni di Saul Steinberg*, in *Saul Steinberg Up Close*, ed. F. Pellicciari, Corraini, Milano 2022: 21-23.

Feldman, Jessica R., *Saul Steinberg's Literary Journeys. Nabokov, Joyce, and Others*, University of Virginia Press, Charlotteville-London 2021.

Gimmelli, Gabriele, "Riflessi e ombre", in *Steinberg AZ*, ed. M. Belpoliti, Electa, Milano 2021: 157-160.

Koolhaas, Rem, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (1978); trad. it. *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, ed. M. Biraghi, Electa, Milano 2001.

Mangini, Cinzia, "*Bertoldo* e la sua vita," in Ead., Paola Pallottino, *"Bertoldo" e i suoi illustratori*, Ilisso, Nuoro 1994: 37-179.

Mihalache, Andreea, *Boredom and the Architectural Imagination. Rudofsky, Venturi, Scott Brown, and Steinberg*, University of Virginia Press, Charlottesville-London 2024.

Morath, Inge, *Saul Steinberg. Masquerade*, Viking Studio, New York 2000.

Mouly, Françoise, Spiegelman, Art, "Influence and Connection", in *Saul Steinberg. Drawings, Constructions & Objects* (2018); trad. it. "Influenze e

assonanze", in *Saul Steinberg*, *Riga*, 43, eds. M. Belpoliti - G. Gimmelli - G. Ricuperati, Quodlibet, Macerata 2021: 416-422.
Norman, Will, "Saul Steinberg's Vanishing Trick. Modernism, the State, and the Cosmopolitan Intellectual", in Id., *Transatlantic Aliens: Modernism, Exile, and Culture in Midcentury America*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2016: 157-196; 241-248.
Pellicciari, Francesca, "Saul Steinberg, l'architettura e 'il piccolo padre' Le Corbusier", *Abitare*, 467, dicembre 2006: 110-117.
Pellicciari, Francesca, "Graph Paper Building", in *Steinberg AZ*, ed. M. Belpoliti, Electa, Milano 2021: 87-89.
Pellicciari, Francesca (ed.), *Saul Steinberg Up Close*, Corraini, Milano 2022.
Persico, Edoardo, "Un bar a Milano", *Casabella*, gennaio 1933.
Renn, Melissa, "*The Americans* Abroad: Situating Saul Steinberg's Mural for the 1958 Brussels World's Fair", in Saul Steinberg, *The Americans*, ed. A. Prinzing, Museum Ludwig, Köln 2012: 15-96.
Rodman, Selden, "Saul Steinberg", in Id., *Conversations with Artists* (1957); trad. it. in *Saul Steinberg*, *Riga*, 43, eds. M. Belpoliti - G. Gimmelli - G. Ricuperati, Quodlibet, Macerata 2021: 35-38.
Rosenberg, Harold, "Saul Steinberg", in *Saul Steinberg* (1978); trad. it. "Il mondo dell'arte di Saul Steinberg", in *Saul Steinberg*, *Riga*, 43, eds. M. Belpoliti - G. Gimmelli - G. Ricuperati, Quodlibet, Macerata 2021: 247-280.
Rudofsky, Bernard, *Streets for People: A Primer for Americans* (1969); trad. it. *Strade per la gente. Architettura e ambiente umano*, Laterza, Roma-Bari 1981.
Smith, Joel, *Steinberg at The New Yorker*, Abrams, New York 2005.
Smith, Joel, *Saul Steinberg. Illuminations*, Yale University Press, New Haven 2006.
Steinberg, Saul, *All in Line*, Duell Sloan & Pearce, New York 1945.
Steinberg, Saul, *The Art of Living*, Harper & Brothers, New York 1949; ed. it. *L'arte di vivere*, Mondadori, Milano 1954.
Steinberg, Saul,"Built in USA", *Art News*, febbraio 1953: 16-19.
Steinberg, Saul, *The Labyrinth*, Harper & Brothers, New York 1960.
Steinberg, Saul, *The Discovery of America* (1992); ed. it. *La scoperta dell'America*, Mondadori, Milano 1992.
Steinberg, Saul con Buzzi, Aldo, *Riflessi e ombre*, Adelphi, Milano 2001.
Steinberg, Saul, *Lettere a Aldo Buzzi 1945-1999*, a cura del destinatario, Adelphi, Milano 2002.
Steinberg, Saul, Mulas, Ugo, *Graffiti*, Dario Cimorelli Editore, Milano 2024.

Tedeschini Lalli, Mario, "Descent from Paradise: Saul Steinberg's Italian Years (1933-1941)", in *Modernity and the Cities of the Jews*, ed. Cristiana Facchini, *Quest. Issues in Contemporary Jewish History. Journal of the Fondazione CDEC*, 2 (October 2011), https://www.quest-cdecjournal.it/descent-from-paradise-saul-steinbergs-italian-years-1933-1941/ (ultimo accesso 24/10/2024).

Tedeschini Lalli, Mario, "Ebreo", in *Steinberg AZ*, ed. M. Belpoliti, Electa, Milano 2021: 389-392.

Topliss, Iain, "Saul Steinberg. The Lifeline from A to B", in Id., *The Comic Worlds of Peter Arno, William Steig, Charles Addams, and Saul Steinberg* (2005); trad. it. "Saul Steinberg. La linea della vita da A a B", in *Saul Steinberg*, *Riga*, 43, eds. M. Belpoliti - G. Gimmelli - G. Ricuperati, Quodlibet, Macerata 2021: 424-491.

Updike, John, "Pilgrim's Progress", *The New York Review of Books*, December 3rd, 1992; trad. it. "Il viaggio del pellegrino", in *Saul Steinberg*, *Riga*, 43, eds. M. Belpoliti - G. Gimmelli - G. Ricuperati, Quodlibet, Macerata 2021: 352-358.

Zavoli, Sergio, "Saul Steinberg: l'essenza totemica" (1967), in *Saul Steinberg*, *Riga*, 43, eds. M. Belpoliti - G. Gimmelli - G. Ricuperati, Quodlibet, Macerata 2021: 52-62.

The Author

Gabriele Gimmelli

Gabriele Gimmelli is research fellow at the University of Bergamo. His most recent publications include *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema* (Quodlibet, 2021) and *"American". Orson Welles, il mito, la letteratura* (Quodlibet, 2024). He also edited the complete works by Aldo Buzzi (La nave di Teseo, 2020) and the anthological volume *Saul Steinberg* (with Marco Belpoliti and Gianluigi Ricuperati, Quodlibet 2021). He is editor of "doppiozero" and member of "Elephant & Castle" editorial staff.

Email: gabrielegimmelli@hotmail.com; gabriele.gimmelli@unibg.it

The Article

Date sent: 30/05/2024
Date accepted: 31/08/2024
Date published: 30/11/2024

How to cite this article

Gimmelli, Gabriele, "Autogeografia. Saul Steinberg narratore di spazi, tra mitologia personale e critica dell'ambiente urbano", *The Pulic Dimension of Dwelling*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 179-215, http://www.between.it/

Between

The Room and the Cell. Queer Spectrality in Sarah Waters's *Affinity*

Marco Malvestio

Abstract

This paper discusses the representation of spaces in the novel *Affinity* (1999) by Sarah Waters. Specifically, it investigates the representation of a public space (the prison) and a private space (the house), and the ways in which they intertwine and mirror each other. By adopting the critical tools of Carla Freccero's queer spectrality, this paper explores the representation of the homosexual relationship between the two female protagonists, and how it is connected to the representation of the spaces of the novel. Waters creates a series of dichotomies (visible/invisible, public/private, confinement/liberation) that end up being different faces of the same oppression imposed on the protagonists.

Keywords

Spectral turn, Queer studies, Historical novel, British novel, Contemporary fiction.

Between, vol. XIV, n. 28 (novembre/November 2024)
ISSN: 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6091

CC BY

La stanza e la cella. Spettralità queer in *Affinità* di Sarah Waters

Marco Malvestio

Nella sua carriera pluridecennale, la scrittrice britannica Sarah Waters (1966) ha prodotto sei romanzi che, pure molto diversi tra loro, presentano una serie di elementi di notevole continuità. Sono tutti, per cominciare, romanzi storici, con ambientazioni che vanno dall'età vittoriana (*Carezze di velluto* [*Tipping the Velvet*], 1998; *Affinità* [*Affinity*], 1999; *Ladra* [*Fingersmith*], 2002), agli anni Venti (*Gli ospiti paganti* [*The Paying Guests*], 2014), alla Seconda guerra mondiale (*Turno di notte* [*The Night Watch*], 2006), al dopoguerra (*L'ospite* [*The Little Stranger*], 2009). Sono anche tutti romanzi (con la parziale eccezione de *L'ospite*) in cui l'omosessualità femminile riveste un ruolo centrale, e in cui gli spazi raccontati, pubblici e privati, sono caratterizzati da una dimensione di liminalità che permette lo sviluppo di relazioni non-eteronormate tra le protagoniste. È il caso della Londra di *Turno di notte*, che le bombe tedesche trasformano in uno spazio aperto a nuove possibilità e a nuovi rapporti[1]; della villetta de *Gli ospiti paganti*, di cui la protagonista e la madre, in ristrettezze economiche, si ritrovano a dover affittare una stanza, e che dunque muta da rispettabile casa borghese a luogo di incontro; e anche di *Affinità*, dove l'attenzione si sofferma su due spazi opposti e speculari, uno privato e uno pubblico: la casa e la prigione. Questo articolo esplora la rappresentazione di questi due spazi in *Affinità*, mostrando come questa opposizione sia solo apparente, dal momento che entrambi (la dimora e il carcere) partecipano alla stessa logica disciplinare e repressiva del desiderio omosessuale. Nello specifico, attraverso una rappresentazione claustrofobica

[1] Su *Turno di notte* e la distruzione di Londra come occasione di riemersione di sessualità divergenti e di risemantizzazione degli spazi cittadini come luoghi di sviluppo per relazioni non-eteronormate, si vedano Wood 2013; Jones 2014; Allen 2020: 40-42. Jones nello specifico nota che «Waters uses space within the novel to undermine the spatial dichotomy of public and private and the way in which patriarchy uses this distinction in order to control its subjects, particularly those who are female and "feminine"» (2014: 34), una considerazione che, come vedremo, è rilevante anche per *Affinità*.

degli spazi e un'enfasi sul perenne controllo a cui sono sottoposte le protagoniste rispettivamente dalle carceriere e dalle familiari, Waters rovescia questi due spazi socialmente antitetici l'uno nell'altro, mostrando come svolgano funzioni analoghe e mettendo in luce i molti tratti che hanno in comune in relazione al loro scopo sociale. Il racconto degli spazi e dell'omosessualità femminile si concentra inoltre, come vedremo, sul binomio visibilità/invisibilità, che viene articolato in maniere diverse all'interno del romanzo.

Ambientato negli anni Settanta dell'Ottocento, *Affinità* è costruito intorno alla relazione tra Margaret Prior, una donna borghese quasi trentenne che vive con la madre vedova, e Selina Dawes, una medium condannata a quattro anni di carcere per truffa e aggressione. Margaret conosce Selina quando comincia a fare volontariato (che si esplica prevalentemente in visite di osservazione) presso la prigione di Millbank, dove quest'ultima è rinchiusa: immediatamente affascinata dall'altra donna, Margaret (che pochi anni prima ha tentato il suicidio in seguito alla morte del padre, col quale aveva una ricca intesa intellettuale, e all'abbandono di Helen, con cui aveva una relazione e che ora ha appena sposato suo fratello) si fa assorbire dalla personalità magnetica di Selina, al punto da pianificare una fuga insieme. Margaret, tuttavia, viene ingannata: invece di fuggire con lei, Selina usa i mezzi economici che Margaret le ha messo a disposizione per evadere e andare all'estero con la sua amante Ruth Vigers, che nel frattempo aveva cominciato a lavorare come domestica proprio a casa Prior. La narrazione è costruita attraverso la giustapposizione dei diari delle due, che si intervallano: quello di Margaret, che occupa la parte preponderante del romanzo e copre lo sviluppo dell'azione appena descritta, e quello di Selina, di lunghezza più ridotta e focalizzato sugli anni precedenti alla sua incarcerazione.

Come si vede bene dalla sinossi, *Affinità* è un romanzo in cui gioca un ruolo preponderante anche il tema della spettralità. Non si tratta, è chiaro, di una storia di fantasmi: quegli eventi soprannaturali sui quali, nel corso della narrazione, viene lasciata una possibilità di dubbio, e della cui veridicità Margaret si convince progressivamente nel corso del libro, sono rivelati nelle ultime pagine come imposture[2]. Eppure, il fatto che Selina sia

[2] Diverso è il caso de *L'ospite*, l'unica storia di fantasmi vera e propria scritta da Waters: se viene sempre lasciato in dubbio che gli eventi raccontati abbiano o meno origine soprannaturale, e se l'inattendibilità del narratore fa pensare, retrospettivamente, che dietro ad almeno alcuni di questi possa esserci lui stesso, questa origine non viene nemmeno negata in maniera esplicita, come avviene invece nelle ultime pagine di *Affinità*.

una medium fa della dimensione spettrale una chiave di lettura essenziale di *Affinità*, perché è attraverso di essa che si sviluppa la relazione queer che sta al centro del romanzo e che mette in comunicazione i due spazi intorno a cui ruota la narrazione – la casa e la prigione, la stanza e la cella. Attraverso lo sviluppo della passione omoerotica di Margaret per Selina, questi due spazi si rovesciano l'uno nell'altro, rivelandosi come immagini speculari di oppressione e di violenza (simbolica e fisica) sul corpo e sull'identità femminile; ed è grazie allo spiritismo, attraverso cui Selina riafferma la propria agentività, che questa passione può svilupparsi.

In questo senso, *Affinità* è leggibile con la nozione di "spettralità queer" teorizzata da Carla Freccero. Freccero, sulla scorta delle numerose teorizzazioni della spettralità operate dagli anni Novanta in poi[3], la utilizza come cornice per discutere la presenza queer nella storia: ossia una presenza consistentemente marginalizzata e cancellata dalla storiografia ufficiale, che lascia tuttavia una traccia fantasmatica nelle fonti e nelle storie individuali. Se «the past is in the present in the form of haunting», questo è particolarmente vero per la storia queer, «since it involves openness to the possibility of being haunted, even inhabited, by ghosts» (Freccero 2013: 336). Da Derrida in poi, sostiene Freccero, numerosi pensatori hanno proposto

> a theory of spectrality – and haunting – as a kind of model for a historical attentiveness that the living might have to what is not present but somehow appears as a figure, a voice, or a (spectral) kind of materialization, as a being that is no longer or not yet "present". […] Spectrality invokes collectivity, a collectivity of unknown or known, "uncanny" (both familiar and yet not) strangers who arrive to frequent us. To speak of ghosts is to speak of the social. (337)

Affinità, in coerenza con quanto proposto da Freccero, opera allora «a queering of history and of historiography itself» (337), in cui la rappresentazione dello spiritismo funziona da spia testuale di un più radicale interesse per l'omissione dell'omosessualità dalla storiografia ufficiale. Non a caso i fantasmi, continua Freccero, «permit us to mourn; they are, indeed, a sign of trauma and its mourning», e il pensiero spettrale ha come obbiettivo «to allow to return, to be visited by a demand, a demand to mourn

[3] Si vedano almeno Derrida 1993 e Fisher 2014; mentre uno sguardo più generale si trova in Del Pilar Blanco - Peeren 2013; e Puglia - Fusillo - Lazzarin - Mangini 2018.

and a demand to organize» (338). Scrivere la storia di chi non compare nella storiografia ufficiale è un'attività fantasmatica che «involves following traces that are lost, listening to voices that "could have" spoken (but, it is implied, did not)» (340).

L'omosessualità femminile, ancora più di quella maschile, è stata oggetto di una costante omissione nel discorso pubblico e storiografico occidentale, il che la rende un fantasma recuperabile solo attraverso il discorso spettrale, come ha fatto Terry Castle in un libro programmaticamente intitolato *The Apparitional Lesbian*: «the lesbian […] has been "ghosted" […] by culture itself», in risposta all'ansia che la figura della lesbica causa al pensiero patriarcale (2001: 4-5). Questa fantasmatizzazione ha preso varie forme attraverso la storia, che vanno dall'eliminazione del discorso lesbico alla "sanificazione" post-mortem delle vite di donne omosessuali le cui biografie vengono riscritte con un baricentro su desideri eteronormati. In questo senso, Margaret e Selina sono due «lesbiche apparizionali», in una perenne tensione drammatica tra l'esigenza e l'impossibilità di essere viste, il cui desiderio può manifestarsi solo entro spazi liminari, qualificati dall'essere al margine della società civile (la prigione) o in una condizione di oscurità e nascondimento (la stanza nella dimora borghese e quella della seduta spiritica).

Naturalmente, *Affinità* non è un saggio, ma un romanzo, e dunque non partecipa alla ridefinizione di un discorso storiografico: tuttavia, trattandosi di un romanzo storico, il libro di Waters tematizza ampiamente proprio la complessità della trasmissione storica e la pluralità di voci che viene sommersa e soffocata dal discorso dominante. In questo senso, *Affinità* può essere letto almeno in parte come «historiographic metafiction»[4]: pure non esibendo una dimensione più marcatamente metafinzionale, come fanno invece altri testi afferenti a questa forma quali *La donna del tenente francese* [*The French Leutenant's Woman*] di John Fowles (1969) o *Possessione. Una storia romantica* [*Possession. A Romance*] di Antonia S. Byatt (1990), *Affinità* esibisce comunque quella «theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs» (Hutcheon 1988: 5) che qualifica la metafiction storiografica. *Affinità* è infatti un romanzo storico in cui la dimensione narrativa della trasmissione della storia e dei processi storiografici è tematizzata a più riprese, in relazione alla complessità di raccontare una storia che non trova spazio nel discorso pubblico. Questa dimensione emerge sin dalle prime pagine di *Affinità*:

[4] Sui limiti di questa definizione per il lavoro di Waters si veda tuttavia Mitchell 2010: 117-142.

> Papà soleva dire che qualsiasi pezzo di storia può essere trasformato in racconto: si tratta solo di decidere dove far cominciare il racconto e dove farlo finire. Lì, diceva, stava tutta la sua bravura. E forse, dopotutto, le storie di cui si occupava erano piuttosto facili da scegliere, da suddividere e classificare… Le grandi vite, le grandi opere, ciascuna delle quali ordinata, brillante e completa, come lettere di metallo nei contenitori dei caratteri tipografici. (17)

Al contrario del padre, Margaret si trova davanti a un compito molto più complesso, ossia registrare degli eventi e delle emozioni che non sono quelle delli "grandi vite" (l'argomento centrale della storiografia ottocentesca, rankeana, dei grandi uomini), bensì quelle sommerse dell'esperienza quotidiana, omesse dal discorso pubblico in quanto femminili («tutto ciò che le donne sono in grado di scrivere», dice a Margaret il cognato, «sono "diari del cuore"», sottintendendone la scarsa importanza: e *Affinità* è costruito proprio intorno a due diari; 92). La storia di Millbank, invece, non è una storia di grandi idee e grandi personaggi, bensì di piccole miserie individuali, eliminate dal racconto pubblico e recluse nella prigione: «gli chiederei», continua Margaret, «come racconterebbe con la sua maestria la storia di una prigione […] che racchiude così tante vite separate, ha una forma così bizzarra e si deve raggiungere attraverso così tanti cancelli e tortuosi corridoi» (17). In questo senso, l'esperienza diretta del mondo carcerario, l'ingresso in prigione e l'incontro con le detenute, sono in aperto contrasto con la conoscenza ufficiale e teorica trasmessale dai libri di Henry Mayhew ed Elizabeth Fry che consulta nella sala di lettura del British Museum. Quando diventa visitatrice del carcere, Margaret si impone come obbiettivo non tanto fare proseliti alle donne ivi rinchiuse, quanto semmai proprio di «ascoltarle e forse […] sentire le loro di storie» (35).

Come le detenute non sono in grado di evadere dalle celle del carcere, anche Margaret non è interamente in grado di sfuggire allo sguardo ortopedico e totalizzante della storiografia ufficiale, nella misura in cui la sua visione della prigione è influenzata dalle letture sopraddette – e dall'immaginario di due artisti come Dante e Piranesi, i cui lavori Margaret compulsa nel corso del libro per avere senso della sua esperienza (Boehm 2011: 240-241). Allo stesso tempo, passaggi come questi appena citati evidenziano, come ha notato Katharina Boehm, quanto Margaret sia conscia della «textual nature of history» e «the multifarious ways in which the author of historical accounts may choose to shape and present her material» (*ibid*.: 240-241). In questo senso, la pratica storiografica viene accomunata alla pratica carceraria, dal momento che entrambe costruiscono spazi di costrizione

e cancellazione della difformità e della marginalità (*ibid*.: 241). L'altro luogo di conoscenza che Margaret frequenta, dopo il suo incontro con Selina, è la biblioteca dellAssociazione Nazionale Britannica Spiritisti: uno spazio speculare della rispettabilità borghese della British Library, come il carcere lo è della casa, che crea una contro-storia e un contro-sapere della conoscenza ufficiale, dando consistenza e legittimità al sapere spiritico – e dunque, nel sistema metaforico del romanzo, all'identità lesbica (Fischer 2013: 23).

Questa mancanza di spazio nel discorso pubblico si manifesta nell'atmosfera claustrofobica che caratterizza le due stanze di *Affinità*, una claustrofobia rimarcata dai riferimenti al buio. Come scrive Akira Suwa, in *Affinità* «darkness proves a critical factor that renders a space heterotopic» (2022: 2), e rafforza la tensione tra visibilità e invisibilità che permea il romanzo e il rapporto tra Margaret e Selina. Sono bui gli spazi che Margaret abita, dalla camera notturna dove verga il suo diario alle stanze di letture del British Museum fino alle nebbiose strade di Londra; buio è il carcere («nell'edificio c'è anche un'oscurità cui non sono abituata», 192), buia è la cella di Selina, e ancora più buia la cella di isolamento dove si fa gettare con lo scopo di intenerire ulteriormente Margaret; e buia è, naturalmente, la stanza della seduta spiritica. Il buio, continua Suwa, «blurs the boundary between heteronormative and queer, hence allowing transgression of the characters […]. Her characters utilize darkness as their queer heterotopic space in order to call into question dominant heteronormative ideologies» (4). Il buio offre la possibilità, allo stesso tempo, per il nascondimento di un orientamento sessuale divergente, e per la sua riemersione.

La prigione di Millbank è uno spazio insieme labirintico e plasmato sulla falsariga del panottico teorizzato da Jeremy Bentham, un modello di carcere strutturato architettonicamente in modo tale che i carcerieri possano monitorare in maniera costante l'attività dei prigionieri senza che questi possano vederli o vedersi tra loro. Il panottico, com'è noto, è al centro della discussione sul carcere in *Sorvegliare e punire* di Michel Foucault (1975): naturalmente, nella ripresa di questo modello Waters esibisce di nuovo la natura almeno in parte metafinzionale della sua narrazione. Millbank è uno spazio pubblico nella misura in cui appartiene allo Stato, e ha la funzione di punire e rieducare le parti della popolazione che sfuggono al suo controllo. Allo stesso tempo, non c'è nulla di pubblico in Millbank: essendo una prigione, tutto in essa è regolamentato, i suoi spazi e le vite e i corpi di chi li abitano sono incessantemente monitorati e sottoposti a costrizioni e intrusioni. È uno spazio pubblico nella misura in cui pubblica è la funzione che assolve, non in termini di percorribilità. Millbank è descritta come uno spazio vasto e schiacciante, dove tutto pare essere pensato per imporsi su

chi la osserva e su chi la attraversa: «Le sue dimensioni sono opprimenti e le linee e gli angoli, che si convertono in muri e torri di mattoni gialli e in finestre munite di inferriate, sembrano soltanto sbagliati o assurdi. È come se fosse stata progettata da un individuo in preda a un incubo o a un accesso di follia o fosse stata creata appositamente per far impazzire i suoi occupanti» (17).

Così come è una struttura insieme pubblica e chiusa agli occhi del pubblico, Millbank è anche uno spazio che è contemporaneamente labirintico e disorientante, e implacabilmente geometrico nel garantire ai custodi il massimo della sorveglianza. Entrando nella prigione, Margaret si trova a provare a fare coincidere la pianta che ha studiato e gli spazi che attraversa, senza però riuscirvi (19); i corridoi si susseguono ad altri corridoi («anche se mi avessero fatto seguire dieci volte lo stesso percorso non lo avrei mai imparato»; 20). Quando viene condotta a una torre centrale, tuttavia, la figura di Millbank diventa immediatamente e chiaramente riconoscibile:

> La donna ci ha accompagnati lungo altri corridoi anonimi fino a una scala a chiocciola che saliva in una torre, in cima alla quale, in una stanza circolare bianca e luminosa, piena di finestre, si trova l'ufficio della signorina Haxby. «Capirete la logica di tale sistemazione» ha detto il signor Shillitoe, paonazzo e senza fiato, mentre salivamo le scale; e naturalmente l'ho capita subito, poiché la torre sorge al centro dei cortili del pentagono, cosicché di lì si ha una visione completa delle facciate interne del carcere femminile. La stanza è molto disadorna, il pavimento privo di tappeti. Davanti a una scrivania c'è una corda tesa fra due pali, che non deve essere oltrepassata dalle prigioniere quando vengono portate lì. Seduta alla scrivania, intenta a scrivere in un librone nero, abbiamo trovato la signorina Haxby in persona, «l'Argo della prigione», come l'ha definita il signor Shillitoe sorridendo. Costei, quando ci ha visti, si è alzata, si è tolta gli occhiali e ha fatto un inchino, come la signorina Ridley. (21)

Qui Waters ricalca fedelmente il modello architettonico del panottico, interpretato da Foucault come uno spazio dove la questione delle visibilità è centrale, e la sua asimmetria diventa uno strumento di potere. «La visibilità», scrive Foucault, «è una trappola»: lo «stato cosciente di visibilità» in cui è tenuto il detenuto «assicura il funzionamento automatico del potere», che per converso è allo stesso tempo «visibile e inverificabile» (1993: 219).

Tutto, nel carcere, è costruito per monitorare costantemente la vita delle prigioniere. Le porte delle celle (ma non le grate di ferro) sono tenute spalancate, per verificare costantemente cosa fanno; ogni porta è munita

di una fessura che le guardiane chiamano «spioncino» e le detenute, eloquentemente, «occhio» (36). Come spazio pubblico, dunque, Millbank è un edificio di controllo totale sulle vite di chi vi è rinchiuso – un controllo che si estende sul loro tempo, visto che le prigioniere sono costrette a lavorare («Il castigo disciplinare», scrive Foucault, «ha la funzione di ridurre gli scarti. […] I sistemi disciplinari privilegiano le punizioni che siano nell'ordine dell'esercizio»; 1993: 196), ma anche sui loro corpi e sulla loro intimità, visto che i loro capelli sono rasati e trasformati in parrucche dalle carceriere, e i loro orifizi perlustrati in cerca di oggetti nascosti; manette, bavagli e pastoie sono usate di rado, ma conservate con cura (218). Questo controllo è esercitato da carceriere donne, ma non ha nulla di quanto la società vittoriana associa normalmente al femminile: rinforza, semmai, un ordine patriarcale, i corpi e le vite delle prigioniere sono plasmate in ottemperanza a un sistema di dominio maschile. Non è un caso che l'edificio femminile del carcere sia privo di cucina, e che i pasti siano serviti nel refettorio di quello maschile solo dopo che i prigionieri hanno terminato di mangiare (49). Ancora, il compito di rieducazione delle prigioniere è svolto all'insegna dell'istruzione cristiana, con la Bibbia e *Il compagno della prigioniera*, un libro religioso, come unici volumi ammessi nelle celle, all'interno delle quali è appesa una preghiera (30-32).

Millbank è un microcosmo, in cui tutto è regolamentato, funzionale, e autosufficiente, come rimarca una delle guardiane: «siamo davvero una piccola città! Completamente autonoma. Penso sempre che ce la caveremmo benissimo, in caso di assedio» (19). Proprio in virtù di questo, il carcere può diventare un mondo a parte, in cui le regole del normale vivere civile vengono provvisoriamente sospese – e sostituite da altre per certi versi più rigide, per certi versi più lasche. Nell'universo interamente femminile della prigione si consumano infatti relazioni omosessuali, come racconta a Margaret una delle carceriere in quella che è di fatto un'anticipazione della relazione che Margaret stringerà poi con Selina:

> Ha detto che White e Jarvis erano famose nella prigione come una coppia di «amiche», ed erano «peggio di qualunque coppia di innamorati». Ha soggiunto che avrei scoperto che le recluse stringevano amicizie di quel genere; lo aveva riscontrato in tutte le prigioni in cui aveva lavorato. Era la solitudine, ha detto, che le spingeva a quel tipo di relazione. Lei stessa aveva visto recluse della peggior risma languire d'amore perché si erano incapricciate di una ragazza che avevano visto e che le aveva snobbate o aveva già un'amica che le piaceva di più. (88)

Anche se le parole della carceriera venano di grottesco queste esperienze («il putiferio che hanno fatto al momento della partenza è stato proprio comico!», 88), che vengono imputate alla solitudine della prigione, quello che traspare è altro: ossia che queste relazioni avvengono perché il carcere crea le condizioni di isolamento dalla vita civile in cui possono verificarsi. Non è un caso, infatti, che sia proprio in questo spazio che può avere luogo l'incontro, che la disparità di classe renderebbe altrimenti impossibile, tra Margaret e Selina, e che questo abbia luogo precisamente grazie agli strumenti di controllo messi a disposizione dal panottico di Millbank: Margaret posa per la prima volta gli occhi su Selina attraverso lo spioncino (39-41).

Alle celle di Millbank, Waters oppone uno spazio speculare e altrettanto claustrofobico: quello della casa. In *Affinità* lo spazio domestico è solo ingannevolmente più aperto di quello del carcere, e garantisce una mobilità che è solo fisica, perché Margaret vi è imprigionata dalla propria condizione di donna senza marito – cui si trova vincolata dal proprio orientamento sessuale, che non ha uno spazio di manifestazione o di rappresentazione nella rispettabilità borghese vittoriana. La casa (che resta la dimora paterna nonostante l'assenza del padre: un altro dei ritorni fantasmatici all'opera all'interno del romanzo[5]) è uno spazio di oppressione, in cui Margaret non riesce a sfuggire dal controllo della famiglia, rappresentata dalla madre, con la quale vive e che la sottopone a una rigida sorveglianza, e del fratello, che è custode delle sue finanze. L'unico modo che avrebbe per sottrarsi alle mura domestiche sarebbe tramite il matrimonio eterosessuale, ossia mettendosi nelle mani, di nuovo, di un uomo.

Il controllo materno è esercitato anche attraverso la somministrazione di cloralio, un sedativo che lascia Margaret intorpidita e confusa («Ci si può assuefare al cloralio? Mi sembra che mia madre me ne somministri dosi sempre maggiori per togliermi le forze»; 133). Se si considera che il sedativo viene somministrato in conseguenza al tentato suicidio di Margaret, causato dalla rottura di una sua precedente relazione omosessuale, si vede bene come anche lo spazio domestico, esattamente come quello del carcere, si fa vettore di una repressione e di una normalizzazione del

[5] «Ieri per caso ho trovato proprio una foglia simile (era di edera) fra i libri, sui ripiani dietro la scrivania di papà. Sono entrata nel suo studio dicendo a mia madre che avevo intenzione di cominciare a esaminarne le lettere, ma era solo per pensare a lui. La stanza è proprio come l'ha lasciata, con la penna sulla carta assorbente, il sigillo, il coltello per i sigari, lo specchio…» (244).

corpo femminile che si manifesta in pratiche esplicitamente correttive; come le carceriere di Millbank, anche la madre di Margaret usa la propria autorità per imporre un ordine essenzialmente eteropatriarcale. Se c'è una continuità tra lo spazio carcerario e quello familiare, è perché a entrambi è sottesa la stessa logica disciplinare, dal momento che la disciplina «non può identificarsi né con una istituzione, né con un apparato; essa è un tipo di potere, una modalità per esercitarlo», in cui «istanze preesistenti […] vi trovano il mezzo per rinforzare o riorganizzare i loro meccanismi interni di potere» – la principale delle quali è proprio la famiglia, che per Foucault è «il luogo di emergenza privilegiato per la questione disciplinare del normale e dell'anormale» (1993: 235). Come il panottico di Millbank pone le detenute sotto osservazione costante, così anche la madre di Margaret la monitora in continuazione («nonostante tutte le mie precauzioni e la mia segretezza, mi ha sorvegliata, come mi sorvegliano la signorina Ridley e la signorina Haxby»; 266-267), manifestando una delle torsioni contradditorie del romanzo: Margaret è contemporaneamente invisibile, in quando lesbica, e sottoposta a una osservazione incessante, in quando donna (Carroll 2012: 34).

La condizione di Margaret, ossia di zitella (in inglese "spinster", termine connotato ancora più negativamente, se possibile, del suo equivalente italiano), non è neutrale, ma indica l'incapacità di inserirsi nella cornice matrimoniale e materna che, nell'Inghilterra vittoriana, dà un senso pubblico all'esperienza femminile – e dunque «confound[s] the ideological construction of biological females as women» (Carroll 2012: 27). Mentre la sorella prepara un lungo viaggio di nozze in Italia, nella descrizione della vita domestica di Margaret si affollano immagini di stasi e di immobilità (echeggiate anche nelle attività di ricerca: gli studiosi che popolano la sala di lettura del British Museum sono paragonati a «insetti in un fermacarte d'ambra»; 77), quando non di decadimento:

> Ho ventinove anni. Fra tre mesi ne compirò trenta. Mentre mia madre diventerà curva e lagnosa, come diventerò io?
>
> Diventerò secca, pallida e sottile, come una foglia schiacciata fra le pagine di un libro noioso e poi dimenticata. […] Ricordo [mio padre] in piedi lì davanti, due settimane dopo che gli avevano diagnosticato il cancro. Aveva distolto il viso dallo specchio con un sorriso sinistro. Quando era bambino la sua balia gli aveva raccontato che gli infermi non dovevano guardare la propria immagine riflessa per evitare che la loro anima volasse nello specchio, uccidendoli.

> Sono rimasta a lungo davanti a quello specchio, cercandolo… cercandovi qualsiasi cosa dei giorni precedenti alla sua morte. C'ero solo io. (244)

La presenza continuata e obbligata nella casa trasforma Margaret stessa in un fantasma, la cui unica via d'uscita diventa l'immaginazione della fuga con Selina. Non è un caso che l'attesa di Selina (che promette di essere in grado di evadere grazie all'aiuto degli spiriti), nel momento culminante del romanzo, abbia luogo proprio nel cuore della casa, nella camera da letto di Margaret: e, allo stesso tempo, che questa fuga abbia la forma di un camuffamento, sia letterale (perché Margaret e Selina dovrebbero adottare un'identità fittizia), sia figurato, giacché la loro evasione ricalca (nel programma di un viaggio in Italia), il medesimo tragitto che Margaret avrebbe dovuto fare col padre e che la sorella fa nel viaggio di nozze. Si ritrova di nuovo un'opposizione tra spazi chiusi e spazi aperti, certo, ma anche tra la visibilità perenne imposta dal controllo sociale (carcerario e materno) e l'invisibilità del rapporto lesbico, che può esplicarsi solo in condizioni di nascondimento o in un altrove vagheggiato ma mai raggiunto.

Ancora più notevole è che, in *Affinità*, questi due spazi arrivano progressivamente a coincidere. Rebecca Pohl nota correttamente che l'opposizione degli spazi nella narrativa di Waters non è tanto tra pubblico e privato, quanto semmai «in terms of degrees of confinement and liberation» (2013: 29-30); in questo senso, allora, viene meno la diversità tra la casa e la prigione, nel momento in cui entrambe si configurano appunto come spazi di confinamento. Dopo la prima visita a Millbank, Margaret percepisce la casa tramutarsi in uno spazio sempre più simile a quello del carcere: «*È mezzanotte e mezzo. Sento le cameriere sulle scale che portano al sottotetto, la cuoca che chiude per bene i catenacci… credo che dopo questa giornata quel rumore non sarà mai più lo stesso per me!* » (43).

Spazio e sessualità, continua Pohl, «are (re)produced through social relations and practices, each producing the other: they are relational networks where sexuality is a certain way of inhabiting space» (2013: 29-30). Quello che porta all'identificazione tra gli spazi, dunque, è anche la progressiva complicazione della dinamica di desiderio e identificazione di Margaret con Selina – e il «complex interplay of desire and identification» è anche quello che caratterizza la spettralità queer (Freccero 2013: 340). Se alla sua prima visita Margaret è colpita dalla solitudine delle detenute di Millbank («devono passare da sole la maggior parte delle loro giornate, fra le quattro pareti di una cella»; 22), col progredire della sua conoscenza di

Selina Margaret mette più esplicitamente in relazione la propria esperienza con quella del carcere: «Se solo sapesse come sono lente, noiose e vuote le mie giornate!... lente come le sue» (249). «Siete come tutte noi a Millbank», le dice poi Selina, quando Margaret lamenta di non essere «andata avanti», a differenza della sorella, di essere «rimasta più saldamente involuta che mai» (249): un'ulteriore spia della dimensione relazionale degli spazi di Waters, che si trasformano l'uno nell'altro (anzi, che rivelano la loro sostanziale equivalenza) solo a partire dal rapporto tra le protagoniste, e sulla base delle restrizioni sociali loro imposte. Più avanti, Margaret arriverà a riferirsi alla madre, nella propria testa, con le stesse parole ingiuriose che sente adoperare dalle carcerate contro le guardiane (313). La relazione con Selina fa persino preferire a Margaret lo spazio della prigione a quello domestico:

> Adesso preferirei stare con le prigioniere di Millbank piuttosto che con Priscilla. Preferirei parlare con Ellen Power piuttosto che essere rimbrottata da mia madre. Preferirei andare a trovare Selina piuttosto che recarmi a Garden Court a trovare Helen… perché Helen non fa altro che parlare del matrimonio come fanno tutti; Selina invece è così lontana dalle regole e dalle abitudini consuete che sembra vivere, fredda e bella, sulla superficie della luna. (214)

Quello che porta al tentativo definitivo, da parte di Margaret, di fare coincidere i due spazi è proprio la spettralità, ossia la (presunta) capacità medianica di Selina – e del resto, come ricorda Freccero, «being haunted is also a profoundly erotic experience, one that ranges from an acute visual pleasure to ecstatic transcendence» (2013: 344). Se l'identificazione di Margaret con Selina rende evidente la dimensione carceraria dello spazio domestico, trasforma anche la casa in una casa infestata: a mano a mano che il rapporto tra le due si intensifica, casa Prior acquisice sempre di più i tratti di una dimora popolata da spettri, sia in senso metaforico che letterale:

> Ero solita pensare che la casa diventasse tranquilla e silenziosa, di notte; adesso mi pare di percepire il ticchettio di ogni suo orologio, lo scricchiolio di ogni suo scalino. Guardo il mio volto riflesso nel bovindo: mi sembra strano e ho paura di fissarlo troppo intensamente. Ma ho paura anche di guardare la notte che preme contro il vetro. Poiché la notte racchiude Millbank, con le sue ombre fitte; e in una di quelle ombre giace Selina… mi fa scrivere il suo nome qui, diventa più reale, più forte e viva a ogni movimento del pennino sulla carta… Selina. In una di quelle ombre giace Selina. Ha gli occhi aperti e mi sta guardando. (146-147)

Lo spazio dove tutto si unisce, dunque, è il buio della seduta spiritica: uno spazio, come diventa chiaro al lettore nelle ultime pagine, entro il quale Selina può trovare un margine d'azione che altrove, per motivi di genere e di classe, le sarebbe negato (Wisker 2022: 126; ma su spiritismo e agentività femminile si veda più in generale Scotti 2013: 152-158), e dove si può esplicare il suo orientamento sessuale. Questo non avviene solo con Margaret, ma anche con Ruth Vigers, che, come viene rivelato nelle ultime pagine del romanzo, impersona durante le sedute lo spirito Peter Quick (nel cui nome è facile ravvisare, peraltro, un'allusione al Peter Quint de *Il giro di vite* [*The Turn of the Screw*] ancorché con una sfumatura volgare che segnala la provenienza proletaria della medium e della sua complice). La «apparitional lesbian» di Castle, qui, trova una manifestazione piuttosto letterale: la donna omosessuale è due volte fantasma, prima nell'immaginazione romantica di Margaret, poi nella stanza della seduta spiritica. È grazie agli spiriti, sostiene Selina, che il sogno d'amore tra lei e Margaret potrà realizzarsi; saranno le sue facoltà medianiche a farla evadere dalla cella, promette. Questo effettivamente si verifica, ma non nel senso che Margaret crede: lo spirito che la libera non è di origine soprannaturale, ma è di nuovo Ruth Vigers.

Nel finale si materializza, anche, lo spettro che Margaret non riesce a identificare in tutto il corso del libro, e che tuttavia struttura la separazione tra la casa e la prigione, e nel quale si può individuare di nuovo l'opposizione tra visibilità e invisibilità: lo spettro della differenza di classe. Se lei e Selina sono separate dalle mura di Millbank, infatti, non è solo perché una è una criminale, ma anche perché appartengono a due classi sociali differenti. Il mondo di Millbank, nonostante la sua dimensione di microcosmo autosufficiente, è di fatto una replica del mondo esterno che include solo le classi popolari, non quelle dominanti. Di questa sperequazione Margaret si rende conto occasionamente, per esempio in relazione al proprio tentativo di suicidio, che in casi normali viene punito col carcere («non trovate strano che se una donna comune prende la morfina finisca in prigione, mentre io vengo salvata e mandata a farle visita… tutto perché sono una signora? »; 303), ma non la mette mai in relazione a Selina – che anzi è continuamente elevata rispetto alla sua classe sociale nell'immaginazione di Margaret, che nella sua mente la paragona continuamente a un dipinto di Crivelli. Lo spettro di classe interviene infine anche a rompere l'identificazione tra Margaret e Selina, nel momento in cui le nuove identità che Margaret aveva fabbricato per la loro fuga sono rubate e utilizzate da Selina e Ruth. A dispetto della sua smania di identificazione, quello di Margaret per Selina è un rapporto asimmetrico, in cui sin dal loro primo

incontro una ha accesso al corpo dell'altra attraverso gli strumenti e gli spazi di costrizione di Millbank. L'asimmetria viene rovesciata nel finale del libro, ribandendo il tema ricorrente della visibilità/invisibilità: Margaret ha avuto accesso all'interezza della vita esteriore di Selina attraverso il panottico, ma è stata incapace di vederne la vita interiore, così come lei stessa è sotto controllo costante da parte della madre e perennemente impegnata a nascondere i propri veri sentimenti. In questo senso non siamo davanti solo a una spettralità queer, ma anche, per richiamarsi al titolo derridiano, agli spettri di Marx (O'Callaghan 2017: 68-69). L'incapacità di Margaret di vedere, e dunque l'invisibilità della questione di classe ai suoi occhi, è rimarcata ancora di più dal fatto che Ruth lavora in casa Prior come domestica: finché appartiene alla servitù, Margaret non è in grado di identificarla come soggetto; può farlo con Selina solo perché il loro incontro avviene nello spazio liminale e drammatico del carcere.

Affinità è un romanzo che deve la sua complessità simbolica, in larga parte, a un uso sapiente degli spazi, la cui opposizione ricalca quella delle protagoniste, e che tuttavia, nel loro progressivo confondersi attraverso il romanzo, denunciano tanto la fragilità delle identità individuali quanto la funzione ortopedica e di controllo (e dunque pubblica) degli spazi privati quanto del carcere. Queste identità individuali sono fragili proprio in virtù della perenne torsione tra visibilità e invisibilità a cui sono sottoposte – ossia, in altre parole, per via della mancanza di uno spazio in cui possano darsi pienamente. In questo senso acquista valore la metafora spettrale che permea il romanzo non come semplice elemento di costume, ma come vera chiave di decifrazione: costrette ad attraversare spazi pubblici e privati che non le riconoscono e le costringono all'invisibilità, Margaret e Selina, come soggetti queer, sono tramutate in spettri che adottano varie identità, incluse quelle l'una dell'altra.

Bibliografia

Allen, Claire, *London Fiction at the Millennium. Beyond Postmodernism*, London, Palgrave, 2020.

Carroll, Rachel, *Rereading Heterosexuality. Feminism, Queer Theory and Contemporary Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012.

Castle, Terry, *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*, New York, Columbia University Press, 2001.

Del Pilar Blanco, Maria - Pereen, Esther Peeren (eds.), *The Spectralities Reader. Ghosts and Hauntings in Contemporary Cultural Theory*, London, Bloomsbury, 2013.

Derrida, Jacques, *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Parigi, Éditions Galileé, 1993.

Fischer, Susan Alice, "'Taking Back the Night'? Feminism in Sarah Waters' *Affinity* and Virginia Woolf's *Night and Day*", *Sarah Waters. Contemporary Critical Perspectives*, ed. Kaye Mitchell, London, Bloomsbury, 2013: 16-28.

Fisher, Mark, *Ghosts of My Life: Writings of Depression, Hauntology, and Lost Futures*, Winchester, Zero Books, 2014

Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Parigi, Editions Gallimard, 1975; tr. it. di Alcesti Tarchetti, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1993.

Freccero, Carla, "Queer Spectrality: Haunting the Past", *The Spectralities Reader. Ghosts and Hauntings in Contemporary Cultural Theory*, eds. Maria del Pilar Blanco - Esther Peeren, Londra, Bloomsbury, 2013: 335-360.

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988.

Jones, Adele, "Disrupting the Continuum: Collapsing Space and Time in Sarah Waters's *The Night Watch*", *Journal of Gender Studies*, 23.1 (2014): 32-44

Mitchell, Kate, *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction. Victorian Afterimages*, London, Palgrave, 2010.

O'Callaghan, Claire, *Sarah Waters Gender and Sexual Politics*, London, Bloomsbury, 2017.

Pohl, Rebecca, "Sexing the Labyrinth: Space and Sexuality in Sarah Waters' *Affinity*", *Sarah Waters. Contemporary Critical Perspectives*, ed. Kaye Mitchell, London, Bloomsbury, 2013: 29-41.

Puglia, Enzo - Fusillo, Massimo - Lazzarin, Stefano - Mangini, Angelo M. (eds.), *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, Bologna, il Mulino, 2018.

Suwa, Akira, "Heterotopic Potential of Darkness: Exploration and Experimentation of Queer Space in Sarah Waters's Neo-Victorian Trilogy", *Humanities*, 11.5 (2022).
Waters, Sarah, *Affinity*, London, Virago Press, 1999; trad. it. di Roberto Ascari, *Affinità*, Roma, Ponte alle Grazie, 2015.
Wisker, Gina, *Contemporary Women's Ghost Stories. Spectres, Revenants, Ghostly Returns*, Londra, Palgrave, 2022.
Wood, Rachel Wood, "'Walking and Watching' in Queer London: Sarah Waters' *Tipping the Velvet* and *The Night Watch*", *Journal of Lesbian Studies*, 17.3-4 (2013): 305-316.

The Author

Marco Malvestio

Marco Malvestio is an assistant professor in the Department of Linguistic and Literary Studies at the University of Padova. His publications include *The Conflict Revisited: The Second World War in Post-Postmodern Fiction* (Peter Lang, 2021) and *Raccontare la fine del mondo: Fantascienza e Antropocene* (nottetempo, 2021).

Email: marco.malvestio@unipd.it

The Article

Date sent: 30/05/2024
Date accepted: 31/08/2024
Date published: 30/11/2024

How to cite this article

Malvestio, Marco, "La stanza e la cella. Spettralità queer in *Affinità* di Sarah Waters", *The Pulic Dimension of Dwelling*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 217-233, http://www.between.it/

Between

The Public Dimension of Homosexual(S) Dwelling in the Sinosphere: Parks in Pai Hsien-Yung's *Crystal Boys* And Mu Cao's Poems

Federico Picerni

Abstract

The experience of the public dimension of dwelling varies considerably according to the different positions of individuals in the social space in which it takes place. This essay is interested in investigating how literature, as a form of social critique and analysis, can explore this side of the public dimension of dwelling, focusing on the representation of parks as places of homosexual dwelling in the works of Pai Hsien-yung and Mu Cao. After examining the implications of social space for the dynamics of dwelling in the city, with a focus on unequal relations of class and sexuality, the essay maintains the focus on space by discussing the role of literature as a representational space, before moving on to a close reading of the texts under consideration in order to analyze how parks are approached in terms of dwelling for stigmatized homosexual men and how their public dimension is questioned and reassessed. The essay concludes that the experience of the public dimension of dwelling is inseparable from the modalities of its interaction with the larger social space of which it is a part.

Keywords

Social space, Parks, LGBT+, Chinese literature, Taiwanese literature, Pai Hsien-yung, Mu Cao.

Between, vol. XIV, n. 28 (novembre/November 2024)
ISSN: 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6252

CC BY

The Public Dimension of Homosexual(s) Dwelling in the Sinosphere: Parks in Pai Hsien-yung's *Crystal Boys* and Mu Cao's Poems

Federico Picerni

Introduction

How can literature contribute to our understanding of the public dimension of dwelling? And how can the concept of dwelling, taken in its public (and therefore social) aspect, increase our comprehension of how living in the city is portrayed in literary texts? After all, literature can be motivated by a desire to grasp the world, but it can also bring to light lives or situations otherwise confined to the dark corners of history and create narratives that question our perception of what goes on in specific spaces. And while our experience of private spaces is by definition our own, a form of art that reflects on the imbrications of dwelling and public spaces, and how personal experiences interact with social conditions, becomes particularly poignant for a critical assessment of societal conditions and norms.

In this essay, I will explore these issues by examining a very specific modality of the public dimension of dwelling in a likewise specific brand of literature. To be more precise, I will examine how parks are approached, «with all the partiality of the imagination» (Barchelard 1994: xxxvi), as spaces of dwelling for homosexual men and men who have sex with men in the works by Pai Hsien-yung and Mu Cao, authors respectively from Taiwan and mainland China, two territories of the Sinosphere, i.e. the Chinese-speaking area. It is known that parks carry a special significance in many LGBT+ cultures around the world as cruising spots where (homo) sexuality could or can be practiced or explored, especially in times or places of repression and oppression. Yet can they be spaces of actual 'dwelling'? Pai Hsien-yung and Mu Cao offer compelling answers to this question, and while their works are interesting per se as important representations of ho-

mosexual lives in the Sinosphere, they may also have a broader theoretical validity in unearthing the ways in which the public dimension of dwelling is experienced according to social hierarchies.

The essay opens with a discussion on the specificities of the public dimension of dwelling in cities, understanding them as social spaces. It then examines the various forms of urban dwelling on the part of male homosexuals in Taiwan and the People's Republic of China (PRC) and how they are determined by class conditions. Finally, it carries out a close reading of Pai Hsien-yung's and Mu Cao's texts to get to the core of the argument and put the hypothesis briefly outlined here to the test. What I'm aiming to do here is unpacking how literature can become an instrument to represent, analyze, and critique the social dynamics that affect the public dimension of dwelling.

Urban hierarchies, dwelling, and literature

Cities are social spaces par excellence. Lefebvre observes that social space is 'social' precisely because it is produced by «the forces of production and with the relations of production» (1991: 210). In this sense, social space is not exactly mimetic with physical space: a physical space may be an area, a neighborhood, a city, crossed by multiple social spaces according to the social identity of its actors. Lefebvre continues by specifying that «[w]e are confronted not by one social space but by many – indeed, by an unlimited multiplicity or uncountable set of social spaces[.] Social spaces interpenetrate one another and/or superimpose themselves upon one another» (86). In this sense, each city is itself a complex social space, made up of a plurality of lower social spaces. Driven by the organization of the forces and relations of production, social spaces reveal dynamics of class, but also the arrays of social, familial, cultural, religious, ethnic differences that together account for the city's internal diversity. The way cities attempt to organize such diversity is a thermometer of existing class and power (im) balances, reflecting systemic conditions and producing spatial divisions in the urban geography. These divisions have a clear impact on how urban dwellers access and 'dwell' publicly in the city. For instance, processes such as gentrification heavily affect the «spatial agency» of individuals from different social and economic background (Kukla 2021), while urban governance plans to police cities into uniformity generally turn them into spaces for middle-class consumption and entertainment by expelling the downtrodden, something which is particularly evident in present-day China (Morris 2022).

The conditions of living in the social spaces that are constitutive of the macro-social space of the city influence subjects' perception of the urban reality. To quote Young (2012: 238), «dwelling situates one's own identity and activity in relation to a horizon of a vast variety of other activity, and the awareness that this unknown, unfamiliar activity affects the conditions of one's own». In this sense, the public dimension of dwelling is based on different gradations of accessibility to different places and activities, that depend on the material and ideological organization of the social space. Notably Massey (1991: 179) has investigated how public spaces are permeated by gender roles and ideologies, observing that they «are not only gendered, but, in their being so, both reflect and affect the ways in which gender is constructed and understood». We may elaborate on this remark suggesting that something that distinguishes the spaces of public dwelling from those of private dwelling is precisely the fact that the former makes these dynamics of exclusion visible. Even though they are often ignored or separated, these dynamics are objectively there for everyone to see. Public space is where systems of oppression unravel publicly, as discussed, for instance, by Sue (2010; see also Zhang *et al.* 2022). The existence of these oppressions calls for, as Hanhardt remarks, a «critical analysis of a politics of the city [that] asks to whom the city belongs» (2013: 10).

Against this complex backdrop, literature can play a role in developing this critical analysis, which also concerns who is entitled to speak (and write) for the city. As a distinct form of cultural expression and subjective representation often deeply engaged with the real, city-focused literature entertains a close relationship with the objective, material urban space, and more specifically with the public spaces of dwelling. The discipline of literary urban studies, for example, is concerned with «conceptualizing the relation between the textual and the material city» by engaging with non-literary or extra-textual activities, such as «the theory and practice of planning or […] economics, mobility science, or the social sciences» (Gurr 2021: 3). This approach, and more generally any analysis targeting the ways the material city enters and structures its textual representation, interacts with Lefebvre's concept of the representational space. As opposed to spatial practice (the ways spaces are lived) and representations of space (how spaces are imagined by their designers, such as architects or planners), the representational space concerns «complex symbolisms, sometimes coded, sometimes not», and, precisely in referring to the way spaces are experienced and represented, it involves the arts (Lefebvre 1991: 33). In my understanding, the representational space created by

literature can address the public dimension of dwelling, precisely because it makes «symbolic uses of [the physical space's] objects» to «change and appropriate» space itself. That is particularly true for any individual's effort to come to terms with their own personal experiences of dwelling in public, which are in turn influenced by their social being, like their class, gender identity, sexual orientation, and so on. Through this active interaction with the material space, literature performs a socio-political role in venturing into dynamics that would otherwise remain obscured, thus enriching our understanding of the various dimensions of public dwelling beyond what is superficially visible. China makes for a particularly interesting case in this respect. The urbanization of China's society in the last forty years since the beginning of market reforms in the late 1970s, which now sees over 60% of the population living in cities, has also urbanized its literature[1]. However, studies on Chinese urban literature have not yet addressed it from the perspective of the public dimension of dwelling.

The public dimension of homosexual dwelling in the Sinosphere city

As it was mentioned in the introduction, examining the literary representation of lower-class homosexual men's relation to the dimension of public dwelling is a useful case to demonstrate how the experience of the latter changes significantly according to the factors that constitute the social space. In this context, it is particularly evident that it is necessary to speak of plural identities when it comes to men attracted to men, given the many elements that cut across each individual experience of homosexuality, class above all, which in turn affect one's relationship to public dwelling. Bao (2011) puts forward a distinction between the stigmatized, lower-class 'homosexual' subject; the middle-class 'gay' subject who seeks after a middle-class lifestyle; and the 'queer' subject, more transnational in their mobility and knowledge[2]. This differentiation also results in differentiated degrees of access to different urban spaces: cruising grounds (generally parks), activist centers, "friendly" commercial venues, gay clubs and bars. All this in a context where LGBT+ people have suffered heavy

[1] Cfr. Visser and Lu 2016.

[2] I will not necessarily follow Bao's terminology in this essay, using 'homosexual', 'gay', and 'queer' in their more general sense.

forms of oppression, greatly relaxed in Taiwan, still relevant in the PRC (Bao 2018a).

It is undeniable that possibilities for gay dwelling have significantly improved in the Sinosphere. Taiwan has legalized same-sex marriage and adopted anti-discrimination laws. Better conditions and venues for LGBT+ sociality exist in the PRC's major cities, despite the persisting political and cultural obstacles (Bao 2018a). However, the city appears predominantly as an exclusionary «space for middle-class gay consumption» (Liu 2015: 11). Urban middle-class gays' identity is based upon an «imagined cosmopolitanism» (Bao 2018a: 49) made possible by the proximity to the expat community. It's evident that the precondition for this kind of enjoyment is class privilege: within the social space of the city, these venues, while undoubtedly public forms of dwelling, have economic and cultural costs that exclude lower-class homosexual men. This is but one element that shows that the experience of homosexual life in China is differentiated along class lines, whereby those from poorer backgrounds, mostly being rural migrants, remain stigmatized even within the "gay community" (Zheng 2015: 10). Class lines, then, also differentiate the dimensions of public dwelling accessible to homosexuals within a certain social space. As a result, parks have been and remain meaningful not only in their significance for queer culture, but also as an active dimension of (gendered) public dwelling (Allen 2007).

In many areas of the world, parks have become part of a «public realm» of active sexuality for gay men, opposed to a de-eroticized «realm of undifferentiated domesticity» (Reed 1996: 69). As spaces for homoeroticism and sexuality, they are public inasmuch as they are open-air locations, but as specific micro-social spaces they are generally cut off from the rest of the city's macro-social space, known only to a niche of individuals often brought together by the same sexual tastes, as well as to government and police authorities. Historically, they have performed the function of what Goffman (1959) calls the «back space», namely where stigmatized individuals (homosexuals, in this case) can stand exposed without concealing their stigma. In the Sinosphere, and especially mainland China, parks are an example of interwoven practices of tradition and modernity, where the effort to maintain a sort of traditional "Chinese" quality intersects the adoption of styles and functionalities influenced by globalization(s)[3]. In terms of cultural history, gardens have been associated with femininity

[3] See Padua 2020

and women-assigned gender roles in classical literature[4], the most striking example of it being the 18th-century novel *The Dream of the Red Chamber*, where the protagonist Jia Baoyu's unwillingness to leave the garden signals his refusal to conform to social expectations by way of an allegorical emasculation. But these were places of private dwelling after all, although the complex social relations of wealthy manors (including the rich human ecology that populated their gardens) would have us rethink what we mean by *private*[5]. Padua (2020) explains how public parks really became a thing only in the 20th century. We might add, not without a purposeful sarcastic twist, that the appearance of gay cruising areas in parks was a further example of conformity to modernity and globality, although probably not quite what state authorities and urban planners had in mind.

Far away from the lights of bars and the "friendliness" of certain commercial establishments, parks in the Sinosphere have become Goffman's back spaces on the one hand, but they also replicate social divisions with the "gay community" on the other. Working-class or poor homosexual men have often acted as prostitutes, while wealthier visitors (who do not necessarily are or identify as gay) go there to enjoy their services (Zheng 2015: 100). In some way, while the latter are just visitors, or users, the former are what we might fully consider as the *dwellers* of such spaces. But parks are not safe spaces. They have been associated with insecurity (*ibid.*: 9), especially connected to the raids that tormented park goers until the early 2010s (*ibid.*: 134). Police harassment occurred in both the PRC and Taiwan[6], and despite having relaxed in recent decades, forms of more subtle self-discipline are still in place, such as the habit of keeping a low profile, adaptation to normative behaviors, and stigmatization of non-conforming attitudes[7]. These facts once again compel us to rethink to what extent these locations are really 'public' also in the sense of visible, or whether they are still invisibilized by the dominant moral ideology.

Here we see, then, that while the concept of social space refers to the web of social relations that characterize a certain space, places may likewise be understood as the specific knots where these unequal relations take up form and crystallize. Such form can be physical, even architectural, but also just the specific modality through which these relations articulate

[4] See Wang 2023

[5] See Scott 1986.

[6] See Sanders 2014.

[7] See, among others, Qian 2017.

in localized areas and forms. The following case studies are going to flesh out how these social hierarchies shaping up the mode of public dwelling in parks frequented by homosexual men or men who have sex with men in the Sinosphere are represented in the literary dimension.

Pai Hsien-yung

Pai Hsien-yung (Bai Xianyong in pinyin transliteration; b. 1937) is a writer originally born in mainland China, before following his Nationalist father to Taiwan after the Communist takeover in 1949. He is a well-established name in Taiwanese literature, appreciated for his rich and varied literary record, dealing with questions of identity, rootlessness, displacement, and sexuality[8]. His gay-themed masterpiece is the 1983 novel, *Crystal Boys* (*Niezi*). Extremely significant for what concerns gay history and identity in Taiwan[9], the novel follows a group of young men 'exiled' to Taipei's New Park for their homosexuality. There, they form an informal community that dwells in the night and allows them to express their sexuality, while at the same time finding new affective ties. As observed by Shi, the novel's canonical status can be attributed to the fact that «stories about a homosexual community are told for the first time» (Shi 2017: 136) – or, we might say, about a public experience of gay dwelling.

As a matter of fact, in the opening chapters of the novel, the public space of the park is strongly asserted:

> There are no days in our kingdom, only nights. As soon as the sun comes up, our kingdom goes into hiding, for it is an unlawful nation; we have no government and no constitution, we are neither recognized nor respected by anyone, our citizenry is little more than rabble. Sometimes we have a leader —a person who's been around for a while, someone who's good-looking, impressive, popular. But we have no qualms about dethroning him any time we feel like it, because we are a fickle, unruly people. The area between our borders is pitifully small, no more than two or three hundred meters long by a hundred meters wide – that narrow strip of land surrounding the oval lotus pond in Taipei's New Park, on Guanqian Street. The fringes of our territory are planted with all sorts of tropical trees: green coral, breadfruit, palms so old their drooping fronds nearly touch the

[8] Lin 2018.

[9] Guo 2011.

> ground, and, of course, the stand of old coconut trees alongside the road that wave their heads in exasperation the day long. It's as though our kingdom were surrounded and hidden by a tightly woven fence – cut off from the outside world, isolated for the time being. But we are always keenly aware of the constant threat to our existence by the boundless world on the other side of the fence. (Pai 1995)

Men there engage in prostitution to earn a living. For the most part of the novel, this informal sex industry appears as the only one available to individuals who manifest and avow their homosexual identity (which, pace the talk about its alleged emancipatory potential, shows prostitution as the product of specific social conditions hardly reducible to "free choice"). One of them is Ah Qing, the narrator, expelled from high school after a relation with a middle-aged janitor, and rejected by his own family. He carries stigma with him, just like the other characters, who, regardless of their background, are now pushed to the fringes of society and the city's subaltern classes, even a sort of *Lumpenproletariat*. Such stigma is precisely the element that allows "crystal boys" to group together and forge new relations, somewhat oscillating between mutual aid, or even solidarity, and the reproduction of power asymmetries. Aid includes emotional support and financial assistance, with the boys borrowing money from Chief Yang, the pimp. He is also the starkest manifestation of the mentioned asymmetries: despite the narrating voice describing it as a place with no distinctions of rank, the park is also a social space with its own hierarchy.

In fact, the park is presented as ambivalent. Manager Yan, a "customer", is given the narrative role of suggesting precisely the long-term negative consequence of *dwelling* in the park, as he tells Ah Qing that «the longer you hang around the park, the harder it's going to be to ever find your way out» (*ibid.*). At the same time, the social space of the city inevitably pushes the boys back to the park, «for this little strip of territory, protected by the darkness, held out at least a sliver of hope» (*ibid.*). In other words, dwelling in the public dimension of the park, populated by people who share «bodies filled with aching, irrepressible desire and hearts filled with insane loneliness» (*ibid.*), is much more desirable and practically possible.

In fact, in *Crystal Boys*, dwelling in public takes on its most literal sense: having lost their home due to the stigma befallen upon their sexual orientation, they now have to dwell in a public community and the park provides the right opportunity to do so. Shi's observation that the dimen-

sion of the park «sets physical and affective boundaries for a shared community/identity» (2017: 143) is particularly validated by the scene where, after a devastating typhoon has passed, the boys go back to the park. The description of the scene powerfully conveys this sense of community:

> […] all the birds of youth had flown back to the park, like bats that had been hiding from a storm in strange caves. Now, under the cover of darkness, they winged their way back to their own caves. We huddled together to get warm and to talk, relating all sorts of gossip. (*Ibid.*)

Since it happens in a public dimension, and therefore within all the imbrications of the social space, dwelling here has a cost. Firstly, it comes at the expense of memory: the possibility to establish the New Park "kingdom" is based upon the erasure of the past:

> The one thing we denizens of the park never talk about is our own family backgrounds. And even if we do, we don't say much, since every one of us has his own private anguish that can never be told to anyone. (*Ibid.*)

This oblivion only reiterates the social cause of crystal boys' expulsion from their families and the reason why they came together to dwell in the park. In this public dimension, however, each individual story is kept *private*, diluted – or coagulated – in a collective consciousness. But this dwelling comes also accompanied by a form of exclusion: the public dimension of the park is restricted to crystal boys (and their clients), as shown in the scene where one of them angrily lashes out at a heterosexual couple caught flirting near the lotus pond. Finally, it is by no means a safe dwelling, as it doesn't happen in a space separate from the city's social and legal order, where homosexuality and prostitution are persecuted. Police raids are frequent, and the final one is described as an invasion and an intrusion into the secluded space:

> a police whistle suddenly rent the darkness and seven or eight flashlights lit up the area like bolts of lightning and shone directly on us. The sound of running boots on the cement steps; a dozen shouting policemen with night sticks in their hands surrounding us. Not a single one of us got away that night. We were all handcuffed as we fell into their net. (*Ibid.*)

Later in the novel, the dark kingdom is abandoned as Chief Yang and his boys open a bar and establish there their new "nest". Moving into a more visible space, abandoning prostitution for a respectable activity, they seem to have left the park behind for good. However, Ah Qing eventually resolves to go back there. While the bar is constantly described as a new and safer nest, the park maintains a force of attraction. The warm welcome back of the park to Ah Qing is personified by the old and sympathetic guardian, Old Guo:

> «… this old nest of ours is still here, just waiting for the tired birds to come home to roost, to rest. Risks are hard to avoid, curfews and things like that, but all you have to do is put up with the rain until the blue skies return. Go on in, Little Hawk, they're all there around the lotus pond». There was a kindly smile on his face as he waved me in. (*Ibid.*)

The guardian's words echo those spoken much earlier in the novel by older park dwellers, who had told the boys that their curiosity for the «great big world out there» would be disappointed and they would end up going back to the park (*ibid.*). These words may be read as a critical or cynical awareness of the exclusionary gender norms existing in society. *Crystal Boys*, then, convincingly reveals the park as a concrete back space where a possibility of dwelling materializes for the boys who are expelled from the oppressive Taiwanese society of the time. At the same time, the park being a public space, this dwelling also occurs in a public dimension, which means it is also subject to the norms of the city's social space, particularly in the form of the oppression of homosexuals through police raids and the exploitation of gay men themselves as prostitutes.

Mu Cao

Mu Cao (b. 1974) is quite different from Pai Hsien-yung in terms of background and style. He was born Su Xianghui in rural Henan in 1974. Like many other young Chinese from the countryside, he moved to cities in search for work and settled in Beijing. Throughout the many years of his mobility, he did several jobs, but he also started writing poetry, adopting the pen-name Mu Cao, literally "grass on the grave", which seems intentionally aimed at unsettling traditional Chinese culture's predilection for auspiciousness (Bao 2018b: 187). Given this context, his poetry may fall under several classifications used in literary criticism, like *diceng* (lower-stra-

ta), *caogen* (grassroots), or *dagong* (migrant worker), although Mu Cao hardly finds a place in academic discussions and literary taxonomies. He is sometimes promoted as a gay poet (*tongzhi shiren*) and appreciated for his transgressive style (van Crevel 2020: 278-279), which is paradoxically also what keeps him outside other literary venues, since the focus on his transgression possibly overwhelms the reception of his poetry. For instance, the opening lines of his *Selected Poems* (the cover of which, not incidentally, displays an erotic scene of naked men), the critic Yang Chunguang (2009: 2) writes that Mu Cao's poetry «begins with sexual perversion, sexual abuse and sex incest» to expose society's «moral crisis, ethical crisis and spiritual crisis». While all these elements are undoubtedly there, and unapologetically so (as I will elaborate shortly), focusing on them exclusively risks reifying and commodifying transgression, defusing its radical potential. In fact, Mu Cao's poetic work centers class as well, using corporeality and sexual images to critique the harsh working conditions migrant laborers like him are frequently subject to (Bao 2018b).

These two traits of Mu Cao's social identity and poetic aesthetics cannot be separated. Instead, they add up in influencing his rereading of the urban environment, offering poignant insights on how class background crucially affects the way(s) homosexuals live, experience, and represent the city's social space(s). As already mentioned, Mu Cao's poetry is very graphic, it includes crude scenes of sex and sexual abuse where the act of intercourse or the images of genitalia variously turn into metaphors of power, money, inequality, or even liberation. In several poems he observes the phallic forms of buildings or imagines passers-by and co-workers to be naked all at once, superimposing homoerotic visions upon the ordinary. While this interesting strategy would require a larger discussion of its own, here I will rather focus on the fruitful encounter between Mu Cao's poetry and cruising parks. To connect with our previous discussion about Pai Hsien-yung, we might even go as far as saying that Mu Cao appears as a real-life, poetry-writing Ah Qing, whose poetic dwelling in the public social space of the park highlights how lower-class homosexuals experience public dwelling.

The first poem we are going to examine is "Xihaizi Park" (Xihaizi gongyuan):

> in China, where a park isthere will always be the steps of homosexuals
> this is a very small park in a county town
> without any flowers, just stones and trees
> I've heard that they're all thirsty, those from here

not far from the public toilet
strolling watching sighing melancholic
staring self-deprecating letting off lonely
I'm just like you, I'm just like him
you and him, just like me, have been discarded by life

in China, where there's a dark corner
there always will be the moaning of the vulnerable (Mu 2009: 136)[10]

Here, action is firmly located within the separate space of the park. The poem displays a circular structure, i.e. it starts and ends almost with the same lines, which are there to reiterate the inextricable link between the park and homosexuals. This circularity also encloses the text in architectural terms, making if formally self-sufficient, reminding of how the parks itself appears (but only appears, as we have seen) a space closed off from its surroundings, with its own particular dynamics: in a way, the poem is the park, much like the park is in the poem. In fact, not much is told about the actual geography of the park itself, but it does not really matter. The park here is not only a physical space, but the epitome of its homosexual walkers' mood. The barren landscape of trees and stones with no flowers seem to emphasize the lack of beauty in life. The verbs and adjectives of the second stanza, separated by blank spots, themselves look like lonely strollers in the space of the poem, graphically remindful of the lonely subjects the poem is talking about (referenced to in a verse, quite off note, with the quasi-sociological term *ruoshi renqun*, vulnerable group).

While this poem is more metaphorical and sensorial, "Mr. Zhu Xing Waited for Me at Nanlishi Road Park" offers another kind of representation, focused on the actual act.

the first time I went to Nanlishi Road Park
I happened to meet Mr. Zhu Xing
he led me into three toilets
where people went in and out embarrassed, I got hard (*Ibid.*: 139)

Here we have a lyrical I, which might as well personify Mu Cao himself, or encompass any reader who has visited or fantasized about cruising in parks. The following four stanzas, all made up of three lines each, see the constant repetition of the appointment. The first line, «Mr. Zhu Xing made

[10] All translations of Mu Cao's poems are mine.

a date with me at Nanlishi Road Park», maintains the geographic location of the encounter; the second line, «I went there on bus no. 728», describes the practical action of getting there, with the reader's gaze invariably located in the park. The third line changes with each stanza, signaling a qualitative improvement in the relationship: «Mr Zhu Xing led me to a public bath» (casual sex), «took me to eat roast duck» (proper date), «took me to buy Pai Hsien-yung's *Crystal Boys*» (sharing extra-sexual interests but also establishing an intertextual connection). In the last stanza, the lyrical I goes back to the park in his dreams, imagining Zhu Xing waiting for him "in the cold wind, like a father", suggesting complex psychological implications and culminating the imbalance of authority in the relationship that was already hinted at in the previous stanzas. In passing, the reference to *Crystal Boys* (besides being surprisingly apt for this essay), just like that to Lan Yu, the main character of the Chinese gay literature classic *Beijing Story*, in another poem, suggest shared cultural references among gay writers in the Sinosphere (space constraints force me to refer to Liu 2015 for a more detailed discussion).

How are these poems about *dwelling* and how are they addressing its public dimension? More abstract, "Xihaizi Park" constructs a place that is seemingly atemporal – it's just there, in a cyclical repetition (just like the poem itself is circular). Here, dwelling takes a more sensorial dimension, the park/poem being populated only by shadows, sensations, and sounds. "Mr. Zhu Xing" is more concrete, we see people going in and out, and of course we have the figure of Zhu Xing himself. The park, here, becomes a meeting point that produces something else, namely romance. In both cases, the public dimension is highlighted: while it is quite clear in the former poem, it is also constantly present in the latter, where the private relationship grows from a public venue (the toilet, where the narrator had an erection and was embarrassed, presumably because someone might see it) and constantly returns to the park, the space where their relationship dwells (not incidentally, they never really go home). It is also relevant to point out that both poems narrow down on to the specific place where the action happens, i.e. the *public* toilet.

Perhaps most importantly, dwelling in the park takes a public dimension especially in its collective nature. We have already seen how "Xihaizi Park" portrays a commonality of feelings and sensations that brings the narrating voice to recognize that all the people wandering and moaning in the dark share the same condition: "you and him, just like me, have been discarded by life". This sensation only partly contradicts the loneliness expressed in another line of the poem, suggesting a common dimen-

sion of dwelling that, however, may not be strong enough to overcome the negative feelings of separation produced by non-conformity to social norms, which is ultimately, like in Pai Hsien-yung, a sign of internalized abjection. Not incidentally, a passage from *Crystal Boys* emphasizes that what Taipei's New Park dwellers had in common were also «hearts filled with insane loneliness» (Pai 1995). And remindful of Pai's dark kingdom is another poem by Mu Cao, "Be a Bit Cheaper and You Won't Be Hungry":

> I don't know his true name
> he's called Xiao [Young] Wei around here
> I call him Xiao Wei too
> he comes from Sichuan
> he's just sixteen
> he's been away from home for two years
> just like us
> he comes from a cold and broken home
> […]
> the charming lamps in the park are on
> beggar children continue to beg
> flower-selling children continue to sell flowers
> rag-picking children continue to pick up rags
> child prostitutes continue to prostitute themselves
> child thieves continue to steal…
> we are all orphan boys
> we live in the dirt
> we cannot step out of the dark night of life
> we desire a warm home… (Mu Cao 2009: 166-169)

What is particularly compelling about this poem is the double (and contradictory) meaning it assigns to the public park dimension of gay dwelling in the city. On the one hand, we find again the traits of darkness, unsettling sexual charm, and abandonment that characterize cruising parks in Mu Cao's other poems, as well as in *Crystal Boys*. The narrating voice here is not a spectator, but is among the people of the park, observing the newcomer. The public, communal dimension is made explicit here by the gallery of children presented in the second part. It is strongly implied that they all share being abandoned by their families and they find an implicit form of life-in-common, if not solidarity, by getting together in the park (by the way, nowhere is it explicitly stated that they are gay, if not for the homosexual relations implied by the fact that they are prostitutes). The ambiguity already suggested by Pai Hsien-yung is reinforced here by the

statement that «we cannot step out of the dark night of life», conveying a feeling of resignation, rather than of happiness; and the dark night, so far associated to park dwelling, is used to describe life, thus suggesting that the boys of the poem are confined to a restricted, ultimately oppressive horizon. Thus, ultimately, the public dimension, while not emancipatory, creates a condition for developing a community of mutual aid and support, but remains oppressive in the fact that it is not immune from the dominant relations of the city's social space, confining homeless boys to poor conditions, especially prostitution.

Conclusion

The discussion above may supply some answers to questions posed in the introduction. The perspective of dwelling has proven most useful to explore social spaces from the literary viewpoint of those who inhabit them, according to the inequal relations that shape them. At the same time, a literary investigation provides a window into the emotional and sensorial, in addition to social and communal factors that create very different and localized experiences of dwelling. In the specific case of homosexuals dwelling in the social space of the Sinosphere city, it counters the cultural hegemony of the middle-class, cosmopolitan representational space. This also compels us to rethink what we mean by *public dimension*: the authors surveyed above amply show that parks, while being definitely public spaces, are characterized as a dimension that does not seem public at all, as soon as its dwellers conjure up the dark kingdom, confined and otherized as it appears; at the same time, it remains public, given how dwellers are exposed to sexualization, especially as prostitutes, or repression. What it shows is that there exists not just one public dimension of dwelling, even in a single place, but multiple ones, ultimately based on the web of unequal relations of a social space.

Works Cited

Allen, Joseph R., "Taipei Park: Signs of Occupation", *The Journal of Asian Studies*, 66:1 (2007): 159-199.

Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space. The Classic Look at How We Experience Intimate Places*, Boston, Beacon Press, 1994.

Bao, Hongwei, "Queering/Querying Cosmopolitanism: Queer Spaces in Shanghai", *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research*, 4:1 (2011): 97-120.

Bao, Hongwei, *Gay Identity and Tongzhi Activism in Postsocialist China*, Copenhagen, NIAS Press, 2018.

Bao, Hongwei, "Queering the Global South: Mu Cao and His Poetry", *The Global South and Literature*, Ed. Russell West-Pavlov, Cambridge, Cambridge University Press (2018): 185-197.

Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, Doubleday, 1959.

Guo, Jie, "Where Past Meets Present: The Emergence of Gay Identity in Pai Hsien-yung's *Niezi*", *MLN*, 126:5 (2011): 1049-1082.

Gurr, Jens Martin, *Charting Literary Urban Studies: Texts as Models of and for the City*, New York and London, Routledge, 2021.

Hanhardt, Christina B., *Safe Space: Gay Neighborhood History and the Politics of Violence*, Durhman, Duke University Press, 2013.

Kukla, Quill, *City Living: How Urban Spaces and Urban Dwellers Make One Another*, New York, Oxford Academic, 2021.

Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, Oxford, Blackwell, 1991.

Lin, Pei-yin, "Masterpieces of Taiwan Fiction: Chen Yingzhen and Bai Xianyong", *Routledge Handbook of Modern Chinese Literature*, Ed. Min Dong Gu, London, Routledge, 2018: 631-642.

Liu, Petrus, *Queer Marxism in Two Chinas*, Durham, Duke University Press, 2015.

Massey, Doreen, *Space, Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

Morris, Carwyn, "Spatial Governance in Beijing: Informality, Illegality and the Displacement of the 'Low-end Population'", *The China Quarterly*, 251 (2022): 822-842.

Mu Cao, *Mu Cao shixuan*, Chongqing: Huaqiu wenhua chubanshe, 2009.

Padua, Mary, *Hybrid Modernity: The Public Park in Late 20th Century China*, London, Routledge, 2020.

Pai Hsien-yung, *Crystal Boys*, tr. Howard Goldblatt, San Francisco, Gay Sunshine Press, 1995 (epub).

Qian, Junxi, "Beyond Heteronormativity? Gay Cruising, Closeted Experiences and Self-Disciplining Subject in People's Park, Guangzhou", *Urban Geography*, 38:5 (2017): 771-794.

Reed, Christopher, "Imminent Domain: Queer Space in the Built Environment", *Art Journal* 55:4 (1996): 64-70.

Sanders, Douglas, "What's Law Got to Do with It? Sex and Gender Diversity in East Asia", *Routledge Handbook of Sexuality Studies in East Asia*, London, Routledge, 2014: 127-149.

Scott, Mary, "The Image of the Garden in *Jin Ping Mei* and *Hongloumeng*", *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, 8:1/2 (1986): 83-94.

Shi, Flair Donglai, "Coming out of History and Coming Home: Homosexual Identification in Pai Hsien-young's *Crystal Boys*", *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, 39 (2017): 135-152.

Sue, Derald Wing, *Microaggressions in Everyday Life: Race, Gender, and Sexual Orientation*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2010.

van Crevel, Maghiel, "Transgression as Rule: Freebooters in Chinese Poetry", *"At the Shores of the Sky": Asian Studies for Albert Hoffstädt*, Eds. Paul W. Kroll and Jonathan A. Silk, Leiden, Brill (2020): 262-279.

Visser, Robin and Jie Lu, "Contemporary Urban Fiction: Rewriting the City", *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*, Ed. Kirk A. Denton, New York Chichester, West Sussex, Columbia University Press, 2016: 345-54.

Wang, Yuefan, "Garden, Gender, and Memory: Shang Jinglan and Her Writings in the Ming-Qing Transition", *Journal of Chinese Literature and Cultural*, 10:1 (2023): 30-56.

Yang Chunguang, untitled preface, *Mu Cao shixuan*, Chongqing: Diqiu wenhua chubanshe, 2009: 2.

Young, Iris Marion, *Justice and the Politics of Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2012.

Zhang, Nan, Johanna Gereke and Delia Baldassarri, "Everyday Discrimination in Public Spaces: A Field Experiment in the Milan Metro", *European Sociological Review*, 38:5 (2022): 679-693.

Zheng, Tiantian, *Tongzhi Living: Men Attracted to Men in Postsocialist China*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.

The Author

Federico Picerni

Federico Picerni is an assistant professor of Chinese literature with the Department of Modern Languages, Literatures, and Cultures at the University of Bologna. His broad research interests concern the relationship between cultural production and society. Specifically, he works on Chinese working-class worker and poets, critical realism in contemporary fiction, and transcultural studies applied to Sinophone productions in Europe. Recent publications include "Walking on the Edge: The Poetry of Chinese Rural-Urban Migrants" (2024) and, with Paola Iovene, "Chinese Workers' Literature in the 20th and 21st Century" (2022).

Email: federico.picerni2@unibo.it

The Article

Date sent: 30/05/2024
Date accepted: 31/08/2024
Date published: 30/11/2024

How to cite this article

Picerni, Federico, "The Public Dimension of Homosexual(s) Dwelling in the Sinosphere: Parks in Pai Hsien-yung's *Crystal Boys* and Mu Cao's Poems", *The Pulic Dimension of Dwelling*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 235-253, http://www.between.it/

Between

The House as Liminal Space in Alice Munro's Female Gothic

Camelia Raghinaru

Abstract

Alice Munro's work is part of a subgenre of the contemporary Gothic known as the Southern Ontario Gothic, which realistically depicts typical small town life in Southern Ontario, particularly in regards to the gender dynamic. Munro's Southern Ontario Gothic draws from the rich tradition of the 18th century British Gothic, which was influenced by public spaces such as cathedrals, monasteries and churches, particularly in their theatricality. In her short stories Alice Munro crafts an architectural space based on the liminal space between the private and the public, where the characters' inner strangeness, uncertainty about what is true or not true, what is 'seen' and 'known,' and the *unheimlich* of the domestic place turned public become key elements. The house turns into a nursing home or a quasi-school room, and the tension between inner/outer spaces engenders human strife. The melodramatic turn of events, almost comedic in its distorted grotesque, comes from the fact that an outsider in some kind of quasi-professional capacity is allowed access into the private space of others.

Keywords

Alice Munro, Southern Ontario Gothic, Liminal spaces, Gothic house, Nursing home.

Between, vol. XIV, n. 28 (novembre/November 2024)
ISSN: 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6256

CC BY

The House as Liminal Space in Alice Munro's Female Gothic

Camelia Raghinaru

The poet Andrew Motion noted that «a house gives shape to a story», and that «the physical limits of a house are a way of imposing structure for good or ill» (Motion quoted in Richardson 2018). In her short stories Alice Munro crafts an architectural space that will «create and confirm character» (Richardson 2018). In this paper I argue that the liminal space between the private and the public shapes the dramatic tension that, in turn, shapes the characters inhabiting these spaces in Munro's fiction. The house turned nursing care or quasi-classroom becomes the space of human strife. As Richardson notes, houses can «suffer the ignominy» of being turned into «schools, rest homes and holiday resorts» (*ibid.*). While this speaks of a literal transformation of a manor home threatened to become derelict and a ruin into a boutique hotel through the savvy of an entrepreneur, in Munro's stories the transformation is temporal and forced by circumstance and a vestigial rootlessness of modernity in small town Ontario.

The interplay between interior and exterior creates much of the drama in the short stories by Alice Munro under discussion below. Whether we inhabit the quasi nursing home space of «The Love of a Good Woman» and «Some Women», or the quasi restaurant/theater/voyeur's peep show in «Wenlock Edge», the melodramatic tone of events, almost comedic in its distorted grotesque, comes from the fact that an outsider is allowed access into the private lives of others, in an interior space that has been temporarily opened up to the outsider's gaze. The liminal threshold between interior domesticity and the outer public gaze is the source of tension in these stories, and the tension is of a psychosexual nature, often combining either old age or sickness, or even a near-deathbed life state with sexual desire, in a way that intensifies the tension between the inner/outer of the architectural space.

Alice Munro is part of a subgenre of the Gothic known as Southern Ontario Gothic, in which she writes realistically about typical small town life in Southern Ontario, particularly when it comes to gender boundaries. Typical devices of the Gothic discussed in this paper have to do with re-

mote settings, split or tormented female protagonists, fantasies and dreamscapes in which «strangeness is an effect produced by the distorted and the distorting mind of the protagonist» (Jackson 1981: 24). The characters' inner strangeness, uncertainty about what is true or not true, what is 'seen' and 'known,' reconstructing what really happened, and the *unheimlich* of the «familiar domesticity of woman's place» (Vancopernolle 2010: 60) are key elements of Munro's Gothic. Often, Munro's characters are trapped in «narrow worlds of male dominance» (*ibid.:* 60) and manipulative power games from which they struggle to break free.

Munro's Southern Ontario Gothic draws from the rich tradition of the 18th century British Gothic, which was influenced by public spaces such as cathedrals, monasteries and churches, particularly in their theatricality. As Phyllis Richardson notes, the ritual and symbolism invited the idea of plot, of happening. The architecture of the space gives rise to notions of strangeness and the occult. The history of martyrdom of the church lends the space to imaginings of horror, but also flamboyance and magnificence. Fictional Gothic castles are often used to stage public events, such as balls, or to entertain large parties of boisterous guests, as well as to display large collections of art. In the 19th century, when the cost of maintaining these estates rises, they are often sold and eventually become akin to museum spaces and sites of inspiration for the Romantic poets. For Romantics like Mary Shelley, who continues the Gothic tradition, former supernatural elements become introjected psychically as inner terrors. This essay explores the connection between the internal psychic states of the female protagonist and the architectural setting of the house as a liminal space between the private and the public. The Gothic plays with liminality and transcending boundaries. The duality of inside/outside, urban/domestic folds into spaces:

> The idea of a traditional house as a refuge from external anxieties, which dates back to the 18th century, weakens as the population gets closer and closer to the 'nomadic' idea of Deleuze and Guattari, in constant movement and without a specific condition of belonging. The house loses its exclusively private character to be completely opened to the public sphere. From being a closed microworld, the house is a node in an infinite series of global relationships in a hyperconnected, public, accessible, and visible world. A world of exteriors. (Alcocer and Martella 2020)

Small town Western Ontario is a composite social space. Anca Radu discusses Munro's work as a «realistic chronotrope of small-town Western

Ontario» – a site that can harbor several places at the same time. It is both a place of fantasy and physical reality that investigates the fundamental tensions between apparently stable places that coerce individuals to adopt a set identity but also mark the individual's striving for liberation from such constraints. There is a misconception that this kind of space connects individuals to a utopian homogenous community. In enclosed and protected locations Munro's characters let out their secret side that is inappropriate for the 'real' world (Radu 2018: 101-108).

Munro's stories have a recurrent obsession with home and houses in narratives of displacement and dispossession. Elenora Rao remarks that the concept of home cannot be pinned down to a single notion, because it is a concept that changes constantly: prison, security, protection, place of violence and nurturing. The house is represented as either a fortress or a labyrinth, a place that fails to offer comfort and stability, a site of shame and abjection, secrecy and transgression. The persistent representation and detailed descriptions of houses in Munro's fiction, along with the conflicting emotions they generate emphasize the limit or threshold between inside and outside (Rao 2018: 42-58).

Robert McGill also remarks on the house as a central figure in Munro's fiction, a place infused with secrets, and a place of marginalization, especially when inhabited by women. He mentions Henry Lefebvre's theory of the mundus, «a sacred or accursed place in the middle of the […] township. A pit, originally – a dust hole, a public rubbish dump […] for trash and filth of every kind. […] It connected the city, the space above ground […] to the hidden, clandestine, subterranean spaces which were those of fertility and death» (Lefebvre quoted in McGill 2018: 38). As the mundus compels one to gaze upon the local and the abject, it becomes a metaphor for the complications of the domestic in Munro's stories (McGill 2018: 38).

The house as a liminal space

In Munro's collection titled *The Love of a Good Woman* the house functions as a liminal site of suspense and dread that heightens the heroine's inner state of shock and pushes the horror into the realm of the sublime. The domestic as a liminal space and potential disruptor of clearly defined categories is present in all these stories. Carol Davison notes that the genre of the female Gothic has as its protagonist a persecuted maiden who is virtually imprisoned in an ancestral castle or manor house by a ruthless and attractive Gothic hero-villain who threatens the young woman's maidenhead and inheritance (Davison 2016: 51). Much of the plot revolves

around the protagonist's exploration of the sometimes haunted castle and its maze-like corridors, which leads to a confrontation with the protagonist's self. In this ideologically conservative genre, the narrative concludes with a process of self-discovery that results in a more mature heroine with more sensible and realistic marital expectations. The heroine's virtue is rewarded by marriage and inheritance, and she develops faith and fortitude (*ibid.:* 51). The Gothic castle or house as the site of these adventures tests the heroine's fears and anxieties about sexuality, marriage, and male loyalty, and mirrors the woman's experience of entrapment and longing for the protection she looks for within patriarchal institutions. The genre focuses on women who can't seem to escape entrapment in the house. Thus, the house becomes a central image in these women's novels, and takes on ambivalent connotations, from the house as a symbol of male privilege and protection to that of a sinister and threatening place.

The physical space of the female Gothic brings into focus what Davison calls «the ambivalent nature of the domestic sphere» and «the dark side of domestic spaces related to ideals of marriage and motherhood» (Davison 2016: 53). In female Gothic novels, as the heroine explores the Gothic house in which she is trapped, she also explores her relation to her body and all the connotations of power and vulnerability associated with it. The heroine has anxieties about boundaries of the self, fears that her self-identity and autonomy are threatened or, on contrary, that previously suppressed impulses will be given expression. In the process, Davison claims, the «self is revealed to be other, and the Other an aspect of the self» (*ibid.*: 53). The theme of transformation is a common motif of the Gothic.

It is significant that the young female narrator's self-revelation happens in a Gothic-like interior setting that becomes porous to the public gaze as the plot progresses. Davison points out that the purpose of the domestic setting – the house – as the place where most middle-class and upper-class women of the late eighteenth century spent the majority of their lives – is the setting that is most likely to lead to identity and sexual psychic catharsis. Rebecca Janicker notes that the device of the Gothic house is that of a liminal space, caught between past and present, as a transitional area that shapes identity, and where previously repressed things are revealed. Liminality is connected to initiation rites and sacred time outside normal experience of society, Janicker notes, and the novitiate has the opportunity to absorb vital knowledge in the liminal space (Janicker 2015: 184). Thus, the setting functions as a space of isolation, apart from the narrator's everyday experience, and as a place of confrontation – ideal for individual development and growth: an island, a dying patient's home, the tempo-

rary living arrangement of a basement, or a holiday cottage. The protagonist of the female Gothic holds a precarious and vulnerable position as she undergoes her initiation in a space of entrapment that is also shrouded in mystery. For this reason, the Gothic castle, manor or house is important as a place of disruption and destabilization – not as a permanent home, but as a transient place (*ibid.*: 185). Janicker argues that the haunted house is the modern version of the haunted castle – where several layers of history coalesce (*ibid.*: 190), and Emma Zimmerman (2015) argues that the hotel is another key space of modernity, also because of its liminal nature, as it embodies the confusion between the private and public spheres.

The house as a nursing home

The house as a liminal space and potential disruptor of clearly defined categories is present in «Some Women» as well. The setting of the story bears Gothic undertones from the start with mention of illness, death, waist cinchers, crinolines, «decline in a tragic atmosphere», and death (Munro 2010: 165). The protagonist is a thirteen-year old girl who retells the story from the retrospective glance of old age. The house as the space of tragic decline into illness and death is foregrounded from the beginning: high ceilings, a deathbed upstairs, instead of downstairs, where it would be more convenient. But the Crozier household, under the strict rule of Mrs. Crozier, who walks with a cane and makes an «ominous-sounding journey up the stairs to see her stepson», the dying young Mr. Crozier, has inflexible notions about what is proper in a household arrangement (*ibid.*: 166). «The idea of a bedroom downstairs would have outraged her as much as the notion of a toilet in the parlor[…] . She would have made the laborious climb as often as necessary, rather than pursue a change so radical and unnerving» (*ibid.*: 166). The Crozier house is presented as older and grander than that of the protagonist. The dying patient adds to the Gothic mystique of the house. Through the female adolescent's eyes, «Mr. Crozier looked terrible. A tall man, whose ribs showed like those of a famine survivor […] whose head was pretty bald, and whose skin looked as if it had the texture of a plucked chicken's, his neck corded like an old man's» (*ibid.*: 173). Whenever the protagonist – who is hired by old Mr. Crozier to look after the patient for a few hours a day, when his wife Sylvia is off teaching – waits on him, she avoids looking at him. She explains that «this was not really because he was sick and ugly. It was because he was dying. I would have felt a similar reticence even if he had been angelically handsome. I was aware of an atmosphere of death in the house, which grew thicker as

you approached his room, and he was at the center of it, like the Host the Catholics kept in the box so powerfully called the tabernacle. He was the one stricken, marked out for everybody else» (*ibid.*: 174). The house here gains spiritual and mystic overtones for the narrator, compared to a sacred temple that contains the sacred body of a sacrificial scapegoat. The young woman is witness to his gradual decline, and she reflects on it. «Anybody could see how he was failing. There were hollows in his cheeks like an old man's, and the light shone through the tops of his ears, as if they were not flesh but plastic» (*ibid.*: 180). There is an explicit parallel drawn between the dying body – its corporeality, and the solid, inflexible structure of the house, with its solid, unbreakable oak doors. As the young protagonist witnesses the sexual overtures made by young, vital, overly sexualized Roxanne, Mrs. Crozier's masseuse, on the patient, she becomes both fascinated and repulsed by the idea of «carnality at death's door» as something that she wanted to «shake off back then, just as I would shake caterpillars off my sleeve» (*ibid.*: 188). This attraction/repulsion reaction inscribes the story in the realm of gothic horrors, with its potential for disrupting borders. It is significant that here, too, the house is not a permanent home, not the protagonist's own house. It is a transient private space, temporarily transformed into hospice care by imminent death, where the girl spends only a few hours a week, for one summer, although the experience haunts her for a lifetime, making this a modern day version of the haunted castle story. Mr Crozier's dying body serves both as a ghost and, in a twisted way, a kind of vicarious male seducer in the story.

The conflict between the women is brought to a halt by Mr Crozier's own intervention, with the help of the narrator, who contrives to get the key and lock the door to Mr Crozier's room, just as hints of a plot transpire in which Old Mrs Crozier and Roxanne plot «something special» for Mr Crozier, before any chance of being alone with him vanishes (*ibid.*: 182). Ella Vancoppernole notes that the symbol of the locked door is related to the fantastic and its «problems of vision» (Vancoppernole 2010: 45) – the fact that mysteries happen behind closed doors, and «that which is not seen, that which is not said, is not 'known' and it remains as a threat, as a dark area from which any object or figure can enter at any time» (Rosemary Jackson quoted in Vancoppernole 2010: 45).

In one of her introductory remarks Alice Munro links the structure of a short story to the edifice of a house, as follows:

> You go inside and stay there for a while, wandering back and forth and settling where you like and discovering how the room and corridors

> relate to each other, how the world outside is altered by being viewed from these windows. And you, the visitor, the reader, are altered as well by being in this enclosed space, whether it is ample and easy or full of crooked turns, or sparsely or opulently furnished. You can go back again and again, and the house, the story, always contains more than you saw last time. It has also a sturdy sense of itself, of being built out of its own necessity, not just to shelter or beguile you. (Munro: 1997, «Introduction to the Vintage Edition»)

In reflecting on the shared features of both house and story, Susanne Becker writes that this common structure relies on the «connectedness of enclosing spaces, with separation from the outside, and strong emotions on the inside: the image recalls gothic texture and its domestic horror, its plot of abjection and its affective form. Munro's fiction self-consciously rewrites the complicated structure of the gothic house with its uncanny center» (Becker 1999: 114-115). The story follows this structure, with Mr Crozier's room as the uncanny center of the house, and the way the story moves back and forth between this place where the narrator makes brief forays into the abyss of uncertainty of the sublime and the rest of the house with its stairs, kitchen, library, and sunroom, where Old Mrs Crozier is getting her massages (Vancoppernole 2010: 45). At the intersection between these spaces, the narrator gets a precocious understanding of adult life: «I understood pretty well the winning and losing that had taken place between Sylvia and Roxanne, but it was strange to think of the almost obliterated prize, Mr Crozier» (Munro 2009: 187).

«The Love of a Good Woman» features another Gothic-like house turned into a nursing home/hospice care. The space of the house takes on the attributes of Mrs Quinn, the dying patient. Mold grows in the jars of jam, vile-smelling water sits rancidly in a jar, and a general sense of disintegration and disorder takes over. Mrs Quinn reigns with displeasure over the disintegrating domain, while high blood pressure pulse and temperature are being recorded, as well as what she has eaten, vomited, excreted, and medicines taken. Behind closed doors Enid overhears «something deliberately vile» (Munro 1998: 56). Mrs Quinn's betrayal, her deliberate and compulsive acts of adultery with Mr Willens, the optometrist, and Mrs Quinn's husband, Rupert's, attack of Mr Willens, are in fact highly stylized and meant to illustrate stock villainous characters engaged in vile and reprehensible acts. Mr Willens, both in life and in death, is utterly repulsive. The grotesquery of his cadaver is highly stylized as well: «His eyes were not quite open, not shut either, and there was dribble coming out of his

mouth. But no skin broke on his face or bruise you could see – maybe it wouldn't have come up yet. The stuff coming out of his mouth didn't even look like blood. It was pink stuff, and if you wanted to know what it looked like it looked exactly like when the froth comes up when you're boiling the strawberries to make jam» (Munro 1998: 57).

However, the real Gothic characters in the story are Enid and Rupert in their human goodness, their penitent and almost sanctimonious righteousness. Enid pays for her outward dutiful self-restraint with her wild, incomprehensible, torturous dreams, in which, ironically and quite amusingly, she performs atrocious sexual acts with the same dispassionate pragmatism and detachment with which she performs her nursing duties. This adds to the grotesque Gothic dimension of the dreams: «In the dreams that came to her now she would be copulating or trying to copulate (sometimes she was prevented by intruders or shifts of circumstances) with utterly forbidden and unthinkable partners. With fat squirmy babies or patients in bandages or her own mother. She would be slick with lust, hollow and groaning with it, and she would set to work with roughness and an attitude of evil pragmatism[…] . She woke up unrepentant, sweaty and exhausted, and lay like a carcass until her own self, her shame and disbelief, came pouring back into her» (Munro 1998: 51).

Mrs Quinn, laying in her stupor and breathing faintly is a kind of scapegoat that embodies the murderous secret of the house. She is pregnant with the poisoning sickness (uremia) that is taking her to the grave, while Rupert, the murderer, and Enid, get to continue on, reconciled in a dark yet comforting way to the secret buried in the yard, a secret that unites them wordlessly in a binding, and in the end, almost mysterious and romanticized affection for one another. The story ends with two lonely, misunderstood, yet finally reunited, soulmates, intimately and irreversibly connected by their shared monstrous side, poised in the liminal space between the light space of the domestic and the dark chthonic realm (of the underworld).

Much of the rich scholarship on this story focuses on the way the innermost dark mysteries of human nature evade rationalization. The deepest desires of the heart return with mythic violence to restore the ecstasy of joy and pain dulled by the ordinary rituals of work and duty. As Enid sinks ecstatically into a downward progress in her unsettling dreams, she becomes aware of the opening of a secret inner space. This finds its correspondence in the outward surroundings of the house, in which Rupert and Jeanette Quinn enacted their own archetypal Bluebeard murder (as Judith McCombs points out). This inner dwelling is the chthonic realm (of the

underworld) – a liminal site in which passive inner processes stir in Enid a series of desires that complete and resolve the murder mystery in the same «dull, simple, amazing, and unfathomable» way in which the «deep caves [of the Gothic small town home are] paved with kitchen linoleum» (Munro, *Lives* 210). The dark and slimy caverns of the psyche distort the surrounding space of the patient's home into a similar archetypal setting of a murder mystery.

However, the opposite might be true as well. Dennis Duffy reflects on the Pauline allusion to a «dark sort of mirror» through which we now see darkly (Duffy 1998:183-84; 1 Corinthians 13:12), in reference to the trivial rites of domesticity that are set in sharp contrast to the gothic violence at the end of the story. The dark mirror speaks of a mimetic relationship between the inner psychic space and the outer domestic space, seemingly anodyne and yet a symmetrical and proper replica for the nurse's inner secrets. The repressive space of the house contains open secrets that are only barely contained – spilling inwardly outward and vice-versa. Enid has flashes of disturbing childhood memories about her father's adulterous relationship. Mrs Quinn's unseemly revelations of adultery connect the decay of the body to the decay of the house and, further inwardly, to the malignancy of Enid's nightmares. The Gothic machine at work in the narrative creates an utterly human experience of the mythic and the sacred in the chthonic space of the psyche.

The house is a mediator between the subjective inner experience of the outsider ingénue of the female Gothic (Enid) and the shared experience of the dwellers of the Bluebeard cave (Rupert, Jeanette, and Mr Willens, all of whom inhabit the dual roles of perpetrator and victim). Judith McCombs highlights the «thrilling sex-and-death versions of the fairy-tale quest» (McCombs 2000: 329), often taking place in dark chambers with lustful demon-lovers (McCombs 2000: 332), and which renders the Gothic space as not just a disordered nightmarish realm but also as a kind of Dionysian underworld. In this world Mrs Quinn «becomes Enid's dark mirror» (according to Coral Ann Howells quoted in McCombs 2000: 338). For Duffy, the dark mirror is more literally a reference to the underworld: «whatever one sees through this dark sort of mirror, will soon be seen face to face. Call it death» (Duffy 1998). The sacred dimension of the mythical emerges out of the ritual of ephemeral ordinary existence in the liminal space of the house. Both a living space and a place for death, the house witnesses the slow decay of the dying patient and the grotesque and violent murder of Mr Willens.

The liminality is also mirrored in Enid's dreams, where the violence is overlaid with illicit sexuality and its ecstasy, hinting at a Dionysian space

that awakens the primal drives of the unconscious. The fertilizing, liberatory and cathartic forces thus unleashed are directly linked to the body, as John Van Rhys notes in his analysis of the incarnational nature of this short story. In this paradigm, the anxiety that «the body is rubbish» (Rys 2020: 273) is countered by the «hope of renewal and resurrection» in the face of «death and decay» (Rys 2020: 273). Munro's incarnational imagination affirms humans as «inspirited dust or flesh» (Rys 2020: 273). Ironically, the sickroom is the ideal space to explore the desire of the body, as Enid's father intuits when he prohibits Enid's nursing occupation from the start. It is the sickroom that poisons Enid's dreams with perversion and violation. The sickroom resembles, at the macro level, the mysterious red box of the optometrist, which «contains an ophthalmoscope, a tool for examining the eye's interior, […] as well as a retinoscope to examine the refraction of light in the eye» (Rys 2020: 277). This latter instrument contains the «'dark sort of mirror' with a hole for a tiny, missing light to shine through» (Munro 20 quoted in Rys 2020: 277) that introduces «the figurative problem of vision, sight, and knowledge» (Rys 2020: 278) in the narrative. This is the mystery of the flesh, which, like another biblical parable of the decaying grain of wheat, dies in order to be transformed into new life.

Mrs Quinn's sickroom is also the new bride's room. Enid is careful to preserve the narrative of the sacrificial, faithful good nurse even as she undergoes her own psychological crisis. Self-denial and sacrifice are mirrored in another chthonic space of repressed memories and childhood denial. Her silent complicity with both mother and father enshrines her as a saint in the strict definition of holiness, as someone «set apart», chosen, for a sacred duty. The irony of the fact that Enid's goodness comes from harboring the perverse secrets of her parents is echoed later, in her own crisis of faith. The grey space of ethical judgment regarding Rupert's identity as either protector or murderer, sinner or saint, is ultimately deemed as grace, « a sideways and uncertain form of grace, a mystery» (Rys 2020: 290). The incarnational imagination gives expression to the subjective truth of embodied experience, molding it according to the archaic structure of Dionysian myth. Enid errs on the side of survival, life, fertility and the chaos of new life growing on top of the old decayed grain of wheat. The dead underneath the ground (grotesquely coupled in the underworld – as Jeanette rejoins Mr Willens) make room for the new couple exuberant with nurturing life. Their quiet domestic triumph transforms the grave of the sickroom into a new, clean, orderly space, effervescent with children and life: «Enid in 'bountiful good spirits' lets her own 'hair loose,' suns her bare legs, and makes for the children special treats and memorable 'holiday'

games (McCombs 2000: 339). Like a «good fairy godmother [she] shows the children how to make, from bent-wire 'bubble-wands' and soapsuds, 'as large a shinning bladder as possible'» (McCombs 2000: 339). The inner drama of the story is a drama of renewal from death to the redemption of a new life – a full cycle taking place in the same house: «Like a victorious True Bride […] Enid will make this house into her realm, 'a place that had no secrets from her and where all order was as she had decreed'» (Munro «Love» 77 quoted in McCombs 2000: 341).

This new revelation opens itself up to the same movement, as if stuck in a cycle of eternal return, where «inwardly questing Enid has slipped once more into a secret vision that opens her to love, or to death» (McCombs 2000: 342). The motion toward renewal is ritualistic and thus sacred – a metaphysical underpinning of the heavy materiality of domestic existence. The body with its leakage and odors and decay is rooted in a spiritual, unseen reality, after all, under whose care Rupert and Enid will set the stage for the drama of renewal to be enacted anew for the next generation – namely, Mrs Quinn's two girls. Even though ambiguous, the ending is thus hopeful, hinting at the fact that on this side of the grave there is grace, but not purity. All life springs anew from decay, with the violence of the Dionysian, unspeakably monstrous and mysterious, yet cathartic – a mimesis of an experience that will be fully seen and understood at a future moment, forever deferred. Meanwhile, life happens in the liminal space of the «now», which is the only sacred space on this side of heaven. The objective correlative of this space is the red box as a microcosm of the psycho-space of the house, an almost mythical object. Ildikó de Papp Carrington has defined the box as a «metafictional metaphor for the mystery's narrative complexity» (Carrington 1997: 169). For Catherine Sheldrick Ross «the solid presence of the red box in the museum seems to lend additional weight to Mrs Quinn's final version of the story» (Ross 2002: 790) and, I would argue, to the entire story, as the reader keeps reading in order to make interpretive sense of the «objective» foundation of Enid's moral dilemma.

The house as classroom/education

The female narrator of «Wenlock Edge» from *Too Much Happiness* is virtually imprisoned of her own accord when she accepts a dinner invitation at the house of Mr. Arthur Purvis, the elderly villain of the story. His assistant, Mrs. Winner, asks the young student to strip naked before entering the dining room. Even though no physical violation occurs, the experience counts as a psychological violation for the narrator later in the

story, when she reflects that «I would always be reminded of what I had done, what I had agreed to do. Not being forced, not ordered, not even persuaded. Agreed to do». The dinner becomes the central moment of self-discovery. Unlike Nina, the young woman who is previously much used and abused by life and predatory men, and who is largely ignorant of bookish knowledge, the narrator believes herself to be more worldly and sophisticated than she actually is. She also thinks herself impervious to violation due to her superior knowledge of literature and philosophy.

Even though Nina is framed as a vulnerable child throughout the story, and the narrator as the worldly intellectual, critical of herself and others, we are given early hints of the narrator's immaturity. For example, she has a «country girl's notion» that all men who live in the city indulge in a certain level of prosperity, and when she goes out to dine with her older cousin Ernie, she takes a long time choosing from the menu, «like a five-year old trying to decide between flavors of ice cream» (Munro 2010: 65). Her so-called virtue is more a matter of lack of experience, a certain amount of privilege, and a great deal of self-righteousness. Up until she is «trapped» in Mr. Purvis's house, she has had little experience with either sex or the vicissitudes of life. Mr. Purvis's house is not the secluded «stodgy mansion surrounded by acres of lawns and unfarmed fields north of the city» that she imagines (*ibid.*: 76). Instead, the narrator and Mrs. Winner travel to a prosperous part of town in a neighborhood of «mock-Tudor houses with their lights on», to a house that she recognized as «modern» by its flat roof and long wall of windows and the fact that the building material appeared to be concrete» (*ibid.*: 76). From here the description of the house takes on Gothic overtones. The car slides «down a ramp into a cavernous basement garage», and then the two women take the elevator up one floor and emerge into a hallway (*ibid.*: 76). The house begins to take on a maze-like, old manor quality, particularly as seen through the narrator's eyes: upholstered straight-backed chairs, little polished tables, mirrors and rugs. Next, the young woman and Mr. Purvis move to a «windowless room with benches and hooks around the walls, like a school cloakroom, except for the polish on the wood and carpet on the floor» (*ibid.*: 77). It is in this room that the narrator is asked to remove all her clothes with a mocking taunt from Mrs. Winner: «I hope you're not a baby. […] Oh no. […] So you're just a bookworm. That's all you are» (*ibid.*: 77).

The challenge brings into focus two issues: one, the narrator's lack of actual worldly experience, particularly with men. The second, the house itself. The space brings into focus what Davison calls «the ambivalent nature of the domestic sphere» and «the dark side of domestic spaces related to

ideals of marriage and motherhood» (Davison 2016: 53). In female Gothic novels, as the heroine explores the Gothic house in which she is trapped, she also investigates her relationship to her body and all the connotations of power and vulnerability associated with it. The heroine has anxieties about boundaries of the self, fears that her self-identity and autonomy are threatened or, on contrary, that previously suppressed impulses will be given expression. In the process, Davison claims, the «self is revealed to be other, and the Other an aspect of the self» (*ibid.*: 53). The theme of transformation is a common motif of the Gothic, and we see it gradually developing in Munro's story throughout the narrator's dinner with Mr. Purvis. Even though she doesn't feel in danger of being raped, and acknowledges the fact that she is probably not kept in the house against her will, there is a sense in which the young woman feels under compulsion to perform a perverse act for the benefit of Mr. Purvis' sexual appetite, and that she has little power to control the situation. As she sits naked at the dinner table making polite conversation with Mr. Purvis, she becomes self-conscious about her «large and lollopy» breasts and suffers from «waves of flushing», and imagines that, upon observing her discomposure, Mr. Purvis's voice changes slightly, «becoming more soothing and politely satisfied, as if he'd just made a winning move in a game» (*ibid.*: 80). The house is revealed to be the equivalent of an extended boudoir or harem, and old and thin Mr. Purvis the proprietor of it, and by extension, of the narrator's naked performance. The young woman's repressed anxieties are explored in this setting, and she becomes conscious both of a sexual fluster and an objective distancing from her body.

As they move together from the dining room to the library, the narrator examines her surroundings specifically in relation to her naked body, thus drawing a direct link between the interior of the house and her vulnerable flesh. The house becomes not only the stage upon which the narrator performs her nakedness, but also a direct extension of her body. The chair on which she sits in the library is upholstered with dark plush material «which prickled, setting off an intimate agitation», and the lights in the library are brighter and seem more «prying and reproving than those in the dimly lit dining room (*ibid.*: 82). As they move from one room to another, the narrator recalls stories in which «the room referred to as a library would turn out to be a bedroom, with soft lights and puffy cushions» (*ibid.*: 82). The heroine's heretofore repressed sexuality is obliquely acknowledged through her fear – not of what Mr. Purvis might do to her physically, but what she herself might willingly put herself in a position to want to happen to her. She represses such thoughts by viewing female

embodiment as repulsive and abject. As she walks behind Mr. Purvis, she is glad that he is not behind her and cannot see the back of her body, «the most beastly part» (*ibid.*: 81). In the midst of her sexual agitation, she is also able to double up on the situation with a meta-commentary on the nature of the human condition, both in order to regain some control over her situation and to stave off the acknowledgment of her repressed sexuality: «the thought came to me that everybody in the world was naked. We were all sad, bare creatures» (*ibid.*: 83).

It is significant that, even though she prides herself in obtaining all her knowledge in a university setting, the young female narrator's main self-revelation happens in the gothic-like interior setting of a home turned classroom for a different kind of education. Davison points out that the purpose of the domestic setting – the house – as the place where most middle-class and upper-class women of the late 18th century spent the majority of their lives – is the place that is most likely to lead to identity and sexual psychic catharsis. Rebecca Janicker notes that the device of the Gothic house is that of a liminal space, caught between past and present, and is a transitional area that shapes identity where previously repressed things are revealed. Liminality is connected to initiation rites and sacred time outside the normal experience of society, Janicker notes, and the novitiate has the opportunity to absorb vital knowledge in this liminal space (Janicker 2015: 184). Thus, Mr. Purvis's house functions as a space of isolation, apart from the narrator's everyday experience, and as a place of confrontation – ideal for individual development and growth. The protagonist of the female Gothic holds a precarious and vulnerable position as she undergoes her initiation in a space of entrapment that is also shrouded in mystery. For this reason, the Gothic castle, manor or house is important as a place of disruption and destabilization – not as a permanent home, but as a transient place (185). The confusion between private and public is at the core of the destabilizing experience for the narrator in Mr. Purvis's house. She arrives seemingly to engage in a social situation, but this only masks her desire for initiation and education of a different kind.

Joanna Luft (2010) analyzes the metanarrative of the story – the medieval legend of Sir Gawain and the Green Knight, according to which the narrator is cornered in Mr. Purvis' house the same way hunting game is cornered in the woods and hunted down. She also notes how the heroine is served up, just like the cornish hen, for his sexual appetite, and how her body is like an open book for him. His consumption of her is sexual, and in her innocence, she becomes complicit in her own destruction. The setting of the house is crucial to Mr. Purvis' execution. The house is a consumption

trap. The kitchen, the bedroom, and the library are all consuming spaces, because the Gothic house itself is a place of perverse consumption.

The edifice of Munro's house adjusts its architecture to become a space for consumptive bodies (succumbing to disease or old age, as it were) and consumable bodies. Indeed, the inner space of the house accommodates the gradual initiation into each successive stage of embodied female existence. As Julie Rivkin notes, the three-storied layout of the house in «Wenlock Edge» follows the trajectory of the expected female experience. Starting at the top, the studious narrator occupies the third floor and the life of the mind; one level below, two students engage in prosaic female occupations of boyfriends and the life of the body; a final descent takes us to the life of matrimony on the first floor, amid a «scene of misery and confusion» (Munro 81 quoted in Rivkin 2021: 1094). In this micro-buildingsroman of the female trajectory «the architecture makes visible a tension between high and low, or mind and body» (Rivkin 2021: 1095). With her contradictory mix of worldliness and ignorance, Nina, the outsider, disrupts this predictable pattern as she introduces «a strain of the marvelous into the story» (Rivkin 2021: 1095), thus turning the narrator's «educational journey [into] a form of medieval quest romance» (Rivkin 2021: 1095).

As with the other stories discussed here, the ultimate goal of the Gothic space is to educate the female heroine into the maturity needed as preparation for matrimony. The male villain occupies the position of educator, and Mr. Arthur Purvis is a fastidious master that teaches his student an inverted perversion of the Arthurian romance (Rivkin 2021: 1089). She learns from this lesson, belatedly, after several days pass, that a studious young woman has only the illusion of control in her confrontation with the elderly villain; and that the real violation does not come through exposure of nakedness alone, but rather through the secret shame at having been compliant in her own victimization; finally, that evil is not something she can learn about from books, but only from real experience. Therein lies her true education – namely, in a kind of disciplinary fantasy akin to an initiation (Rivkin 2021: 1085). Thus, entering Mr. Purvis's library is like «coming inside a story' for the narrator for whom 'libraries in houses […] were known to [her] only from books' (Munro 86 quoted in Rivkin 2021: 1096). [The] wall panel door that opens at Mr. Purvis's touch might well be a book cover, and the space she's invited into a magical inner sanctum of literature itself» (Rivkin 2021: 1096).

The house as a Gothic dream space

Dreams, nightmares, and altered dream states permeate the stories and enhance the uncanny effects of Munro's female Gothic. When the protagonist's psyche is disturbed, the house becomes the outward embodiment of the nightmare and the site of suspense and dread that heightens the heroine's inner states of shock and horror, to the point of pushing the horror into the sublime. Enid's disturbing sexual dreams in «The Love of a Good Woman» collide with domesticity, romance, and the nursing of a dying woman, and they take a Gothic, monstrous turn. The dreams unveil the forbidden and the unthinkable to underscore the heavily censored states of knowledge and perception of young women who must not 'know' anything and whose perceptions cannot be trusted. The protagonist's states of mental confusion are externalized in the setting of the house. Carol Davison notes that the persecuted maiden of the female Gothic is trapped in a haunted castle with maze-like corridors, which leads to a confrontation with the protagonist's self. The Gothic castle or house tests the heroine's fears and anxieties about sexuality. Dreams perform the same function in Munro. They underscore the fact that women's perceptions cannot be trusted, and they themselves should not trust their own intuition. Dreams are liminal states that disrupt the distinction between real and imagined, and slide from horror and terror into the sublime. Enid's monstrous dreams disrupt her previous conceptions of systems, order, identity and goodness, and become a threat to her idea of self, a figuration of sexual horror. Abjection, as Julia Kristeva remarks, consists of thinking the unthinkable and the forbidden, when the ejected outside becomes the revolting inside. As Vijay Mishra notes, «the Gothic celebrates both the power of the sublime and the self's willingness to be subjugated» (Mishra quoted in Nadal 2000: 383).

In «My Mother's Dream» we are in a dream within a dream, a nightmare, in which a young mother realizes she has forgotten her baby outside of the house, on the ground, where overnight snow had fallen. The dream coincides with the states of confusion, exhaustion and hormonal imbalance brought about by post-partum, and oscillates between nightmare and fairy tale to capture the disorientation of new motherhood that can easily slide into horror and psychosis. For Ronald Thomas «every dream is a possession», both in terms of being possessed by one's fears and desires, and in terms of using the dream as a mirror, past which the protagonist can learn self-possession. In this latter case, Ronald argues, the little girl inside can recover her «dream of authority» as a «frightening kind of possession» and make it her own: «a force that lived its own life and told its own sto-

ry through her» (Thomas 1990: 1). It is a process of recovery and resistance, and the protagonists of Munro's female Gothic learn, through their dreams, that mastery of self-knowledge and perception involves co-opting and expressing in language the «operation of the mind at the moment of its deepest indecipherability, the moment of the dream» (*ibid*.: 1).

Dreams encrypt the internal conflict between the heart and the mind – the schizophrenic split of the female protagonist who has to choose between her inner knowing – a truth that reconstitutes her whole being along new lines of being in the world – and that of the world around her – the many voices that place demands and expectations on her she is either unwilling, or unable to fulfill. The psychic struggle manifests as indecision and mental and emotional wavering during waking states, and as frightening, gruesome, or just confusing, dreams or nightmares during sleep states. In each of the stories of the collection where dreams appear, the protagonist is facing some kind of personal dilemma, a decisive moment at a fork in her life. On one hand, there is the swarm of voices, the collective mental chatter with its weight and pressure. On the other hand, there is a truth that arises out of her lived and embodied experience that feels compelling, but so radically set against the conventional opinion as to seem untrustworthy or dangerous if lived. The veracity of this inner truth, and the certainty that one comes to the correct interpretation and application of that inner truth, is on a deeper level the problem of these stories, and the decision that must ensue.

The nineteenth century is struck with the revelation of the self as a liminal category, as Christine Berthin notes. At the intersection of scientific, medical and philosophical discourses, the boundaries of the self are perceived as receding into the previously unexplored realm of the psyche. This is a shift from the supernatural into the psychological. Explanation of dreams moves from the «external visitation of a supernatural being, the incubus, lying heavily upon the dreamer's body» (Berthin 2016: 203) to the internal, but just as mysterious, figure of the psyche. Dreams are used widely in the Gothic fiction of the time to show the tension between religious and scientific interpretations. Dreams are in turn rationalized when they become threatening and unsettling as nightmare and irrationalized as part of the traditional Gothic plot in order to show conflicts and complexities in the character (*ibid*.: 204). As Berthin notes, dreams in the nineteenth century novel serve «as a process of internalization of the other» and are the roads that lead to [the protagonist's] subconscious. Dreaming, in the Gothic, has become more openly linked to desire (*ibid*.: 204).

Sue Chaplin argues that Gothic dreams and visions relate to a kind of «extraordinary reality» of the heroine that has to do with her juridical cer-

tainty (Chaplin 2007: 101). The woman's dreams encode the conventions of a truth related to the Gothic spaces of the dream. Their «dark, funereal chambers and labyrinthine passages» connect the fears of the inner psyche to the outer architectural space (*ibid.*: 101). Upon waking, the heroine has to confront a disturbing truth in reality that had announced itself in the dream. The suggestion of a supernatural prophetic meaning of the dream is both present and undercut in Radcliffe's Gothic novels, as Chaplin points out (*ibid.*: 101). In the wake of the dream, the heroine «is indeed about to come to terms with some spectre concerning her past and to fulfill a destiny that will place her on new terms with the law 'outside' this Gothic dream-space» (*ibid.:* 102). Her journey deeper into the interior of the Gothic house oscillates between composed exploration with the aid of reasonable inquiry and the compromise of this composure through curiosity and terror upon discovering artefacts that invoke the Gothic reality of the dream. Ultimately, even though the supernatural is disavowed, its extraordinary power is revealed to be at work to reveal a truth about the past (*ibid.:* 102). Desire is the theme of the protagonists' dreams in Munro's collection. As Freud himself theorizes in his own rather Gothic *Interpretation of Dreams*, dreams come to reflect those desires that are either «censored or illicit»: «a dream is the veiled expression of a repressed wish» (Berthin 2016: 204), And, in contemporary fiction, «the indecipherability of dreams […] no longer simply speaks of a complex self. It has become the symptom of shattered psyches» (*ibid.:* 205).

In Munro's female gothic «the familiar domesticity of «woman's place becomes radically unheimlich» (Becker 1999: 24) because of an excess of everyday experiences (*ibid.*: 24). In fact, Magdalene Redekop notes that in Munro's fiction «familiar domestic actions are elevated to serve as a powerful means of resistance. Rejecting the defamiliarizing techniques common to many contemporary writers, Munro opts instead for a domestication so radical that we move through the homely to the […] uncanny» (Redekop 1992: 12). Munro's two stories, «Wenlock Edge» and «Some Women» both employ the house as a site of an excess of domesticity that spills into the barely submerged and contained horror and fascination of a sexual encounter for two young and inexperienced, but keenly observant young female narrators. Both protagonists remain unnamed as a marker of their status as novices or liminars when it comes to sex. In both cases, at the center of the house and of the sexual conflict we find two seemingly weak and emasculated men – one by age, the other by illness who, intentionally or not, provide each of the female protagonists with the horror of the unspeakable at the core of the traditional house. The domestic space is a mod-

ern day version of the Gothic castle, where young women are «trapped in a narrow world of male dominance» (Vancoppernole 2010: 60), and where, to compensate for their servitude, women also manipulate other women. For example, the two women turn against Sylvia, and Nina becomes the student narrator's spiteful revenge object in «Wenlock Edge», making the narrator both victim and perpetrator, and doubly victimizing the hapless Nina. As Vijay Mishra notes, «the Gothic celebrates both the power of the sublime and the self's willingness to be subjugated. The will to power […] is thus linked to a desire, a will, to be subjugated in the first instance» (quoted in Nadal 2000: 382).

Works Cited

Alcocer, Atxu Amann - Martella, Flavio, «Public house: the city folds into the space of the home», *The Architectural Review*, 2020, https://www.architectural-review.com/essays/public-house-the-city-folds-into-the-space-of-the-home (last accessed 30/05/2024).

Becker, Susanne, *Gothic Forms of Feminine Fictions*, Manchester, Manchester University Press, 1999.

Berthin, Christine, "Dreams", in *The Encyclopedia of the Gothic*, Eds. William Hughes - David Punter - Andrew Smith, 2016: 203-205.

Carrington, Ildik ó de Papp, "'Don't Tell Daddy': Narrative Complexity in Alice Munro's 'The Love of a Good Woman'", *Studies in short fiction* 34.2 (1997): 159-170.

Chaplin, Susan, *The Gothic and the Rule of Law, 1764-1820*, London, Palgrave Macmillan, 2007.

Davison, Carol Margaret, "Southern Gothic: Haunted Houses", in *The Palgrave Handbook of Southern Gothic*, Eds. Susan Castillo Street - Charles Crow, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2016: 55-67.

Duffy, Dennis. "'A Dark Sort of Mirror': 'The Love of a Good Women' as Pauline Poetic", *Essays on Canadian writing*, 66 (1998): 169-190.

Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London-New York, Routledge, 1981.

Janicker, Rebecca, *The Literary Haunted House: Lovecraft, Matheson, King and the Horror in between*, Jefferson (NC), McFarland, 2015.

Luft, Joanna, "Boxed In: Alice Munro's 'Wenlock Edge' and Sir Gawain and the Green Knight", Studies in Canadian Literature, 35.1 (2010): 103-126.

McCombs, Judith, "Searching Bluebeard's Chambers: Grimm, Gothic, and Bible Mysteries in Alice Munro's 'The Love of a Good Woman'", *The American review of Canadian studies* 30.3 (2000): 327-348.

McGill, Robert, "Where Do You Think You Are?: Alice Munro's Open Houses", *Space and Place in Alice Munro's Fiction: «A Book with Maps in It»*, Eds. Christine Lorre-Johnston - Eleonora Rao, NED-New edition, Boydell & Brewer, 2018: 27-40.

Munro, Alice, *Lives of Girls and Women*, New York, Signet, 1974.

Munro, Alice, *Selected Stories / Alice Munro*, New York, Vintage contemporaries/Vintage Books, 1997.

Munro, Alice, *The Love of a Good Woman*, New York, Vintage Books, 1998.

Munro, Alice, *Too Much Happiness*, New York, Vintage Books, 2009.

Nadal, Marita, "Beyond the Gothic Sublime: Poe's Pym or the Journey of Equivocal (E)Motions", *The Mississippi Quarterly*, 53.3 (2000): 373-387.
Radu, Anca-Raluca, "'What Place Is This?' Alice Munro's Fictional Places and Her Place in Fiction", *Space and Place in Alice Munro's Fiction: 'A Book with Maps in It*.', Eds. Christine Lorre-Johnston and Eleonora Rao, Rochester (NY), Camden House, 2018: 100-118.
Rao, Eleonora, "'Whose House Is That?': Spaces of Metamorphosis in Alice Munro's Dance of the Happy Shades, Who Do You Think You Are?, And The View from Castle Rock", *Space and Place in Alice Munro's Fiction: "A Book with Maps in It"*, Eds. Eleonora Rao - Christine Lorre-Johnston, NED-New edition, Boydell & Brewer, 2018: 41-62.
Redekop, Magdalene, *Mothers and Other Clowns: The Stories of Alice Munro*, London, Routledge, 1992.
Richardson, Phyllis, *House of Fiction: From Pemberley to Brideshead, Great British Houses in Literature and Life*, London, Unbound, 2018.
Rivkin, Julie, «The Body in the Library: Affect, Intertextuality, and Literary History in Alice Munro's 'Wenlock Edge'», *ELH* 88.4 (2021): 1083-1109.
Ross, Catherine Sheldrick, "'Too Many Things': Reading Alice Munro's 'The Love of a Good Woman'", *University of Toronto quarterly*, 71.3 (2002): 786-810.
Rys, John Van, "An Incarnational Imagination? Christianity, Narrativity, and Alice Munro's 'The Love of a Good Woman'", *Christianity & literature*, 69.2 (2020): 272-293.
Thomas, Ronald R., *Dreams of Authority: Freud and the Fictions of the Unconscious.* Ithaca (NY), Cornell University Press, 1990.
Vancoppernolle, Elisa, "Haunted Families: Gothic Realism in Alice Munro's *Too Much Happiness*", Dissertation, University of Gent, 2010.
Zimmerman, Emma, "'Always the Same Stairs, Always the Same Room': The Uncanny Architecture of Jean Rhys's *Good Morning, Midnight*", *Journal of Modern Literature*, 38.4 (2015): 74-92.

The Author

Camelia Raghinaru

Camelia Raghinaru holds a PhD in English from the University of Florida, and she currently works as a Professor of English at Concordia University Irvine. Her research interests focus on utopian studies, mod-

ernism, Irish literature, and popular culture. Her articles on Conrad, Lawrence, Joyce, Woolf, and Bréton have been published in various academic journals, including Studies in the Novel, [sic], Forum, and edited collections (Great War Modernism and Critical Approaches to Joseph Conrad). Currently she works on a book project on Gothic and the sublime

Email: camelia.raghinaru@cui.edu

The Article

Date sent: 30/05/2024
Date accepted: 31/08/2024
Date published: 30/11/2024

How to cite this article

Raghinaru, Camelia, "The house as liminal space in Alice Munro's female Gothic", *The Public Dimension of Dwelling*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 255-277, http://www.between.it/

Between

Dwelling in Subaltern Spaces. Contemporary Representations of Italian New Mobilities

Caterina Romeo

Abstract

This essay presents a reflection on the spaces of recent Italian outgoing migrations (generally referred to as "new mobilities" in the national debate) and on how the ontological condition of recent "expats" is defined by the way in which they dwell in these new spaces of mobility. An analysis of the terminology of impermanence deployed to refer to recent outgoing mobilities reveals how such terminology is intended to create a discontinuity with historical Italian emigration and with the subaltern positions that Italian emigrants have come to occupy both in their country of origin and in their countries of destination.

Through the analysis of three case studies – a blog that has also become a book, *Donne che emigrano all'estero. Storie di italiane nel mondo* (2016), the documentary *La Deutsche Vita* (2013), and the web series *Italianers* (2015-2016) – the essay examines how the anxiety associated with a possible inherited subalternity resurfaces in recent narratives of relocation.

Keywords

Italian emigrations, Italian new mobilities, Expats, Migration studies, Representations, Subalternity.

Between, vol. XIV, n. 28 (novembre/November 2024)
ISSN: 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6278

CC BY

Dwelling in Subaltern Spaces. Contemporary Representations of Italian New Mobilities

Caterina Romeo

Introduction

The third millennium has witnessed an unprecedented interest in studies on Italian emigrations, a phenomenon systematically ignored in Italy until the turn of the twenty-first century (Matteo Sanfilippo 2015: 9-10)[1]. One of the reasons for this increased interest is certainly related to the fact that, after being a country of emigrants (1870s-1970s) and before becoming a country of emigrants *again* (2000s), Italy has become – and still remains – a destination country for incoming transnational migrants, asylum seekers and refugees. The proximity of these immigrants' bodies – as opposed to the remoteness of emigrants' bodies – has prompted a reflection on the significance of Italy's many diasporas (Gabaccia 2000) and the ways in which they have shaped Italian history and culture. These bodies, which often do not conform to the Italian national or to the European somatic or chromatic norm[2], were and continue to be a constant source of «preoccupation»

[1] The first monumental history of Italian emigration in the world was published in Italy in 2001-2002. The two volumes – one devoted to departures and one to arrivals – span 150 years of Italian emigration from the first decades of the nineteenth century to the end of the twentieth century, and analyze Italian emigrant histories and cultures from the vantage point of Italy (*Partenze*) and of a number of destination countries (*Arrivi*). The last sections in both volumes are devoted to the construction of collective imaginaries through representations of Italian emigrations in Italian literature and cinema (*Partenze*) and in the cultural productions of people of Italian origins in countries such as the United States, Brazil, Argentina (*Arrivi*). See Bevilacqua - De Clementi - Franzina 2001, 2002.

[2] For the notion of "somatic norm", see Puwar 2004. For the notion of "chromatic norm", see Romeo 2012.

(Fiore 2017) that keeps both newcomers and original inhabitants' lives «in tension» (Ricatti 2018)[3]. Such preoccupation and tension become structural and escalate if the myth of an "invasion" is created and spread both at a political and at a media level.

This rhetoric of emergency obfuscates what constitutes a more serious source of preoccupation for Italy, that is, its increasing outgoing – *not* incoming – migrations[4]**.** The *Rapporto Italiani nel Mondo*, issued yearly by the Fondazione Migrantes, in the past (almost) twenty years has illustrated a consistent growing trend: according to AIRE (Anagrafe degli Italiani Residenti all'Estero) data, the number of Italian residents abroad has increased by 91% since 2006[5], when Italians registered with AIRE were approximately 3,100,000 (5.3% of a total Italian population of 59,131,287) (Fondazione Migrantes 2006), while in 2023 they were 5,933,418 (10.1% of a total Italian population of 58.8 million people) (Fondazione Migrantes 2023)[6].

Other relevant considerations that corroborate the data presented above arise from the comparison between the *Dossier Statistico Immigrazione 2018* and *2023* and the *Rapporto italiani nel mondo 2018* and *2023*. The data contained in these reports indicate that in 2018 the number of foreign residents in Italy was 5,144,000 (8.5% of the Italian population) (Centro Studi e Ricerche IDOS 2018) and the number of Italians who were registered with AIRE in that same year was substantially the same (5.114,469, 8.5% of the Italian population) (Fondazione Migrantes 2018). The same data referred to 2023 indicate that the number of foreign residents in Italy was 5,050,257 (8.6% of the Italian population) (Centro Studi e Ricerche IDOS 2023), while

[3] Both authors play with homophones to underline ontological characteristics of migrations that evoke undesirability (see Romeo 2023). Teresa Fiore has defined migrant spaces at the same time as "pre-occupied" (they have been previously occupied and are therefore already inhabited) and "preoccupied" (imbued with the preoccupation of both the original inhabitants and the migrants). Francesco Ricatti has argued that migrants have "intention" but they also live "in tension" (the two expressions share the same etymology).

[4] On recent Italian mobilities, see, among others: Tirabassi - Del Pra' 2014; Centro Altreitalie 2011; Gjergji 2015; Pugliese 2018; Alberio - Berti 2020.

[5] 2006 marks the year in which the *Rapporto italiani nel mondo* was issued for the first time.

[6] It is also relevant to consider that during the COVID-19 years there has been a slight decrease in the number of registrations with AIRE. For a reflection on how COVID-19 pandemic has altered outgoing mobilities from Italy, see Tirabassi - Del Pra' 2020.

the number of Italians who were registered with AIRE in the same year was 5,933,418 (10.1% of the Italian population) (Fondazione Migrantes 2023). These data must be combined with other data in order for the general overview to be accurate, but they clearly indicate an undeniable growing trend in Italian outgoing mobilities[7]. While Italian governments have implemented and continue to implement protectionist and securitarian policies to contain immigration[8] and the "integration" of migrants and subsequent generations (through strategies such as the failure to reform the law on the acquisition of Italian citizenship that still privileges the claim of bloodlines over that of birthplace and everyday life), little attention is paid to social and economic policies that can contribute to preventing such a population drain. Although this «fenomeno silenzioso» (silent phenomenon) (Pugliese 2018: 24)[9] – in a country that has a solid history of emigration – is already

[7] According to the AIRE data elaborated in the *Rapporto Italiani nel Mondo 2023*, the most numerous communities of Italians abroad are in Argentina (921,000), Germany (822,000), and Switzerland (639,000), followed by Brazil, France, the United Kingdom (Fondazione Migrantes 2023: 12). It is important to observe, however, that the increasing number of Italian residents in a given country is not only the result of new expatriations, but also of generations of Italians born abroad and of descendants of Italian emigrants acquiring Italian citizenship.

[8] On November 6, 2023, Italian Prime Minister Giorgia Meloni and Albanian Prime Minister Edi Rama signed an agreement that would lead to the building of two repatriation centers (CPR) for migrants and asylum seekers placed on Albanian territory but under Italian jurisdiction. The first center, located in Shengjin, is expected to deal with the operations of landing and identification, while the center of Gjader is expected to function as a repatriation center (migrants will be detained there before being expelled). The building of the two centers of Shengjin and Gjader has been entirely financed by the Italian government. On October 14, 2024, the first sixteen migrants were transferred to the centers and they arrived in Albania on October 16. This process of externalization of Italian frontiers, which reveals the government's concern for the defense of national borders, rather than the well-being of migrants, has been harshly critized by Italian parliamentary opposition and humanitarian institutions, such as Emergency and Amnesty International. See Loguercio 2024; "C'è una prima nave" 2024.

[9] Recent outgoing mobilities have been difficult to trace because, although registering with AIRE is mandatory, many Italians residing abroad often fail to comply with the registration (Tirabassi - Del Pra' 2014; Cucchiarato 2011). As of January 1st, 2024, failure to register has become punishable with a fine of 200 and up to 1000 Euros per year (max. 5 years, not retroactive). See: https://conslondra.esteri.it/it/news/dal_consolato/2024/02/nuove-sanzioni-per-la-mancata-iscrizione-allaire/#:~:text=213%20del%2030%20dicembre%202023,un%20

producing visible consequences in terms of demographic structures and economic and cultural impoverishment, it remains severely underestimated and understudied. Such a lack of consideration by Italian institutions has emerged in Chiara Cucchiarato's analysis from 2010, in which she defined «generazione nessuno» (generation nobody) a generation, for the most part of educated 25 to 44 year-olds, whom the Italian government, Cucchiarato claimed, was unable to keep track of and care for (Cucchiarato 2010)[10].

The literary transposition of the existential anxiety generated by such invisibility in the (trans)national Italian context has found a literary representation in Florinda Klevisser's narrative included in the volume *Monaco d'autore*, a collection of short stories written by twelve Italian authors who have relocated to Munich, Germany, edited by Gabriella Kuruvilla and published in 2016[11]. This short story, significantly titled "Il fantasma del consolato" (The Phantom of the Consulate), is centered on the presence of a ghost in the Italian consulate and on his lost sense of identity: «Era ormai passato tanto tempo da quando aveva smesso di ricordare chi fosse e, a dire il vero, non se ne preoccupava quasi più»[12] (Klevisser 2016: 86). The text – which begins with the epigraph «Racconto basato su più realtà di quanta si possa sospettare»[13] (*ibidem*) – can be read as a metaphor for the

massimo%20di%205%20anni. Whether this change will have an impact on the visibility of outgoing mobilities from Italy remains to be seen.

[10] Michele Colucci has identified six groups of recent Italian expats, and the second one of them resembles, for some aspects, Cucchiarato's «generazione nessuno». See Colucci 2014.

[11] Eleven out of twelve Italian authors included in the anthology have relocated to Germany. Editor Gabriella Kuruvilla – who has also contributed a story – lives in Italy. Interestingly, Kuruvilla, who was born in Milan of an Italian mother and an Indian father, has been for decades one of the most prominent authors in Italy to represent incoming migrations and is one of the liveliest presences in Italian postcolonial literature. Since 2005, Kuruvilla has populated her memoiristic and fictional short stories as well as her novels with migrant and second-generation people of color in Italy and with their stories of marginalization, there including her Indian father's racialization in 1960s Italy and her own growing up in Milan from the 1970s onward. Even though the issue is not addressed in the collection, through *Monaco d'autore* Kuruvilla has created a cultural connection between incoming and outgoing migrations.

[12] Trans.: «A long time had passed since he had stopped remembering who he was and, in all honesty, he no longer cared». All translations from Italian into English are my own.

[13] Trans.: «Short story based on more reality than can be imagined».

condition of anonymity and invisibility of emigrants (old and new) as well as the freedom that such condition affords («Se non so chi sono, posso essere chi voglio»[14], Klevisser 2016: 93), but also, more in general, as a starting point to interrogate the practice of inhabiting transnational and transitional spaces of mobility for Italians who have recently relocated abroad.

The present essay analyzes the spaces of Italian recent outgoing migrations (generally referred to as "new mobilities" in the national debate) and on how the ontological condition of recent "expats" is defined by the way in which they dwell – and represent themselves as dwelling – in these new spaces of mobility. An analysis of the terminology of impermanence deployed to refer to recent outgoing mobilities highlights how such terminology is intended to create a discontinuity with Italian historical emigration and with the subaltern positions Italian emigrants came to occupy both in their land of origin and in their destination countries[15]. Through the analysis of three texts produced in the 2010s – a blog which has also become a book, *Donne che emigrano all'estero. Storie di italiane nel mondo* (2016); the documentary film *La Deutsche Vita*, written and directed by Alessandro Cassigoli and Tania Masi (2013); and the web series *Italianers*, directed by Adolfo Vico (2015-2016) – I will examine how the anxiety connected to a possible inherited subalternity resurfaces in recent narratives of relocation, while at the same time reflecting on the kinds of images these texts project of Italy and Italians abroad.

Terminology of Impermanence

Donne che emigrano all'estero is one of the many blogs on the subject of new outgoing migrations, started with the idea of creating a network of women around the world, who can share not only practical information about their destination countries and their lives there, but also more intimate feelings and concerns about processes of migration and relocation[16].

[14] Trans.: «If I do not know who I am, I can be whoever I want».

[15] Robert Viscusi has utilized the terminology of postcolonial discourse to expose the double subalternity characterizing Italian American culture in respect to both Italian "metropolitan" and US mainstream cultures (Viscusi 2010).

[16] In 2019, the authors of the blog have also published a book of fairy-tales, titled *Favole dal mondo Expat* (Fairy Tales from the Expat World), centered on the importance of inclusion. *Donne che emigrano all'estero* has also organized a literary prize for short stories on expatriation. A number of these short stories has been

In 2016, the creator of the blog, Katia Terreni, collected the stories of 34 women in a book by the same title as the blog, in which women expats narrate their own experience of migration, sharing information about their professions and the reasons why they decided to leave Italy. In these texts, they analyze the sense of independence and self-confidence that migration has fostered in them, but also confess their feelings of frustration, vulnerability, and uprootedness. Many of the narratives subtly denounce the structural sexism of Italy as one of the possible reasons that make leaving the country desirable. The underlying idea of the blog first, and later the book, is to create a virtual space for intimate as well as practical self-narratives, and to construct a transnational community of mutual support for present and future women expats. As the back cover of the book reads, "questo libro rappresenta un ponte tra le donne che vivono all'estero e quelle rimaste in patria: un intreccio di mani, un susseguirsi di consigli, un invito a seguire il loro esempio"[17] (Terreni, back cover). The aim of the website and blog as well as the book is to establish a community of women, both in Italy and abroad, who have already relocated, or plan to do so, or are still hesitant; this community of mutual support is intended to promote solidarity among women, while at the same time acknowledging women's pivotal roles in migratory processes.

Blogs and websites such as *Donne che emigrano all'estero* play a crucial role in contemporary experiences of migration that is similar to the role played by national associations of mutual support abroad during historical mass emigrations, but with some important distinctions in relation to the kind of community- and solidarity-building processes that they engender. According to sociologist Enrico Pugliese, in the narratives of Italian expats emerges «il crescente ruolo dei social network nel generare un circuito di informazioni tra immigrati e potenziali migranti»[18] (Pugliese 2018: 96). While in traditional associations abroad «domina un [sic] tendenza ai legami con un forte senso di appartenenza, di solidarietà e sostegno reciproco ma con un grado di apertura più limitato e un più modesto accesso a cono-

collected in a book titled *Espatrio, le paure e il coraggio delle donne* (Expatriation, the fear and courage of women) and they were published in 2017. See https://donnecheemigranoallestero.com/.

[17] Trans.: «This book represents a bridge that connects women who live abroad and women who have remained in their motherland: a joining of hands, a sharing of advice, an invitation for other women to follow their example ».

[18] Trans.: «The growing role of social networks in generating a circulation of information between immigrants and potential migrants».

scenze e nuove relazioni»[19], on the web new migrants «hanno facile accesso a informazioni e contatti utili per molte esigenze […] [m]a manca l'elemento di continuità e l'aggregazione intorno a nucleo [sic] stabile che esprima e pratichi la solidarietà»[20] (*ibid.*: 97). The different processes of community building in older emigrations and more recent mobilities is also the result of the different temporality and the condition of impermanence that characterizes recent emigrants' ways of inhabiting foreign spaces. Such impermanence is highlighted in the terminology utilized to define these processes of relocation and the actors involved in them, generally referred to as "new mobilities" (nuove mobilità) and "expats" (expat).

On the difference between the terms "migration" and "mobility" Enrico Pugliese claims:

> Pensiamo al termine mobilità: inteso tradizionalmente come termine a carattere più generale comprendente tutti i tipi di spostamenti territoriale (sic) di individui e gruppi, esso viene ora usato e preferito da chi intende contrapporlo a quello di emigrazione inteso come fenomeno indotto dalla necessità e dal bisogno. Più precisamente si designa con esso una scelta sostanzialmente volontaria non dettata da necessità e senza il progetto di un trasferimento definitivo, mentre emigrazione è il termine usato alla maniera tradizionale per definire il fenomeno storico determinato da motivazioni economiche ma non solo. Mobile è chi può decidere se partire e dove andare, migrante è chi, spinto dalla mancanza di reddito e di lavoro, cerca una soluzione per la sua sopravvivenza o per migliorare la propria condizione in un altro territorio nel proprio paese o all'estero[21]. (*Ibid.*: 61)

[19] Trans.: «there is a preponderance of ties that express a strong sense of belonging, solidarity, and mutual support, but a more limited open-mindedness and a more modest access to new knowledge and new relationships».

[20] Trans.: «have easy access to information and contacts that might prove useful for different needs […] [b]ut lack an element of continuity and aggregation around a stable group of people who express and practice solidarity».

[21] Trans.: «Let's consider the term 'mobility': traditionally intended as a general term comprising every kind of territorial relocation of individual subjects and groups, this term nowadays is used and preferred by those who intend to juxtapose it to 'emigration' intended as a phenomenon induced by necessity and need. More precisely, this term designates a voluntary choice not prompted by necessity and not characterized by a permanent relocation; emigration, on the contrary, is the term traditionally used to define a historical phenomenon urged by economic reasons, but not only that. A mobile subject can decide whether to

The ontological difference between migrations and mobilities – and the temporality of permanence and impermanence associated with them – also rests on the ability to control space (or on the lack thereof) and on the privilege to freely relocate at will (which is tied to one's citizenship and passport):

> [L]a migrazione è raccontata come la perdita di ancoraggio territoriale e la faticosa ricerca di una nuova forma di localizzazione […] Al contrario, la mobilità parte dal presupposto di un ancoraggio. […] Paradossalmente, è proprio la garanzia di un'appartenenza territoriale sancita a livello formale a permettere, a livello simbolico, che tale appartenenza perda di importanza a favore di una prospettiva cosmopolita. I lavoratori mobili sono innanzitutto *cittadini* – la mobilità è espressione di un estremo, dettagliato e minuzioso controllo sul territorio[22]. (Raffini - Giorgi 2020: 79, my emphasis)

While migrations are prompted by needs that produce a loss of connection with a given territory, the possibility of being "mobile" rests on the assurance of a formal connection (generally citizenship) that is perceived as so strong that it can be overlooked in order to privilege more cosmopolitan forms of dwelling.

The question of terminology is presented in the very first sentence on the website of *Donne che emigrano all'estero*, which introduces older migrations and new mobilities as both in continuity and discontinuity with each other: «Siamo Donne Italiane, viviamo all'Estero, siamo le moderne migranti che oggi chiamano expat»[23]. The need to conceptualize a difference between "emigrants" and "expats" in some of the narratives included in Terreni's blog and volume reveals a social and national anxiety to dis-

---

leave and where to go; a migrant subject, driven by a lack of work and wages, looks for a solution in order to survive and improve their own condition in another territory, either in their own country or abroad».

[22] Trans.: «Migration is conceived as a loss of territorial anchorage and an extenuating research of a new form of localization […]. On the contrary, mobility is grounded in the notion of anchorage […]. Paradoxically, it is precisely the guarantee of an official territorial belonging that, at a symbolic level, allows for this belonging to lose importance in favor of a cosmopolitan perspective. Mobile workers are first and foremost *citizens* – mobility is the expression of an extreme, detailed, and meticulous control over a given territory».

[23] Trans.: «We are Italian women, we live abroad, we are the modern migrants nowadays called expats».

tance Italian contemporaneity from a fairly recent emigrant history of subalternity that has never been fully incorporated into the national narrative but that is nonetheless part of the national collective imaginary. As Enrico Pugliese emphasizes in his analysis of new mobilities (Pugliese 2018), the term "expat" – regularly used to refer to recent emigrants – in the 1970s and for some decades afterward designated specialized workers and highly educated employees who temporarily worked for Italian companies abroad (*ibid.*, 32-33). The same term is now often associated with the expressions "nuovi mobili" and "nuove mobilità", and suggests the urgency to exert a certain control over the present and the future – since being an expat is perceived as a transitory condition. Recurring themes in these women's narratives include the sense of freedom they feel in their expat lives and their confidence in the future. Some of them, however – especially if they are part of the so called "brain drain" or if they chose to migrate because of the job market crisis – reveal a strong resentment toward the Bel Paese's corrupted system where personal merit is seldom rewarded. They also often address social themes and denounce the structurally sexist, racist, and heteropatriarchal nature of the Italian nation, claiming that not representing the desirable "norm" as far as gender, color, and sexual orientation are concerned can be far less problematic in other (European) countries than it is in present-day Italy.

Ontologies of Subalternity

The two visual texts analyzed here represent in vastly different ways (the first one is a documentary, the second one a web series) the life of recent Italian expats in two of their favorite destinations: Berlin and London. Both texts depict the adventurous nature of the male protagonists who relocated in search of an opportunity to lead an artistic life. They both enjoy a strong territorial anchorage with their country of origin, and their life conditions do not in any way resemble those of Italians during mass emigrations; however, in both texts the memory of Italian emigrants' subalternity resurfaces at an unconscious level and circulates in the main narratives, infused with traditional (at best) gender and race representations that, in turn, project a retrograde image of Italy and Italians abroad.

The documentary film *La Deutsche Vita*[24] (2013) is based on an idea

[24] The title is a play on words between Fellini's *La dolce vita* and the adjective

by Alessandro Cassigoli and Tania Masi, screenwriters and directors, who explore the lives of Italians in Berlin at the beginning of the third millennium. At the outset, the voice-over narrator concedes that he has been having a Berlin crisis – he moved to Berlin in 2006 after obtaining funds to make a film and he is still there in 2013 – related to his realization that he is now in every respect an immigrant.

In order to feel less displaced and lonely, while attempting to «frenare la nostalgia, respirare un po' d'Italia»[25], he has decided to connect with the Italian community by filming their lives and interviewing them. From the beginning, both Italians and Germans are depicted according to stereotypes: the film poster shows a man eating spaghetti, which reminds the audience of the condition of subalternity of Italian emigrants in Germany and of the many negative epithets – like "Spaghettifresser", devourers of spaghetti – used by Germans to refer to them. Italians are defined as people who are warm, hospitable, inclined to depression when the sky is gray; people who enjoy food, music, and life in general. Germans are depicted as rational, prone to overanalyzing and dissecting every little detail; people who eat only to fill their stomachs but have no taste for good food or good coffee. Italians who are interviewed in the documentary mostly belong to older generations, while there is little mention of more recent migrations and little analysis of why Italians have become one of the largest foreign communities in Berlin, in spite of the city's high unemployment rate[26].

One of the people interviewed is Gino – a restaurant owner and one of the older migrants who moved to Berlin over thirty years before (and thus over forty years ago) when Berlin was not a favorite destination for emigrants. He has been working on an artistic project for years: photographing Italian migrants in Berlin. The first part of the project was completed many years before and is shown to the director and the audience: a book of photographs taken in the 1980s, when Italian immigrants consisted mostly of «studenti, cuochi, e qualche avventuroso»[27]. Gino has

Deutsch (German). While this title projects a fantasy about living the sweetness of a decadent life in Germany, it in fact reveals a failure to do so.

[25] Trans.: «curb [his] nostalgia, breathe in a little bit of Italy».

[26] In 2011, Stefano Luconi observed that Berlin had a high unemployment rate even before the economic crisis in 2008 (Luconi 2011). Alvise Del Pra' had previously remarked that in 2006 approximately one third of Italian expats in Berlin had temporary jobs or were unemployed (Del Pra' 2006).

[27] Trans.: «Students, cooks, and some adventurous guys».

now undertaken a second phase of the same project and is photographing recent Italian expats in Berlin, acknowledging that the typology of migrants has changed and that young Italians migrating to Berlin in 2013 are in large numbers so called "creativi" ("creative people")[28].

"Creativi" in the film are represented as Italians who enjoy Berlin's diversity and plurality and experiment with alternative lives as artists in the city, but who are forced to make ends meet through different, non-creative activities, such as selling bruschetta in street markets. One of them, Max, who is also one of the main characters in the film, dreams of being an actor but, in fact, works in Italy in the summer as a tourist guide and survives off his summer income for the rest of the year in Berlin. He defines himself as a "vitellone," but none of the Fellinian fascination is in the air.

One of the recurrent tropes running through the film, which introduces the existence of a continuity between older Italian emigrants and recent expats, is a sentence that Max pronounces repeatedly from very early on in the film as a way of rehearsing the lines for a casting audition. In the metanarrative of the audition – which functions as a play within the play and thus reveals the "real" narrative – Max overplays his role of Italian director a la Fellini and plays the fool, unleashing a strong gestural and verbal violence that exceeds the scene. Over and over again, he says "Fucking Germans", and, although the line will have to be uttered only in English in the audition, he rehearses it also in Italian and in German: *tedeschi di merda, fottuti tedeschi, Scheissdeutsche*. Repeated numerous times, this line reveals a latent sentiment that pervades the film. Although most of the Italians interviewed claim that they would not go back to Italy and that they are proud of their German achievements, there is an underlying resentment towards Germans. The audience is led to wonder whether such resentment is connected to the subalternity – past and present – of Italian emigrants and expats, and to the position of power Germany occupies – and Italy does not – within the European Union.

The last scene in the film acts as a mirror image of the film itself:

[28] The importance of this project – although not discussed in the film – appears to be crucial as the project constructs and makes available a visual history of a phenomenon that, as stated above, is underestimated and understudied. In particular, this project represents Italian migrants in Berlin from the 1980s and 1990s – when this destination was not a popular one – to the third millennium, when Berlin became one of the favorite destinations for Italian expats.

as in a Dantean "contrappasso," the stereotypes, which have been deployed throughout the documentary are finally used against Max, who is rejected because, according to the production, he does not look Italian enough. In this scene, the audience is reminded of the subaltern positions Italian emigrants came to occupy in Germany during mass migrations in the 1950s and 1960s and of the fact that subaltern subjects are defined by hegemonic ones to their own detriment and to others' advantage.

The idea of dwelling in spaces of expatriation as subaltern subjects also permeates the web series *Italianers*, directed by Adolfo Vico, the pilot episode of which first appeared on YouTube in December 2015. *Italianers* – a combination of the terms "Italians" and "Londoners" that is also reminiscent of Joycean "Dubliners" and of their condition of existential paralysis – is the first web series by and about Italians in London[29]. The main character of the series is Eduardo Giuliani, an Italian young man who moves to London hoping that the city will offer him the opportunity to fulfill his dreams and become a writer, and that he will be able to achieve independence. Eduardo is partly depicted according to the traditional stereotypes that for decades have identified Italian emigrants: he is good-hearted, naïve, and does not appear to be particularly smart; his English is basic at best, and he seems to be genetically incapable of arriving on time. The series portrays rather traditional gender roles and types of masculinity. Every task Eduardo undertakes – whether interviewing for a job or securing accommodation– is sabotaged by the appearance of one beautiful woman or another, which makes him unable to concentrate and likely to start daydreaming of possible seductions. Women, for their part, are depicted almost exclusively as objects of desire[30], with the exception of Eduardo's friend Giovanna, whose character, however, reinforces traditional gender roles rather than interrogating them. The series' approach also appears to be extremely conservative when it comes to intersectional representations of race and gender. Among Londoners there appears to be little or no difference in color: the assumed chromatic norm of Italy is projected onto the population of the United Kingdom.

[29] The Pilot Episode was followed by Episode One and Two in 2016.

[30] In Episode Two, Eduardo, disappointed for being excluded from the interviewing process through which he could have secured a job, drinks an espresso in a café and ends up being hired by the owner, another Italian expat, as the result of the complicity the two men quickly establish through discussing women in terms of "tette e culo" (tits and asses).

This signals an erasure of non-white bodies that, as Sara Ahmed claims, «do inhabit white spaces» but «are made invisible when we see spaces as being white» (Ahmed 2007: 159). The only exception in the series is Carmen, a Latina woman whom Eduardo meets in the apartment where he is being interviewed to rent a room. In a scene that unleashes repressed colonial fantasies, while the agent who is showing him the apartment calculates how much money Eduardo will have to make available for advanced rent and deposit, Eduardo misunderstands that the money will be used to gain possession of the girl, rather than the room. Eduardo decides to take the room while also hoping to develop some kind of romance with Carmen but, at the end of the episode, he discovers that she is the cleaning lady and will not be coming back for another month. The imaginary deployed in this episode suggests that the non-white woman can only be equated with a colonial object of desire in the British (or rather the Italian?) post-Empire, and that she can only provide care and domestic work in postcolonial London.

Radical differences between Northern and Southern Italians are also at the core of the room rental interview scene. Eduardo's interviewer, Italo, who is from an unspecified Northern Italian location, is portrayed as a political radical with an outlandish personality. While Italo is efficient, precise, demanding, and authoritative, Eduardo (who is from Rome and shares some of the "simplemindedness" of the Southern man) is first distracted by Carmen's presence and later intimidated by Italo. In one of the most humorous scenes, Italo's interview with Eduardo is conducted as an academic oral examination and is shot with alternating close ups reminiscent of duel scenes in Sergio Leone's spaghetti Western films. At the end Eduardo obtains the room because he does not know who Margaret Thatcher is – which his interviewer finds non-conformist, rather than ignorant.

The series presents a skillful deployment of cinematic techniques also utilized to produce comic relief. The extradiegetic music in the initial scene of the Second Episode – in which rock music and Vivaldi's *Spring* from *The Four Seasons* are juxtaposed – combined with a rapid editing, suggests the internal turmoil of the job seeker who is running to an interview on the one hand, and, on the other, the perfect calm of the British interviewer who does not cease smiling even when he politely asks Eduardo to leave because he is five minutes late. This scene, as well as the whole series, clearly aims at providing some comic relief to the anxiety that Italians in London feel about the uncertainty of their future. By illustrating the difficult steps "Italianers" need to take in order to start

a new life in the metropolitan space of London, the series functions as a guide for absolute beginners, while it also suggests different ways of transforming potentially dramatic situations into comic ones, thus diffusing the anxiety connected to the act of migrating. This process, however, is often reflected through the representation of discriminatory mindsets and behaviors, which project regressive imaginaries about the ways Italians inhabit national and transnational spaces.

Conclusions

Italy has a long history of diasporas, migrations, and mobilities that have deeply characterized its history and processes of national formation. In the past twenty years, outgoing mobilities have become significant again after almost forty years in which Italy has been mostly a country of incoming migrations. The terminology utilized to refer to recent outgoing mobilities highlights the ontological difference existing between them and historical mass emigrations, between emigrants and expats, and between the temporalities of permanence and impermanence that migrations and mobilities imply. New expats' need to create a discontinuity between themselves and historical emigrants reveals a national anxiety about inheriting emigrants' history of subalternity, as appears in the analysis of the three cultural productions of new Italian expats selected as case studies.

Italian contemporary (trans)national space is shaped not only on the basis of old and new presences[31], but also of old and new absences. In order to better understand the complex history of Italian migrations and mobilities, from a theoretical and methodological point of view it is fruitful to combine Donna Gabaccia's notion of "Italy's many diasporas" (2000), which highlights the continuity existing among Italian different migrations and mobilities, with Stefano Luconi's (borrowed) notion of «transmigrants» (Luconi 2011; Schiller, Basch and Szanton Blanc 1995), which highlights migrants' rootedness in their destination countries and their simultaneous connections with their countries of origin. At the same time, it is crucial to apply a postcolonial and decolonial perspective, more attentive to how power relations enacted in the past are re-enacted in the pres-

[31] In 2022, anthropologist Vito Teti has theorized «la restanza» as a radical act of staying, as opposed to leaving, and a creative process that has the potential for regenerating both the places and the subjects who stay and inhabit them. See Teti 2022.

ent. Analyzing new mobilities as part of a continuum that includes Italian mass emigration, colonialism, intranational migrations past and present, contemporary immigration, and contemporary "new mobilities", sheds new light on the ways Italians have dwelt and still dwell in transitional and transnational spaces and illustrates how mobilities and migrations constantly reposition hegemony and subalternity. At a time of massive transnational migrations, this theoretical approach can help not only to gain a fresh perspective on what kind of Italianness is disseminated around the world in contemporary times, but also to understand how Italian national identity is constructed through the inclusion, rather than the exclusion, of both incoming migrants and Italian emigrants.

Works Cited

Ahmed, Sara, "A phenomenology of Whiteness", *Feminist Theory* 8.2 (2007): 149-168.

Alberio, Marco - Berti, Fabio (eds.), *Italiani che lasciano l'Italia. Le nuove emigrazioni al tempo della crisi*, Milano, Mimesis, 2020.

Bevilacqua, Piero - De Clementi, Andreina - Franzina, Emilio (eds.), *Storia dell'emigrazione italiana – Partenze*, Roma, Donzelli, 2001.

Bevilacqua, Piero - De Clementi, Andreina - Franzina, Emilio (eds.), *Storia dell'emigrazione italiana – Arrivi*, Roma, Donzelli, 2002.

"C'è una prima nave diretta verso i centri per migranti in Albania", *Il post*, 11 October 2024, https://www.ilpost.it/2024/10/14/albania-persone-migranti-nave-marina-militare/.

Centro Altreitalie, *Le nuove mobilità,* Special issue of *Altreitalie. Rivista internazionale di studi sulle migrazioni italiane nel mondo*, luglio-dicembre, 43 (2011).

Centro Studi e Ricerche IDOS, *Dossier statistico immigrazione 2018*, Roma, Idos, 2018.

Centro Studi e Ricerche IDOS, *Dossier statistico immigrazione 2023*, Roma, Idos, 2023.

Colucci, Michele. "Le nuove migrazioni italiane." *Oikonomia*, 13.1(2014), https://www.oikonomia.it/index.php/it/2014-05-31-23-52-11/febbraio-2014?view=article&id=166:le-nuove-migrazioni-italiane&catid=48

Cucchiarato, Chiara, *Vivo altrove. Giovani senza radici: gli emigranti italiani di oggi*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

Cucchiarato, Chiara, "Guerra di cifre: perché è così difficile capire chi e quanti sono gli italiani all'estero?", *Altreitalie*, 43, 2011, pp. 64-72.

Del Pra', Alvise, "Giovani italiani a Berlino: nuove forme di mobilità europea», *Altreitalie*,33, 2006, pp. 103-25.

Fiore, Teresa, *Pre-Occupied Spaces: Remapping Italy's Transnational Migrations and Colonial Legacies*, New York, Fordham University Press, 2017.

Fondazione Migrantes, *Rapporto italiani nel mondo 2016*, Todi, Tau, 2016.

Fondazione Migrantes, *Rapporto italiani nel mondo 2018*, Todi, Tau, 2018.

Fondazione Migrantes, *Rapporto italiani nel mondo 2023*, Todi, Tau, 2023.

Gabaccia, Donna, *Italy's Many Diasporas*, Seattle, University of Washington Press, 2000.

Gjergji, Iside, *La nuova emigrazione italiana. Cause, mete e figure sociali*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015.

Klevisser, Florinda, "Il fantasma del consolato", *Monaco d'autore*, Ed. Gabriella Kuruvilla, Milano, Morellini, 2016: 86-104.

Kuruvilla, Gabriella (ed.), *Monaco d'autore*, Milano, Morellini, 2016.
Loguercio, Laura, "I centri per migranti che l'Italia sta costruendo in Albania sono ancora molto indietro", *Il post*, 24 May 2024, https://www.ilpost.it/2024/10/11/centri-migranti-albania-pronti/ .
Luconi, Stefano. "Nuove mobilità o nuove migrazioni?". *Le nuove mobilità*, special issue of *Altreitalie* 43(2011): 89-99.
Pugliese, Enrico, *Quelli che se ne vanno. La nuova emigrazione italiana*, Bologna, Il Mulino, 2018.
Puwar, Nirmal, *Space Invaders: Race, Gender and Bodies out of Place*, Oxford, Berg, 2004.
Raffini, Luca - Giorgi, Alberta, *Mobilità e migrazioni*, Milano, Mondadori Università, 2020.
Ricatti, Francesco, *Italians in Australia: History, Memory, Identity*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018.
Romeo, Caterina, "Racial Evaporations: Representing Blackness in African Italian Postcolonial Literature", *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, Eds. Cristina Lombardi-Diop - Caterina Romeo, New York, Palgrave Macmillan, 2012: 221-236.
Romeo, Caterina, *Interrupted Narratives and Intersectional Representations in Italian Postcolonial Literature*, Cham, Palgrave Macmillan, 2023.
Sanfilippo, Matteo. *Nuovi problemi di storia delle migrazioni italiane*, Viterbo, Sette città, 2015.
Schiller, Nina Glick, Linda Basch, and Cristina Szanton Blanc, "From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration", *Anthropological Quarterly*, 68:1 (1995): 48-63.
Terreni, Katia, *Donne che emigrano all'estero. Storie di italiane nel mondo*, Streetlib, 2016.
Tirabassi, Maddalena - Del Pra', Alvise (eds.), *La meglio Italia. Le mobilità italiane del XXI secolo*, Torino, Accademia University Press, 2014.
Tirabassi, Maddalena - Del Pra', Alvise (eds.), *Il mondo si allontana? Il COVID-19 e le nuove migrazioni italiane*, Torino, Accademia University Press, 2020.
Viscusi, Robert, "The History of Italian American Literary Studies", *Teaching Italian American Literature, Film, and Popular Culture*, Eds. Edvige Giunta - Kathleen Zamboni McCormick, New York, MLA, 2010: 43-58.

Filmography

Italianers, dir. Andrea De Santis, web series, 3 Episodes, 2015-1016.

La Deutsche Vita, dir. Alessandro Cassigoli - Tania Masi, Schröder Media, 2013.

Sitography

Donne che emigrano all'estero, Website and Blog, https://donnecheemigrano-allestero.com/

The Author

Caterina Romeo

Caterina Romeo is Associate Professor at Sapienza Università di Roma, where she teaches Literary Theory, Gender Studies, and Migrations Studies. She is the author of *Interrupted Narratives and Intersectional Representations in Italian Postcolonial Literature* (2023), and the co-editor of *Postcolonial Italy* (2012) and *Intersectional Italy* (2022). Her essays on postcolonial literature, Italian Blackness, and Italian American culture have been published in national and international journals and volumes.

Email: caterina.romeo@uniroma1.it

The Article

Date sent: 30/05/2024
Date accepted: 31/08/2024
Date published: 30/11/2024

How to cite this article

Romeo, Caterina, "Dwelling in subaltern spaces: Contemporary representations of Italian new mobilities", *The Pulic Dimension of Dwelling*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 279-297, http://www.between.it/

Between

The Chronotope of the Road as an Interstitial Space for the Development of a Common Anthropocenic Consciousness

Giulia Simeoni

Abstract

The aim of this article is to explore how an anthropocenic consciousness capable of restoring a sense of planetary community emerges through an unusual experience of the (non-)place of the road. Reading some selected extracts from the novels of Pecoraro, Trevisan and Vinci, it is possible to understand how the analysis of a situation of individual depression can lead to a reflection on the general condition of the human being in post-capitalist society.

Keywords

Representation of the road, Social space, Anthropocene, Francesco Pecoraro, Vitaliano Trevisan, Simona Vinci.

Between, vol. XIV, n. 28 (novembre/November 2024)
ISSN: 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6246

CC BY

Il cronotopo della strada come spazio interstiziale per la costruzione di una coscienza antropocenica condivisa

Giulia Simeoni

Abitare la Terra: la riconfigurazione dello spazio per lo sviluppo di una coscienza condivisa

La crisi climatica e l'avvento della nuova era geologica conosciuta con il nome di Antropocene[1] inducono l'essere umano a riconsiderare la relazione che intrattiene con l'ambiente, sia esso naturale o antropico: per rispondere alle problematiche legate alla questione ecologica, infatti, appare necessario che l'umanità ripensi alle conseguenze che l'attività umana produce e al ruolo che la specie ha all'interno delle dinamiche planetarie. Sembra, cioè, che per preservare la Terra ed evitare il collasso degli ecosistemi, sia necessario che l'essere umano si pensi non tanto come cittadino del mondo (o meglio del globo)[2], ma si percepisca come terrestre o terraneo (cfr. Latour 2020)[3], ossia come creatura tra le creature. Imparare a essere terrestri significa, quindi, reimmaginare la propria identità in qualità di *abitanti* della Terra, espressione con la quale si vuole rimandare all'idea di abitare quale pratica, «un fare coincidente con un farsi: è un darsi forma dando forma alle cose» (Vitta 2008: 12). Allo stesso modo, se abitare significa «radicamento della vita nella realtà quotidiana» (*ibid*.: 8), appare complesso per ogni individuo pensarsi come abitante del pianeta, e cioè proiettarsi al di là della *sfera privata* all'interno della quale l'uomo moderno conduce la propria vita. In particolare, se è vero che attraverso la pratica dell'abitare l'essere umano costruisce la propria immagine identitaria[4] (e in modo diametralmente opposto, attraverso le rappresentazioni dell'abitare si rende percepibile quella proiezione che l'essere umano ha di sé come parte di una comunità), oggi, a causa della liquidità della società delle reti[5], tale

[5] Cfr. Bauman 2002.

operazione non può avverarsi se non in modo parziale e sospeso dal momento che non solo si tende a rappresentare il pianeta nell'ottica del *globo*[6], ma anche perché «reti globali di scambi strumentali nel frattempo attivano e disattivano in modo selettivo individui, gruppi, regioni e persino paesi» (Castells 2002: 3) definendo così un «senso di sé senza riferimenti» (*ibid.*: 25). Lo spazio pubblico, inteso come luogo in cui sia possibile coltivare la costruzione di un'identità collettiva e ritrovare legami e interconnessioni capaci di evocare il senso di un sé condiviso, potrebbe delinearsi come la risorsa necessaria anche per la disamina e la risoluzione delle problematiche ecologiche che stanno attraversando gli ecosistemi terrestri; tuttavia, sono proprio lo spazio sociale e la dimensione pubblica dell'abitare a risultare compromessi dalla frantumazione innescata dai processi di produzione post-capitalistica globalizzata[7]. D'altra parte, proprio la mutevolezza è una delle caratteristiche essenziali dello spazio pubblico[8], proprio perché esso «è il risultato di una serie e di un insieme di operazioni» (Lefebvre 1976: 91), e dunque, si produce e si configura di volta in volta in modo diverso sulla base delle attività che in esso si realizzano[9]. Sono azione e movimento, dunque, non solo a determinare lo spazio pubblico, ma a rimodellarne i significati, che appaiono sempre inscritti in una «doppia determinazione», in un'irriducibile contraddizione, tale per cui appaiono «spezzati dai grandi movimenti – che produrranno delle interferenze – ma anche attraversat[i], penetrat[i] dai piccoli movimenti» (*ibid*: 104). In tal senso, lo spazio

[6] Ci si riferisce soprattutto a quel cambiamento di prospettiva concretizzatosi del tutto soltanto a seguito delle esplorazioni spaziali per cui «la Terra non si estende più a perdita d'occhio, si dà a vedere in tutte le sue facce in quello strano schermo» (Virillio 2000: 16), ossia quel nuovo effetto di (ir)realtà grazie al quale gli umani guardano al pianeta dall'esterno, come un oggetto altro (si veda anche Heise 2008: 17-67).

[7] Se si considera lo spazio pubblico come «quello in cui si forma l'opinione pubblica», allora si deve rilevare come «il nuovo spazio planetario esiste, ma non esiste uno spazio pubblico planetario» (Augé 2009a: 35).

[8] Secondo Amin (2008: 9), ogni spazio pubblico ha una sua regolazione d'uso e si modifica nel corso del tempo (sia nel breve che nel lungo periodo) sicché esso non può esistere in senso archetipico, ma soltanto nei termini di spazio-tempo di aggregazione.

[9] «Chi produce lo spazio sociale? Le forze produttive e i rapporti di produzione, che insieme costituiscono la pratica sociale globale, comprendendo le diverse attività che, fino a nuovo ordine, compongono una società: le attività educative, amministrative, politiche, militari, ecc.» (Lefebvre 1976: 210).

pubblico si configura come una «shifting resource» (Brown 2006: 22), una risorsa mutevole i cui confini cambiano in relazione alle negoziazioni e alle differenti esperienze sociali che lo percorrono. Se appare necessario abbandonare una rappresentazione della Terra in quanto globo, ossia in quanto «punto infimo» (Augé 2009b: 45) dell'universo "esplorabile" dagli schermi dei nostri smartphone o pc grazie alle immagini restituite dai satelliti (cfr. Virilio 2000: 7-17), allora, proprio grazie alla natura cangiante e metamorfica dello spazio pubblico, proprio quegli ambienti che più di altri sono diventati simbolo dell'iperconnessione che caratterizza il mondo globalizzato possono esercitare una funzione rilevante nell'ottica di una ricalibrazione della *Weltanschauung* umana[10]. Strade, aeroporti e tutti quei nonluoghi[11] che si distinguono proprio perché connotati dall'assenza di un legame relazionale con la sfera soggettiva e di significati culturali a essi associati (e che dunque contribuiscono alla costituzione di «un universo che nella sua diversità è relativamente omogeneo», Augé 2009b; 46) possono, attraverso un processo di risemantizzazione determinato dalla pratica stessa dell'abitare, configurarsi come degli interstizi dove si possa sviluppare una coscienza terrestre (dunque, planetaria) ma radicata in un preciso territorio (ossia, locale, particolare e in tal senso, *pregnante e attiva*)[12]. In particolare, esperire il cronotopo della strada – spazio di «accumulazione dromologica» (Iacoli 2008: 45), emblema di quei flussi e di quegli scambi che compongono il fitto reticolo attraverso cui si innesta la società mondializzata[13] – in modo inconsueto rispetto alla norma sociale (cfr. Lefebvre 1976: 95-102; 324-326) (e cioè, in modi che siano capaci di contrastare il pa-

[10] Infatti, «il termine 'globalizzazione' richiama due ordini di realtà: da un lato corrisponde all'estensione, su tutta la superficie terrestre, del mercato cosiddetto libero e delle reti tecnologiche di comunicazione e informazione; dall'altro rimanda a quella che si potrebbe chiamare coscienza planetaria, o "planetarizzazione", che presenta anch'essa due aspetti», uno ecologico e uno sociale (Augé 2009a: 33 e seguenti).

[11] «Se un luogo può definirsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi identitario, relazionale e storico definirà un nonluogo.» (Augé 2009b: 77).

[12] Heise sostiene che la percezione delle spinte globali concorra alla genesi di un «sense of planet» che rivisiti il concetto di cosmopolitismo e oltrepassi quel sentimentalismo ecologico che privilegia il locale (Heise 2008: 32).

[13] Ci si riferisce ai concetti di «Network Society» e di società 'in movimento', rispettivamente elaborati da Manuel Castells (cfr. Castells 2002) e John Urry (cfr. Urry 2009).

radigma di velocità e ottimizzazione) può rivelare proprio quelle contraddizioni sulle quali è possibile sviluppare un nuovo immaginario. Quindi, mediante la lettura dei passi di *Strada provinciale tre* (2007) di Vinci, *I quindicimila passi* (2002) di Trevisan e *Lo stradone* (2019) di Pecoraro, il presente contributo intende sondare come attraversamenti rallentati (ad esempio, un viaggio non su ruote, ma a piedi) e un'osservazione iterata dello spazio della strada contribuiscano all'individuazione di situazioni marginali, alla riconversione della prospettiva sul luogo (e sul *mondo*) e di conseguenza, alla ricomposizione delle rappresentazioni collettive alla base di una percezione "terrestre" della realtà.

Abitare la strada per abitare il pianeta: per una fenomenologia degli attraversamenti

La strada è stata spesso oggetto di rappresentazione all'interno di opere d'arte[14], assumendo di volta in volta diversi significati e, soprattutto, diventando allegoria di quel concetto di velocità che prende forma con l'avvento della modernità (cfr. Rosa 2015)[15]. Essa si delinea da un lato come un luogo di passaggio, regolamentato da una serie di norme che ne prescrivono la destinazione e le modalità d'uso, dall'altro, spazio duttile e mobile, centrifugo e allo stesso tempo capace di aggregare differenti categorie di soggetti, si apre alla possibilità di una riconfigurazione tale per cui è possibile osservare proprio dalla strada come si dispieghino rapporti socio-culturali e istanze anche in antitesi tra loro. È soprattutto nell'atto di camminare che si innesca il processo di trasformazione semantica dello spazio stradale[16], che appare non più solo come luogo di attraversamento, ma di condensazione e ricongiungimento tra soggettività del personaggio e contesto socio-naturale

[14]Per quanto riguarda l'ambito letterario, si veda per esempio: Gumbrecht, 2003: 465-493.

[15] Si legga in particolare: «Le strutture temporali moderne mutano in un modo molto specifico e predeterminato, governate come sono dall'ordine e dalla logica di un processo di accelerazione che è legato in misura a stento percettibile al concetto e all'essenza della modernità» (Rosa 2015: VIII-IX).

[16] Secondo Micheal de Certeau, la camminata costituisce una forma di organizzazione dello spazio che contribuisce alla costruzione della «trama dei luoghi» (Certau 2001: 151) e attribuisce alla passeggiata un valore trasformativo dei significati inscritti nel territorio dato che «il pedone trasforma in altra cosa ciascun significante spaziale» (*ibid.*: 152).

in cui è inserito. Il personaggio, immerso nell'atto di vagabondare[17], si attiva nell'esplorazione introspettiva del suo sé e può riflettere sui significati che attribuisce all'ambiente circostante. Così, attraverso un rallentamento del movimento che implica una nuova fenomenologia dell'esperienza rispetto a quella che è normalmente deputata allo spazio in questione, il personaggio può ritrattare quelle che erano le sue convinzioni sul sé e sul mondo. In tal senso, il caso di *Strada provinciale tre* (2007) di Simona Vinci costituisce un esempio emblematico di come la pratica del camminare possa favorire la risemantizzazione dello spazio in funzione di una maturazione della coscienza terrestre, ossia di essere abitanti della Terra[18]. Vera, la protagonista del romanzo, percorre a piedi la strada provinciale che attraversa la campagna bolognese ed è grazie ai suoi occhi che chi legge analizza la semantica del territorio e i flussi che lo attraversano. La strada descritta non appare solo il cronotopo ideale per la genesi di nuovi incontri e avventure (cfr. Bachtin 1979: 245), ma costituisce anche il simbolo del contesto sociale in cui la donna è immersa e cui lei stessa risponde. Infatti, lo spazio sembra caratterizzarsi per velocità del traffico e quantità dei flussi; il paesaggio antropizzato appare inquinato e danneggiato dall'intervento umano; camion e autovetture che sfrecciano sull'asfalto appaiono come mostruosi (ma legittimi) abitanti; Vera stessa risponde all'imperativo dell'incessante movimento che caratterizza lo spazio, anche quando «non c'è niente verso cui muoversi» perché «è muoversi l'importante. Non conta ormai neanche quello da cui si corre. Da cui si scappa.» (Vinci 2007: 7). Tuttavia, proprio grazie all'esperienza di movimento rallentato garantito dal passo umano e all'attivazione di tutta la sfera sensoriale, Vera può esperire il territorio in modo inedito e osservarne contraddizioni che avrebbe faticato a cogliere se fosse stata immersa nel rapido fluire del traffico (e della vita):

> Le strade come questa non sono fatte per venirci a correre. Nessuna strada è fatta per correrci sopra. Neanche per camminarci. Le strade sono fatte per le macchine. L'asfalto, è fatto per le ruote. (Vinci 2007: 8)

Tuttavia, il personaggio di Vera non si limita ad attraversare lo spazio

[17] Un «vagabondaggio» che è sia «mentale, di memoria, di riconoscimento» che di «estraneità» (Enderson 2010: 70), un'immersione che è «fisica», sensoriale e può essere associata alla pratica di abitare nel momento in cui non si produce in modo scostante nel tempo, ma diventa pratica abituale e continuata.

[18] Per una disamina più approfondita del testo di Vinci che consideri le interconnessioni tra ecologia e lavoro si veda Cecchini 2023.

della strada, ma instaura una relazione, un rapporto di corrispondenza con il territorio e la sua configurazione. Tutto il suo corpo è impegnato nell'azione di conoscere e adattarsi al luogo-strada[19] e così, «un piede davanti all'altro», si attivano tutti i sensi corporei in modo che quello spazio diventi dimora, sia cioè identificato e identificabile: non solo la vista registra il paesaggio circostante o la linea bianca sotto i piedi (Vinci 2007: 13), ma si attivano anche olfatto (per esempio «l'odore dell'asfalto» o «l'odore nauseante di una merda di cane», *ibid.*: 11), udito (per esempio «il rumore delle ruote sull'asfalto, la vibrazione dei rimorchi», *ibid.*: 21) e tatto («la mano […] strappa gli arbusti […] e di colpo pungono la pelle», *ibid.*: 13)[20]. Ed è proprio l'esperienza immersiva che Vera saggia che porta la protagonista (e di conseguenza, anche chi legge) a riconoscere lo statuto di luogo alla superstrada, che dunque si manifesta come un mondo ai margini, i cui abitanti sono i camion che «le sfrecciano di fianco, i musi larghi e digrignanti che passano veloci e sbuffano aliti pestilenziali. Ghigni giganteschi, gli occhi di plexiglass che lampeggiano feroci» (*ibid.*: 7) e in cui la legge che sembra vigere è quella del «movimento incessante»:

> Eccola, è di nuovo quella strada, la Provinciale 3, con la lenta agonia dell'asfalto che si corrode sotto milioni di pneumatici, agonia di falene schiantate contro i parabrezza, di nutrie spappolate, gatti, civette, incidenti mortali. E lei è di nuovo lì, parte di questo movimento incessante, questa concrezione di storie e movimenti su un nastro d'asfalto. (*Ibid.*: 53)

Il punto di vista del personaggio indugia e sembra accogliere anche la prospettiva dell'Altro, sia esso una mostruosa autovettura o un insetto schiacciato su un parabrezza ed è proprio attraverso l'attenzione dedicata alle descrizioni dell'alterità non-umana e all'oscillazione della visione che

[19] «Abitare è un sentire per sentirsi, un percepire per percepirsi» dato che tale pratica implica «il dispiegamento dei sensi, la loro instancabile attivazione» (Vitta 2008: 97): nella sua forma più comune, «l'abitare è anzitutto veduto e toccato, ovvero percepito con i due sensi operanti alla massima e alla minima distanza del corpo rispetto agli spazi e agli oggetti», tuttavia, nel momento in cui si attivano i «sensi intermedi – l'udito e l'olfatto» l'esperienza del luogo si fa più profonda e si radica nelle profondità del sé (*ibid.*: 99 e seguenti).

[20] La sensazione di fastidio prodotta sulla pelle dagli arbusti che la protagonista strappa lungo la strada è, in realtà, inserita in un enunciato che rievoca un ricordo e tuttavia, non per questo la registrazione della sensazione risulta meno veritiera.

Vera riesce a guardare alla realtà in modo straniato. Quasi come fosse un'intrusa in uno spazio regolato da equilibri e dinamiche svincolati dalla sua *Weltanschauung*, ora riesce non solo ad accorgersi che il territorio è segnato da «una distruzione precisa, geometrica» fatta di «campi regolari: quadrati, rettangolari, trapezi di grano», ma può anche interrogarsi su come dovesse apparire l'ambiente circostante prima dell'intervento dell'uomo, ossia una «terra incolta, viva» (*ibid*.: 6). Nel momento in cui la riflessione sul territorio coinvolge la storia dello stesso (e cioè, nel momento in cui si restituisce temporalità allo spazio), allora è possibile ragionare sul fatto che le condizioni che caratterizzano il mondo-strada esperito da Vera siano una diretta conseguenza dell'azione umana e quindi, le osservazioni assumono un carattere universale, grazie al quale si considera la Terra nella sua interezza.

> Chissà, forse una volta qui davvero ci si poteva correre, doveva essere una strada che attraversava un territorio completamente diverso, una linea bianca che scivola dritta verso il mare […] Ora, camminare su questa strada è resistere all'urto dell'aria dei camion, procedere a denti stretti un metro dopo l'altro, la testa incassata nelle spalle e gli occhi socchiusi a evitare la polvere. E d'altra parte, come sfuggire, se la Terra, così ho letto da qualche parte, la Terra è tutta piena, riempita, farcita, congestionata, solo il diciassette per cento della Terra senza l'Uomo, il diciassette per cento del globo non contaminato, diciassette per cento di buio, niente autostrade, niente tangenziali, niente provinciali, niente strade di nessun tipo, nemmeno sterrate, niente case, cemento, villette, niente campi coltivati, niente pascoli per animali allevati, niente energia elettrica, solo i poli e i deserti senza tracce umane, ma il resto, il restante ottantatré per cento del pianeta Terra infestato, invaso […]. (*Ibid*.: 47-48)

Allo stesso modo di Vera, Thomas il protagonista de *I quindicimila passi* (2002) riflette su come quella che si definisce «gestione del territorio» sia in realtà «sfruttamento», «abuso», «sodomizzazione del territorio» (Trevisan 2002: 80). Anche nel romanzo di Vitaliano Trevisan, la strada diventa simbolo dello sfruttamento capitalistico della natura[21] e nel flusso di coscienza che coinvolge il personaggio proprio mentre cammina, emerge che «l'idea

[21] Il discorso riunisce insieme una preoccupazione ambientale e un'esplicita critica alla società dei consumi tanto che si potrebbe inquadrare attraverso la prospettiva di Moore, secondo cui ogni sentimento ecologico deve essere ricondotto a una critica della società del capitale (cfr. Moore 2017).

del *cosiddetto libero movimento delle persone*» e quella del «*libero movimento delle merci*» (*ibid*.: 27) abbiano dato origine a «impensabili distorsioni», i cui aspetti più contradditori si rendono evidenti proprio osservando il traffico, raffigurato come «piene che travolgono tutto, e tutto piegano» (*ibid*.: 28). La strada diventa il simbolo del controllo esercitato dall'essere umano su tutto ciò che umano non è, sicché il grigio asfalto diventa «contro natura, anzi *contro la natura*» (*ibidem*). Thomas si rende conto che in ogni luogo l'uomo ha costruito delle strade, anche dove sarebbe apparso impensabile costruirle («sopra il mare, sotto il mare addirittura» *ibidem*) così che il groviglio di vie, passaggi, ponti, gallerie può esser visto come un'unica strada:

> È sempre la stessa strada, pensavo, non una strada collegata all'altra da un'altra strada, ma sempre la stessa strada, in ogni punto, a ogni passo, con qualsiasi mezzo, sempre e comunque la stessa strada, sempre più o meno lo stesso asfalto. È sempre la stessa strada, pensavo, di continuo percorsa in lungo e in largo in tutti i sensi di marcia, da milioni di autoveicoli, da milioni di esseri umani su quegli autoveicoli, da un posto all'altro per un posto per un altro, tutti sulla stessa strada, tutti, autoveicoli ed esseri umani, per la stessa strada che porta in tutti i posti, che in fondo, a guardar bene, è sempre lo stesso posto, ma questo è un problema di tutt'altra natura, pensai. (*ibid*.: 28-29)

Anche in questo caso, l'immagine della strada riesce a restituire il senso di quell'inarrestabile fluire che caratterizza il globo[22]. Allo stesso tempo, proprio attraverso il cammino su una via che sarebbe deputata a un altro tipo di circolazione («sono costretto a camminare su questo asfalto, mentre l'asfalto andrebbe solo attraversato» *ibid*.: 29), Thomas riesce ad assumere una prospettiva di specie adattando il suo discorso alla prima persona plurale. Così, Thomas constata che «dovunque ci troviamo, pensavo, siamo circondati da un reticolo di strade asfaltate che portano in ogni dove» (*ibid*.: 28), sentenza il cui soggetto sottinteso è intuibile sia "noi umani". Allo stesso tempo, anche la devastazione che contraddistingue il territorio antropizzato non sembra così dissimile da quel senso di sconforto che caratterizza

[22] Si crea, infatti, un vero e proprio «spazio dei flussi in una rete di scambi economicamente, funzionalmente e socialmente interdipendente» (Vegetti 2017: 127) e allo stesso tempo, non solo la mobilità è diventata il paradigma imperante attraverso cui interpretare la contemporaneità, ma attorno al concetto e alle regole della circolazione si strutturano le società (Urry 2007: 52). In tal senso, si veda anche Cresswell 2011, 2012, 2014.

sia il personaggio di Vera sia quello di Thomas. Nel primo caso, sono l'ordine e l'organizzazione con cui si esercita violenza su ambiente e persone a creare un'esplicita correlazione: come quei «campi regolari» con cui si è organizzato il territorio per metterlo a profitto, così anche le vite delle persone da cui scaturisce una «tristezza siderale» appaiono «ordinate, precise, studiate e organizzate come un progetto steso su carta millimetrata» (Vinci 2007: 126-127). Nel secondo esempio, invece, proprio il possesso di proprietà terriere e immobiliari guarisce come una medicina dalle infelicità della vita: se i campi sono «come pillole, le case come sciroppi, affitti come endovenose e fuori busta come stimolanti cardiaci», allora ci si può tenere «*in vita attraverso le [mie] proprietà*» (Trevisan 2002: 73). Allo stesso tempo, una condizione di sofferenza accomuna una moltitudine non meglio specificata, così che di nuovo nel discorso interiore si ricorre al plurale: «usciamo perché non sopportiamo la nostra casa, che è un sepolcro […] usciamo per salvarci da noi stessi e dalla nostra solitudine» (*ibid.*: 74). Quella che gli umani della società del capitale si trovano a vivere è un'esistenza intollerabile e tuttavia, «ci abituiamo a qualsiasi cosa, perché siamo più malleabili e deformabili di quanto siamo disposti ad ammettere» (*ibid.*: 86): come «la gente si adatta a vivere in posti assolutamente invivibili, come del resto si adatta a respirare un'aria irrespirabile e a mangiare del cibo immangiabile» (*ibid.*: 85), così noi in quanto specie umana ci abituiamo al mondo che «è sull'orlo della catastrofe» o che anzi, «trasmette in diretta la sua catastrofe, che è già in atto ed è esattamente catastrofica» (*ibid.*: 86).

Anche nel romanzo *Lo stradone* (2019) di Francesco Pecoraro il cronotopo della strada ricopre un ruolo fondamentale, come si evince già dal titolo: una parte considerevole delle riflessioni che l'anonimo protagonista imbastisce è dedicata al quadro paesaggistico, sociale e culturale del quartiere tagliato dallo Stradone, identificabile con la zona di Valle Aurelia a Roma. La strada si profila come il simbolo distintivo della borgata e assume fin dall'inizio del romanzo sostanziale rilevanza. In un primo momento, si evoca lo spazio dello Stradone attraverso vedute paesaggistiche che ne enfatizzano paradossalmente una componente statica, un'assenza quasi di movimento. Come l'uomo che presta la voce al racconto è caratterizzato dall'immobilità tipica di chi è in pensione[23], così anche le descrizioni non

[23] «Adesso sto bene/male sullo Stradone e appartengo alla categoria degli Inutili. Anzi dei Dannosi. Il Sistema mi concede una pausa pre-morte, non si sa quanto lunga, con una pensione […] Sono fuori dei giochi, per fortuna, *vivo nella stasi*, mi dedico all'osservazione e alla storia di questi luoghi che, ogni giorno che

sono realizzate "in movimento" (come avviene nei casi di Vinci e Trevisan), ma Valle Aurelia è osservata da un punto fisso, ossia dal terrazzo da cui il protagonista senza nome s'affaccia per osservare il sobborgo con l'aiuto del suo «binocolo comprato dai cinesi» (Pecoraro 2019: 204). Non solo il personaggio è segnato dalla stasi e guarda alla città dallo stesso punto d'osservazione, ma si accinge anche a sfruttare il mezzo della descrizione digressiva e a procedere attraverso elenchi per creare un resoconto della realtà circostante. Attraverso questa modalità, il processo diegetico subisce un rallentamento e si amplifica, così, la percezione del tempo a zero creato dalla pausa[24]: si genera uno spazio testuale in cui il personaggio analizza quanto vede e riflette anche sulla società che vive nel quartiere romano, ripercorrendone la storia. Infatti, è proprio in senso diacronico (ossia, grazie alla rievocazione del passato del luogo) che si rendono temporalità e movimento. Il protagonista ha uno sguardo quasi archeologico o stratigrafico (cfr. *ibid*.: 28) perché ricostruisce la storia del quartiere dello Stradone a partire dalle materie prime presenti nel terreno della *Città di Dio* e, in particolare, a partire dall'argilla blu, materiale che unisce la storia degli uomini che hanno vissuto nel territorio nelle diverse epoche: per esempio, la storia di un uomo primitivo che è stato «trovato sepolto da queste parti» (*ibid*.: 21-22) con un corredo funerario comprendente anche un vaso di terracotta; la storia dell'«era della produzione artigianale» e dei «fornaciai quattrocenteschi» (*ibid*.: 26); la storia degli «uomini-forza-lavoro» (*ibid*.: 150); la storia dell'anonimo protagonista.

> Vivo anch'io sotto il Monte di argilla blu, ormai molto ridotto rispetto alle dimensioni che doveva avere ai tempi del vasaio preistorico di cui ho immaginato il monologo. […] Per molti secoli questo fu luogo di estrazione della creta e di fornaci per la cottura di laterizi, che […] sono serviti alla costruzione dell'Urbe. Ma solo di recente, cioè da poco più

passa, mi sembrano sempre meno insignificanti.» (Pecoraro 2019: 40, corsivo mio).

[24] Sebbene la strada sia associata all'idea di movimento, la serie di sequenze attraverso cui è rappresentato lo Stradone ne restituiscono un'idea di immobilità. Allo stesso tempo, si vedano le pagine che Genette dedica all'analisi e la percezione della temporalità della pausa descrittiva riassunta nella formula «TR = n, TS = O. Quindi: TR ∞> TS» (Genette 1976: 144) e all'effetto contrastante prodotto dalle descrizioni proustiane i cui meccanismi si possono riscontrare anche nelle pause descrittive costruite da Pecoraro, meccanismi per cui la «descrizione, in ultima analisi, è un racconto come un altro» e «si riassorbe in narrazione», riproducendo il movimento temporale che è tipico della storia (*ibid*.: 155).

> di cinquant'anni, questo territorio di lavoro è diventato qualcosa che non riesco a definire come un quartiere urbano in tutto e per tutto, perché in mezzo alle case ancora sussistono brani del precedente paesaggio e di quello ancora più antico, millenario, profondamente manomesso e de-costruito dai cavatori di argilla, a partire dall'assetto prodotto dall'ultima glaciazione. (*Ibid*.: 23-24).

I materiali estratti e il lavoro a essi legato scandiscono quasi una periodizzazione (si potrebbe operare una distinzione tra un'epoca dell'argilla-terracotta, una del mattone, una del cemento armato…) e allo stesso tempo, rendono percepibile un certo grado di continuità, quella dello sfruttamento del territorio a causa del quale si avvertono «le radiazioni di un *senso di colpa fossile*» (*ibid*.: 29 corsivo mio). E proprio grazie alla menzione dei materiali usati nel corso del tempo per la costruzione degli edifici della città che si riescono a coniugare natura e cultura, superando il dissidio che caratterizza il binomio. Inoltre, il racconto del tessuto urbano dello Stradone si rinnova nei termini di un progressivo coinvolgimento: se all'inizio il protagonista conserva un certo distacco nei confronti del luogo – distacco che è dovuto al fatto che osserva la città dall'alto e da una postazione fissa –, nel corso della narrazione, man mano che egli si appresta ad avventurarsi fuori casa, il lettore scopre come in realtà il personaggio sia a tutti gli effetti un *abitante* del quartiere. Non solo l'uomo registra quei dati sensoriali che contraddistinguono la pratica dell'abitare (cfr. Vitta 2008: 97), ma egli si sente parte integrante di quella comunità umana che popola la borgata dato che «Noi dello Stradone» è un'espressione che ricorre plurime volte all'interno del testo. Anche nel romanzo di Pecoraro, la riflessione intima e particolare della voce narrante si apre alla dimensione comunitaria attraverso l'uso della prima persona plurale il cui referente oscilla all'interno del testo: «Noi dello Stradone», noi inteso in senso generazionale, noi italiani (o «peninsulari»), ma anche noi occidentali e noi esseri umani[25]. Nelle

[25] In tal senso, si potrebbe leggere in filigrana le considerazioni di Nancy rispetto al *Da-sein/Mit-sein:* «è nel momento in cui, in via più generale, non c'è più, per così dire, una 'città' o una 'società' di cui si possa proporre un modello regolativo, è in questo momento che l'essere-in-tanti, sottratto a ogni intuizione, a ogni rappresentazione e a ogni immaginazione, s'impone come questione, in tutta la sua gravità […] La questione e l'esigenza sono destate dalla costituzione dell'essere-in-tanti in quanto tale, cioè dalla costituzione della pluralità nell'essere. Il concetto di "co-esistenza" ne viene acutizzato e complicato in maniera straordinaria.» (Nancy 2020: 95 ebook). Invece, per un approfondimento rispetto

riflessioni che si estendono in senso universale, l'argomentazione finisce per abbracciare in modo più strutturato anche il problema ecologico, cui spesso si allude lungo tutto l'arco della narrazione. Così, lo Stradone è deliberatamente descritto come un nonluogo – «non un luogo dove andare, ma solamente da attraversare» (Pecoraro 2019: 434) – e allo stesso tempo, in una società post-postmoderna come quella del romanzo in cui lo spazio pubblico è inesistente[26], quello della strada è uno dei pochi punti che restituisce un senso di collettività.

> Da questa mia casa al settimo piano per la quale è indispensabile l'ascensore e ogni volta che esco e rientro mi mangio un po' di quell'energia per la quale stiamo fottendo il pianeta, osservo come dicevo *una piccola, piccolissima porzione di mondo*, luogo di micro-accadimenti le cui cause si dice siano altrove, in immensi ribollenti indicibili calderoni globali, dove miliardi di uomini aspirano al nostro tipo protetto di vita, lo stesso che *noi* stiamo invece buttando via. […] ora che le *nostre* vite, salvaguardate e quasi affogate in decenni di doppiezza e falsa coscienza, volgono al termine, vediamo arrivare queste ondate distruttive, segno di gravi turbamenti planetari, a sconvolgere e modificare quello che ci sembrava di aver imparato del mondo, del suo farsi e disfarsi, a distruggere o quantomeno erodere le nostre convinzioni, o quelle che credevamo essere convinzioni, incrollabili non discutibili non negoziabili. Anche come persone, come uomini e donne, ci sembrava di essere non negoziabili e invece siamo stati negoziati, in un dissenso di superficie, ma con un sostanziale consenso a un agio relativo, più che individuale, di civiltà, un agio che è ormai solo di *noi pochi anziani* a perdere, un agio che non possiamo condividere coi nostri figli e coi loro figli, persi in un mondo diverso, che muta in continuazione, le cui perturbazioni arrivano quotidianamente qui, sulle rive dello stupido e brutto Stradone dove vivo e da dove decifro. (*Ibid*.: 434-435 corsivo mio).

Lo spazio dello Stradone, attraverso il discorso del protagonista che ne ricostituisce i legami recisi e i significati perduti e che mette in luce quali che siano le contraddizioni e i conflitti sottesi alla fauna sociale della Città

all'uso della prima persona plurale nelle narrazioni dell'Antropocene, si veda: James 2022: 156-166.

[26] «Lo spazio pubblico, vale a dire quel sistema di luoghi urbani dove si va per partecipare della civitas, per osservare gli altri e farsi osservare, almeno qui nella Zona non esiste» (Pecoraro 2019: 297).

di Dio, si rivela il luogo privilegiato per lo studio e la comprensione della società contemporanea.

Conclusioni

Il cronotopo della strada si configura come uno spazio *snaturato*, che ha perso, cioè, le sue caratteristiche primigenie a causa dell'intervento dell'uomo e allo stesso tempo, in qualità di nonluogo sempre attraversato, ossia di spazio anonimizzato e regolato dal rapporto di velocità dei flussi che lo percorrono, diviene simbolo della società del capitale e la sua rappresentazione disvela la portata globale delle nostre esistenze. Attraverso le esperienze particolari dei personaggi dei romanzi citati, non solo se ne coglie la dimensione planetaria e globale (*sic et simpliciter*: non c'è posto nel mondo in cui non ci siano strade; è sempre la stessa strada), ma si attiva anche una componente soggettiva che ridisegna i significati del luogo, proprio perché lo si riconsidera in senso diacronico e interspecie[27]. Evidenziate, cioè, le conseguenze del capitalismo e della globalizzazione sul territorio e sugli esseri che lo abitano, la strada si delinea come un *terzo spazio* dove soggetto e oggetto, reale e immaginato, locale e globale entrano in contatto (cfr. Soja 1996: 56-57) formando un conglomerato di relazioni che non possono essere davvero disgiunte. In particolare, attraverso la pratica dell'abitare, la strada si rivela come spazio all'interno del quale diventa possibile percepire l'interdipendenza del natural-culturale. Proprio attraverso il ritorno al riconoscimento dell'appartenenza a un mondo comune e grazie alla permeabilità semantica che contraddistingue i nonluoghi (il cui valore è determinato dalla funzione d'uso), si crea la possibilità per la costituzione di un'identità collettiva. Così, attraverso i discorsi monologici dei tre protagonisti, si osserva come la riconversione esperienziale connessa allo spazio stradale (spazio non più soltanto attraversato ma vissuto) dia origine a riflessioni di specie in cui spicca l'uso frequente della prima persona plurale. Se è vero che la caratterizzazione polimorfica del territorio (globale-locale, naturale-culturale) appare più riconoscibile lungo l'asse stradale e dunque se dall'osservazione del *net* si passa alla percezione

[27] Il concetto di translocalità ideato da Buell riesce a descrivere il carattere quasi antinomico delle relazioni e dei significati locali e globali che attraversano uno stesso spazio: da una parte persiste un legame intimo con il luogo, dall'altro si avverte la necessità di considerarlo attraverso un'astrazione che tenga conto delle sue interconnessioni globali (cfr. Buell, 2005).

del *mesh* (cfr. Morton 2019: 51), è possibile che si attivi un processo di trasformazione semantica che induca i soggetti a ripensarsi in quanto *abitanti della Terra*: in tal senso, potrebbe dimostrarsi proficuo ricostruire in modo sistematico i rapporti tra esperienza dei nonluoghi (intesi come prodotto simbolo della globalizzazione) e sviluppo di una coscienza planetaria (concepita come riconfigurazione della percezione che il soggetto ha della dimensione globale della propria vita). Dunque, se non sembra ancora plausibile riconoscersi pienamente e agire come *terrestri-terranei* (cfr. Latour 2020: 68-69, 343), non di meno, proprio sperimentando la tensione tra il luogo e la sua astrazione globale, si riesce a sospendere la predominanza di quella prospettiva individuale (e individualistica) che sembra ostacolare la costruzione di una vita e di uno spazio pubblici.

Bibliografia

Amin, Ash, "Collective Culture and Urban Public Space", *City*, 12.1 (2008): 5-24, https://doi.org/10.1080/13604810801933495.

Augé, Marc, *Où est passé l'avenir*?, Paris, Éditions du Panama, 2008, trad. it. *Che fine ha fatto il futuro? Dai nonluoghi al nontempo*, Milano, Eleuthera, 2009a.

Augé, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Editions du Seuil, 1992, trad. it. *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, curatela di D. Rolland e con una nuova prefazione dell'autore, Milano, Eleuthera, 2009b (I ed. it.: Milano 1993).

Bachtin, Michail, *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975, trad. it. *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla scienza della letteratura*, curatela di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979 (I ed. it. 1975).

Bauman, Zygmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000, trad. it. *Modernità liquida*, Roma, Laterza, 2002.

Bonneuil, Christophe, Fressoz, Jean-Baptiste, *L'evenement anthropocene: la terre, l'histoire et nous*, Paris, Editions du Seuil, 2013, trad. it. *La Terra, la storia e noi: l'evento Antropocene*, Roma, Treccani, 2019.

Brown, Alison, (ed.) *Contested Space: Street Trading, Public Space, and Livelihoods in Developing Cities,* Bourton on Dunsmore, ITDG, 2006.

Buell, Lawrence, *The Future of Enviromental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, Blackwell, 2005.

Castells, Manuel, *The Rise of the Network Society*, Oxford, Blackwell, 1996, trad. it. *La nascita della società in rete*, Università Bocconi, 2002.

Cecchini, Irene, "Mobilità e ritmo: la raffigurazione del lavoro e del paesaggio in Strada Provinciale Tre di Vinci", *Between*, XIII.26 (2023): 47-67 https://doi.org/10.13125/2039-6597/5716.

Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien*, *Arts de Faire*, vol. 1, Union générale d'éditions, 1980, trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

Cresswell, Tim, "Mobilities I: Catching up", *Progress in Human Geography*, 35.4, 2011: 550-558, https://doi.org/10.1177/0309132510383348.

Cresswell, Tim, "Mobilities II: Still", *Progress in Human Geography*, 36, n. 5, 2012: 645-653, https://doi.org/10.1177/0309132511423349.

Cresswell, Tim, "Mobilities III: Moving on", *Progress in Human Geography*, 38, n. 5, 2014: 712-721, https://doi.org/10.1177/0309132514530316 (ultimo accesso: 28 ottobre 2024).

Enderson, Tim, "Walking in Rhytms: Place, Regulation, Style and the Flow of Experience", *Visual Studies*, 25.1 (2010): 69-79. http://dx.doi.org/10.1080/14725861003606902.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.

Gumbrecht, Ulrich H., "La strada", in Moretti, Franco (ed.), *Il romanzo*, vol. IV, *Temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003: 465-493.

Heise, Ursula K., *Sense of Place and Sense of Planet: the Environmental Imagination of the Global*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

Iacoli, Giulio, *La percezione narrativa dello spazio: teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.

James, Erin, *Narrative in the Anthropocene*, Columbus, The Ohio State University Press, 2022.

Latour, Bruno, *Face à Gaïa: huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015, trad. it. *La sfida di Gaia: il nuovo regime climatico*, Milano, Meltemi, 2020.

Lefebvre, Henry, *La production de l'espace*, 2 voll., Paris, Anthropos, 1974, trad. it. *La produzione dello spazio*, 2 voll., Milano, Moizzi, 1976.

Moore, Jason W., *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Oakland-Kairos, PM Press, 2016, trad. it. *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nella crisi del pianeta*, Verona, Ombre Corte, 2017.

Morton, Timothy, *The Ecological Thought*, Cambridge, Harvard University Press, 2010, trad. it. *Come un'ombra dal futuro. Per un nuovo pensiero ecologico*, Sansepolcro, Aboca, 2019.

Nancy, Jean-Luc, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996, trad. it. *Essere singolare plurale*, Torino, Einaudi, 2020 ebook (I ed. it.: Torino, 2001).

Nancy, Jeam-Luc, *La création du monde, ou La mondialisation*, Paris, Galilee, 2002, trad. it. *La creazione del mondo o La mondializzazione*, Torino, Einaudi, 2003.

Pecoraro, Francesco, *Lo Stradone*, Milano, Ponte delle grazie, 2019.

Rosa, Hartmut, *Alienation and Acceleration: towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality*, Malmö, NSU Press, 2010, trad. it. *Accelerazione e alienazione: per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, trad. it. di E. Leonzio, Torino, Einaudi, 2015.

Soja, Edward W., *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Oxford, Blackwell, 1996.

Trevisan, Vitaliano, *I quindicimila passi*, Torino, Einaudi, 2002.

Vegetti, Mario, *L'invenzione del globo: spazio, potere, comunicazione nell'epoca dell'aria*, Torino, Einaudi, 2017.

Vinci, Simona, *Strada Provinciale Tre*, Torino, Einaudi, 2007.
Virilio, Paul, *La bombe informatique*, Paris, Galilee, 1998, trad. it. *La bomba informatica*, Milano, Cortina, 2000.
Vitta, Maurizio, *Dell'abitare: corpi, spazi, oggetti, immagini*, Torino, Einaudi, 2008.
Urry, John, *Mobilities*, Cambridge, Polity, 2009.

The Author

Giulia Simeoni is a PhD candidate in Italian Studies at Ca' Foscari University of Venice with a study on narratives of climate change. Her research interests focus primarily on the evolution of the novel form, the interconnections between modernism and hyper-contemporary literature, and the narrative transposition of Anthropocene issues.

The Article

Date sent: 30/05/2024
Date accepted: 31/08/2024
Date published: 30/11/2024

How to cite this article

Simeoni, Giulia, "Il cronotopo della strada come spazio interstiziale per la costruzione di una coscienza antropocenica condivisa", *The Pulic Dimension of Dwelling*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 299-316, http://www.between.it/

Between

The Anti-conquest of Space/Time in Graham Greene's Africa

Nejib Souissi

Abstract

This paper seeks to explore via a postcolonial lens Graham Greene's peculiar handling of space-time in *Journey without Maps*, a travel account of his trek through Liberia, and his African novel *The Heart of the Matter*, set during WWII in Sierra Leone. The attempt to cut across generic borders to examine the meanders of discourse draws upon David Spurr's *The Rhetoric of Empire*, where various tropes are held up for critical scrutiny as focal mediators of colonial perspectives on other cultures. However, the overriding argument is informed by Mary Louise Pratt's concept of the anti-conquest which suggests that even empathetic attitudes toward Africa can be underwritten by European, white, male privilege. Of particular interest is Greene's honest vision coupled with the tenacity of Africanist discourse that resurfaces as a transposition of physical movement across foreign lands into a journey through the library to encode a Western existentialist angst *à la* Conrad. A further displacement involves the incorporation of an idealized African space-time into a psychic drama of the individual and collective Western self. The ultimate effect of these double gestures is that Graham Greene assumes the paradoxical posture of the liberal colonizer.

Keywords

Graham Greene, Africa, Space-time, Anti-conquest, Travel, Liberal colonizer.

Between, vol. XIV, n. 28 (novembre/November 2024)
ISSN: 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6112

CC BY

The Anti-conquest of Space/Time in Graham Greene's Africa

Nejib Souissi

> That, once again, is not absolutely new: in order to constitute the space of a habitable house and a home, you also need an opening, a door and windows, you have to give up a passage to the outside world [*l'étranger*].
> Jacques Derrida (2000: 61)

In *Of Hospitality*, Jacques Derrida is certainly more interested in cultural identity and difference than in architecture, yet his language partakes of the spatial turn which refers to a range of critical discourses that consider space more than an inert locus or an abstract category as reductive scientific theories would have us believe. Inaugurating this new trend, Gaston Bachelard maintains that to the hypersensitive person, lived space affords an intense imaginative experience, replete with fantasies and childhood dreams that lyrical poetry is apt to take to the highest level of intimacy. In the wake of the resourceful «topo-analysis» (1969: xxviii) he outlines in *The Poetics of Space*, it would appear that no one will ever look at a house, a door, a chest, a drawer, a snail's shell with the same habit-dulled eyes. While acknowledging «Bachelard's monumental work» (1986: 23) though, Michel Foucault holds that the field of significance created by phenomenological perception «primarily concern internal space» (23), and sets out to study exterior heterogeneous zones, lying on the borderline of Western culture such as fairgrounds, colonies and boats, to which he ascribes the status of other spaces: heterotopias overlapping with heterochronies. Thus, space, which intertwines smoothly with time, seems to shift with every change of vantage point, calling for a careful scrutiny of its multiple dimensions and, if necessary, an unmasking of its political unconscious.

Subsumed by Bakhtin under the concept of the chronotope, space and time embody an «intrinsic connectedness», (1981: 84) yet it seems that for

polemical reasons, they have parted company in the works of Edward Said and Johannes Fabian. Given that spatial divisions have physical as much as symbolic value, Edward Said engages with the concept of an imaginative geography or a cultural topography that is mapped out in the English novel under empire, displaying «a slowly built up picture with England—socially, politically, morally charted and differentiated in immensely fine detail—at the centre and a series of overseas territories connected to it at the peripheries» (1993: 88). Such a configuration is dutifully replicated in the settings of colonial fiction, where a familiar, sovereign, and central European space dominates a foreign, prostrate, and marginal native one. While recognizing the importance of geopolitics, Johannes Fabian argues that time as well is an ideological category that confines the European scholar and the target societies of Western anthropology into separate zones, distributed on a linear, evolutionary line that runs from the primitive to the civilized with no possibility for «temporal coexistence» (1983: 34). «That which is past is remote, that which is remote is past: such is the tune to which figures of allochronic discourse are dancing», Fabian adds (1983: 127). In these terms, Fabian castigates the absence of coeval interaction between the Western anthropologist and the indigenous subjects of his fieldwork.

What is missing, though, from these early studies of colonial discourse analysis is the notion of ambiguity, which implies that even the idealization of foreign cultures could trail behind it the dark shadow of a hidden agenda as David Spurr shows in his book *The Rhetoric of Empire* (1993). In the same vein, Marry Louise Pratt identifies the anti-conquest as «the strategies of representation whereby European Bourgeois subjects seek to secure their innocence in the same moment as they assert European hegemony» (1992: 7). When applied to Graham Greene's perception of Africa, the latter critical perspectives reveal a double movement of dissent and consent, whereby a geographical exploration of foreign, uncharted lands is transposed into a journey through the library to encode a Western modernist sensibility à la Conrad. This initial displacement is further compounded with a more insidious incorporation of an idealized African space-time into a psychic drama of the individual and collective Western self.

Revisiting colonial configurations

For Graham Greene, the shape of Africa on a map is "roughly that of the human heart" (JWM 37), and he seems to have fallen in love with it twice: once during a trek through the Liberian interior, which is recorded in

his travelogue *Journey without Maps* (1936), then between 1941-1943 when he served as a secret agent in Sierra Leone collecting meanwhile material for his novel *The Heart of the Matter* (1946). As it turns out, both works are stamped with a genuine appreciation of African culture that springs from disillusionment with European civilization in the aftermath of the World War I and the steady erosion of faith in the empire. *Journey without Maps*, in particular, enacts Greene's escape from the decadence of European society by searching for an instinctive way of life below the cerebral, away from the din of cities, and back to a time before modern progress. He therefore makes a point of reporting scenes of natives bathing, or dancing at night in full complicity with the moon, as well as half-naked girls carrying pots of water and walking with a graceful gait. Giving free rein to his romantic imagination, Greene celebrates African communal festivity in the following terms:

> I remember wandering round the village listening to the laughter and the music among the little glowing fires and thinking that after all, the whole journey was worthwhile: it did reawaken a kind of hope in human nature. If one could get back to this bareness, simplicity, instinctive friendliness, feeling rather than thought and start again. (JWM 192)

Although infused with a whiff of sentimentality, Greene's lines pay tribute to life in the state of nature in the sense that natural surroundings inspire authentic feelings such as honesty and simplicity. On the very edge of subsistence, he feels exhilarated to discover that «love was an arm round the neck, a cramped embrace in the smoke, wealth a little pile of palm-nuts» (JWM 79) as well as vindicated in his search «behind the present» for «something, lovely, happy and un-enslaved» (61) as he witnesses first-hand the indubitable qualities of virtue in his carriers. While he has been told that the natives cannot be trusted, he still maintains that the behavior of his boys is so exemplary that he sometimes gets exasperated at his inability to live up to their standards of loyalty.

As it should be expected, the flip-side of this paean to the noble savage is the demystification of the white man in the tropics. Hence, to give more resonance to the African idyllic setting, Greene juxtaposes it with the English expatriates' modes of dwelling in the colonies which ultimately disclose their psychic alienation. Whether in Freetown or Monrovia, these pathetic colonizers clutch at flimsy vestiges of European culture which help them reduce nostalgia and assert their British identity. In order to boost

their morale, they are engaged in filling their «corner of a foreign field» (JWM 44) with ports, hotels, churches, and libraries, but to no avail. In *The Heart of the Matter*, for instance, the English Club, which is supposedly an icon of cultural supremacy, is transposed to a place of gathering to listen to the radio, play bridge, and celebrate the arrival of newly imported frozen meat, in a mock-festive atmosphere where alcoholic drinks are the only solace from discomfort. Alternatively, the club allows the English exiles to seek refuge in their language and literature from a run-down colony where the police station is «a great stone building like the grandiloquent boast of weak men» (HM 15). Thus, ostensible edifices of confident authority are re-inscribed as sites of vulnerability, suggesting that the English on the West African coast are not only away from home but also displaced from their seat of unimpeachable power.

In a similar self-deprecating gesture, Greene, poses in his travelogue as an ironic persona, dramatizing himself as a mock-heroic adventurer so as to deflate the old overblown rhetoric of empire. Throughout the journey in the Liberian interior, he intentionally interjects evidence that he is a sham master, whose authority stems essentially from bluffing. This histrionic attitude is manifest in his frequent wrong estimations of distances, his ridiculous attending to the natives' incurable sores, and the theatrical arbitration of the carriers' quarrels. Equally telling of Greene's deflated stature, is the dramatization of his first encounter with Africa as an act of coming up against a closed black door; an episode which is neither promising nor heroic (JWM 15). Contrary to old travelers, who boast of wide prospects and their mastery over foreign landscapes, Greene's vision is obstructed. He concedes in this way his failure to decode alien surroundings and admits that the African scene remains cryptic and intransigent because he lacks the interpretative tools to decipher it. Such tentative start and relative perspective testify to the idea that conventions of travel writing have been changing with the result that cynicism has superseded inordinate idealism and self-satisfied optimism.

In self-conscious emulation of Conrad, Greene forsakes the famous promontory positions of the Victorian explorers to take to the hills, the swamps, and the bushes for a close look at sordid reality. Mary Louise Pratt describes this modernist shift of position as «the fall from the sun-drenched prospect into the heart of darkness» (1992: 67). In other words, panopticism has become outmoded due to the dwindling of imperial confidence. In terms of style, this demotion from the crest of civilization entails a shift from an overblown rhetoric of discovery to a graphic description of prosaic reality. The former spatial configuration is predominant in *The Heart of the*

Matter, with a few intermittent exceptions where the European onlooker is parodically perched on a relatively high and central site. One such occasion occurs at the opening of the novel while the secret agent Wilson is having his first view of Freetown from the balcony of the Bedford Hotel. This scene acquires a special significance because it parodies the Victorian heroics of discovery, or what Mary Louise Pratt succinctly calls the «monarch-of-all-I-survey trope» (1992: 201). Although Wilson enjoys a panoramic view of the town, he finds no sublime visions, or stupendous sights. Instead, all his eyes can catch are grotesque, ordinary features: there are young black girls combing their wiry hair, tin roofs, vultures, a fortune-teller, and a seaman heading for the brothel escorted by a throng of young boys. This catalogue of visual details shows that stylistically there is a shift from an ornate, metaphorical depiction of the sublime to a less ambitious metonymic style, designed to record the incongruous, transient aspects of reality. What gives more weight to the parodic overtones of the scene is that Wilson has no control over it. The commanding view he possesses is certainly not genuine because even though the description is filtered through his own eyes, it is proffered by a detached third-person narrator. Thus, instead of enjoying a substantial narrative distance from the reported scene, Wilson is in turn taken as part of the landscape. Even worse, with his bald pink knees and young moustache, he seems out of place, self-conscious, and ridiculous. Additionally, his nostalgia and over-sensitivity shield him from apprehending the colonial setting. It is this demystified picture of disoriented colonists who have lost their overweening standpoint alongside Greene's self-parody and romantic poetics that drive home his cross-cultural sensitivity.

The insidious strategies of the anti-conquest

What is intriguing, however, is that the same tropes that Greene employs to convey his romantic infatuation with Africa open him to the charge of the anti-conquest, in the sense of a will to knowledge/power masquerading as innocent empathy. This invidious rhetorical move recalls David Spurr's remark that «while [naturalization] identifies a colonized or primitive people as part of the natural world, it also presents this identification as entirely 'natural', as a simple state of what it is, rather than as a theory based in interest» (1993: 157). Indeed, as long as colonial discourse thrives on the myth of authenticity, it will tend to convert what are, in the first place, historical and cultural differences into natural and essential ones. The idealization of the "primitive savage" then allows no meeting ground between the colonizer and the colonized, since both parties end up sealed

off in reductive essences and unchanging definitions. It is as if Greene wanted the Africans to stay forever in the state of nature, unsophisticated and unblemished by civilization, which is of course not a flattering compliment, but rather a call for stagnation. As Hayden White is wont to say the «amelioration of the natives' treatment was not a primary consideration of those who promoted the idea of their nobility» (1978: 192).

We also tend to forget that beauty is in the eye of the beholder when we take for granted the happiness of the people, whose pathetic sight fills us with satisfaction, mistaking thereby ignorance, poverty, disease, and austerity for signs of natural bliss. When Greene, for instance, feels a strong appeal to «two stately Mohammedans asleep on the gravel path in the public gardens beside a black iron kettle…; the men's sewing parties on the pavements; the old pock-marked driver who stopped his horses and disappeared in the bushes to tell his beads» (JWM 33), he is guilty of occluding the natives' point of view. Yet, this is not an oversight since his objective is to uncover a primeval past that would rejuvenate European civilization. As such, the difference of place is converted into the sameness of time, since Africa becomes an early stage on Europe's itinerary toward progress. Eventually, what has been taken so far as a reversal of binary oppositions, along with a daring border-crossing, appears to be underwritten by an incorporation of Africa into «Western culture's dialogue with itself» (Spurr 1993: 128).

Equally, Greene's self-parody as well as his demystified optics of visual representation are rhetorically and ideologically dubious. From a deconstructive perspective, Greene's self-deprecating irony over his reduced status as a belated figure on the African scene does not totally demystify the Western travel project. As Mary Louise Pratt would have it, deflating strategies such as irony and parody partake of the anti-conquest in that a partial concession of authority downplays intrusion and writes power relations out of the text. In fact, the ironic posture that Greene assumes is still useful to impress and monitor his carriers; moreover, even the mask of the colonial master that parodies the figure of a public-school headmaster proves extremely helpful to see the journey through to the last. Textually, this indisputable sense of authority is reflected in Greene's ability to meticulously chart the Liberian interior. Starting out with a notebook scribbled with «probably mis-spelt names in smudged pencil» (JWM 47), he ends up fulfilling an excellent cartographic work of inscription, laying thus the groundwork for future travel, exploration, and probably colonization.

Getting into intimate contact with Africa does not seem then to preclude a self-serving interest in foreign countries that ultimately proves

Euro-centric, as it is revealed by Greene's presumed abdication of the promontory view to have a close look at decadent landscapes. To be sure, in *The Heart of the Matter*, the house of the protagonist, Major Scobie, is situated in «a piece of reclaimed swamp» (HM 21), and the police station is a place where he «could always detect the odour of human meanness and injustice—it was the smell of a zoo, of sawdust, excrement, ammonia, and lack of liberty» (HM 15). However, this imaginative topography which indicts the civilizing mission is correlated to the idea that Africa discloses «the injustices, the cruelties, the meanness that elsewhere people so cleverly hushed up» (HM 36). As in Conrad's *Heart of Darkness*, it is intimated that the Europeans' predicament is mostly caused by the debilitating influence of Africa. Indeed, we are led to think that devoid of stable and conventional frames of reference, the Europeans are wont to behave in highly unexpected ways. For both Greene and Conrad, then, the implicit aim behind the journey into darkest Africa is to probe to what length European man can go when freed from the restraints of civilization. Taken as an off-limit zone and a classical topos of confusion and moral chaos, Africa eventually acts as a handy testing ground for Western values. Once again, a modernist sense of crisis displaces the momentous issue of colonization, while travelling to a foreign culture imperceptibly veers into a journey along the beaten paths of a well-established rhetorical tradition. As Elleke Boehmer points out, Greene seems to pick his way «through a rhetorical tradition as well as through physical terrain» (1995: 164).

In yet another gesture of displacement, Graham Greene, who wishes to recover «the finer taste, the finer pleasure, the finer terror on which we might have built» (JWM 226) transposes Africa into an outlet for the repressed side in his psyche and the collective unconscious of the West. Moving smoothly from sentimentality to sensuality, he redeploys the tropes of flirting with spaces, bodies and frontiers, which are common to the discourses of sex and colonization. When his selective gaze captures «butterflies, palms, goats and rocks and great silver cotton trees, and through the canes the graceful women walking with baskets on their heads» (JWM 99), it conjures up a utopian scene of original grace akin to a primitive Garden of Eden. Shortly afterwards, though, his erotic gaze focuses on seductive parts of the female body such as «bare breasts [and…] neat rounded thighs» (JWM 55), just like Scobie in *The Heart of the Matter*, who feels the same appeal to «the small high breasts, the tiny wrists, the thrust of the young buttocks» (HM 20), manifesting an avid search for sexual promise. But since these fantasies are not satisfied, for one reason or another, Greene resorts to the conventional trope of erotizing Africa, imagining 'her' in the words

of Walter Raleigh as «a land that hath yet her maidenhead, never sacked, turned, nor wrought» (JWM 134). Thus, with a secret combination of desire and anxiety, Greene chooses to breach the virginity of the forest gently. Contrary to diamond prospectors, who have a premeditated intention to rape the land and plunder its minerals, Greene edges his way tentatively, making his own discoveries with a heightened sense of excitement. To a large extent, this progressive penetration proves successful, for he once declares in the depth of the 'dark continent' that «one was happy all the same; one had crossed the boundary into a country really strange; surely one had gone deep this time» (JWM 132). It is through this soft erotic allegory that Greene's encounter with Africa is encoded in terms of a white, male adventurer taming a feminine geography that is identified to a seductive, exotic woman who is in turn reduced to the functions of her body. The avid curiosity of the colonial gaze is thus well and alive scanning voyeuristically landscapes as well as bodyscapes.

Not confined to lyrical and sensual imagery, Graham Greene's Africa also encompasses wild scenes of horror, because a «quality of darkness, of the inexplicable […] of an unexplained brutality» (JWM 20) is needed to make the journey worth the trouble. Decidedly, Africa has its own forms of the horror in the shape of poverty, disease, slavery, and tribal wars which are exacerbated by European corruption. As he advances steadily through the African bush, Greene notices «the coffin-shaped holes» (JWM 194) left behind by prospectors for precious minerals, bearing witness to the disfiguration of the land and the lethal exploitation of the natives. However, since Greene is more interested in an Africa of the unconscious, his gaze gradually moves to more domesticated visions of the horror as it is the case in the following passage of dancing and howling natives:

> It wasn't so alien to us, this masked dance (in England too there was a time when men dressed as animals and danced) […] One has the sensation of having come home, for here one was finding associations with a personal and racial childhood, one was being scared by the same old witches. (JWM 93)

Reminiscent of Conrad's claim that England as well «has been one of the dark places of the earth» (HD 19), this perceptual framework cannot help encoding Africa as a relic of atavistic, elemental passions that are evocative of a remote European past.

The predicament of the liberal colonizer

In the late days of imperialism, it would appear, all roads do not lead to Rome, but rather to Joseph Conrad, whom Chinua Achebe has once called excessively a «bloody racist» (Brantlinger 1996: 277). However, in light of his paradoxical strategy of the anti-conquest, Graham Greene qualifies more for the title of the liberal colonizer because despite his deep affection for Africa, he is hampered by a regressive notion of time, failing thus to anticipate a postcolonial future. In spatial terms, this would mean that the crisscrossing of cultural boundaries does not necessarily amount to their complete subversion. If in George Orwell's *Burmese Days*, the culturally-sensitive Flory ends up defending the European Club that «spiritual citadel, the real seat of the British power, the Nirvana for which native officials and millionaires pine in vain» (Orwell 1989: 14), Scobie in *The Heart of the Matter* instigates the murder of his servant Ali, while Greene, after taking his fill of the African jungle, heaves a sigh of relief once he reaches the African semi-civilized coast, «for here there is iced beer and a wireless set which will pick up the Empire programme from Daventry, and after all it is home, in the sense that we have been taught to know home» (JWM 226). Whatever their degree of self-conscious irony, these closing words by a travel-writer with a return-ticket, call to mind Albert Memmi's succinct remark that the liberal European who mildly criticizes colonialism ends up in a deadlock because he «participates in and benefits from those privileges, which he half-heartedly denounces» (1991: 20).

Overall, Graham Greene in *Journey without Maps* and *The Heart of the Matter* sets the stage for an intricate interplay between the African and the European cultures. Far from being unidirectional, his apprehension of space/time takes meandering pathways, at times reversing the binary opposition between the civilized and the primitive, and at others seeking analogies that could possibly challenge spurious hierarchical divisions. With the romantic eulogy of the African primitive culture, self-parody, and the graphic depiction of the English colonizers' spatial debasement, Greene opens the door to a hospitable appreciation of foreign territories. But just as Derrida's *pas d'hospitalité* wavers between a step of hospitality and no hospitality (2000: 75) Greene's spatial imagination suffers from the same ambiguity. While revisiting colonial settings, he acts as an affable guest as well as a congenial host of Africa and the Africans in his narrative. Along the way, though, a series of displacements take place, transmuting a physical journey into an inner psychological probing, a modernist literary quest, and an excavation of a mythical past, all of which geared toward

European self-definition. In the process, Africa loses its grounding in reality to become an abstract symbol at the same time as its history comes to a standstill. At any rate, the missing link in Graham Greene's African novel and travelogue is a third-space of syncretism that would allow for a more fruitful interaction between cultures. Eventually, in spite of inscribing his texts in a complex contact zone, it is more likely that Greene's imaginative line of flight is "a molecular line, where the deterritorializations are merely relative, always compensated by reterritorializations which impose on them so many loops, detours of equilibrium and stabilization" (Deleuze - Parnet 1987: 136).

Works cited

Bachelard, Gaston, *La poëtique de l'espace* (1957), Eng. tr. Maria Jolas, *The Poetics of Space*, Boston, Beacon Press, 1969.

Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination*, translated by Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.

Boehmer, Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

Brantlinger, Patrick. "*Heart of Darkness*: Anti-Imperialism, Racism, or Impressionism?", *Heart of Darkness*, Ed. by Ross C. Murffin, Boston-New York, Bedford Books, 1996.

Conrad, Joseph, *Heart of Darkness* (1899), Ed. Ross C. Murffin. Boston-New York, Bedford Books, 1996.

Derrida, Jacques, *Of Hospitality*, Redwood (CA), Stanford University Press, 2000.

Deleuze, Gilles - Parnet, Claire, *Dialogues*, New York, Columbia University Press, 1987.

Fabian, Johannes, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, New York, Columbia University Press, 1983.

Foucault, Michel, "Of Other Spaces", translated by Jay Miskowiec. *Diacritics* 16:1 (Spring 1986): 22-27.

Greene, Graham, *Journey without Maps*, London, Penguin, 1936.

Greene, Graham, *The Heart of the Matter*, London, Penguin, 1948.

Memmi, Albert, *Portrait du Colonisé* précédé de *Portrait du Colonisateur* (1957), Eng. tr. Howard Greenfeld, *The Colonizer and the Colonized*, Boston, Beacon Press, 1965.

Orwell, George, *Burmese Days*, Londo, Penguin, 1986.

Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London-New York, Routledge, 1992.

Said, Edward, *Culture and Imperialism*, London, Vintage Books, 1993.

Spurr, David, *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*, Durham (NC), Duke University Press, 1993.

White, Hayden, *Tropics of Discourse*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978.

The Author

Nejib Souissi

Nejib Souissi holds a Ph.D. in English Literature and is currently a teaching assistant at the Faculty of Letters, Arts, and the Humanities, University of Manouba, Tunisia. His research interests are centered on post-colonial fiction in its magic realist variety, with notably a published article in the American journal *Studies in the Literary Imagination* entitled "Magic Mirrors and the (Im)-possibility of Cross-Cultural Encounters in Salman Rushdie's *The Enchantress of Florence*" (2020).

Email: nejiswissi@yahoo.fr

The Article

Date sent: 30/05/2024
Date accepted: 31/08/2024
Date published: 30/11/2024

How to cite this article

Souissi, Nejib, "The anti-conquest of space/time in Graham Greene's Africa", *The Public Dimension of Dwelling*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 317-329, http://www.between.it/

Between

At the Edge of Existence. Transgressive Spatialities that Subvert Expectations and Orders in Aphra Behn's *The Fair Jilt* and *The History of the Nun*

Carla Tempestoso

Abstract

Throughout history, the figure of the nun has exerted an incredible fascination on writers, much like the mysterious and inaccessible places where they resided – specifically nunneries. However, the dichotomous nature of convents and monasteries – confinement and freedom – is a fundamental element through which these spaces could be reimagined. Indeed, these institutions are of great scholarly importance because they stand at the intersection of different social and cultural spheres and serve as a reflection of perspectives on gender, religion, and politics. This is perfectly illustrated in Aphra Behn's *The Fair Jilt* (1688) and *The History of the Nun* (1689). In her novellas, Behn compares the experiences of women living in enclosed spaces to highlight the contradictory liminal spaces where legitimate socio-cultural forms are reshaped.

Keywords

Aphra Behn, Eighteenth-Century studies, Transgressive public spaces, Nunhood, Unconventional femininity.

Between, vol. XIV, n. 28 (novembre/November 2024)
ISSN: 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6245

CC BY

At the Edge of Existence. Transgressive Spatialities that Subvert Expectations and Orders in Aphra Behn's *The Fair Jilt* and *The History of the Nun*

Carla Tempestoso

> In these deep solitudes and awful cells,
> Where heav'nly-pensive, contemplation dwells,
> And ever-musing melancholy reigns;
> What means this tumult in a Vestal's veins?
> -Alexander Pope, "*Eloisa to Abelard*" (1-4)

1. Seeing in the Context: Which Nuns?

An article in *The Guardian* entitled "Can't kick the habit: why do so many writers create fictional nuns?" by Moira Redmond describes how many authors have explored the rich plot and character possibilities thrown up by the physical, moral, and cultural confinement of the convent. By wondering why women became nuns, Redmond emphasises the importance of convents not as communities with secrets and troublesome elections but as «an opportunity to have good, strong female characters without their being framed by their relationships with men» (Redmond 2014). This unconventional gender role is evident in Aphra Behn's *The Fair Jilt* (1688) and *The History of the Nun* (1689), and by considering other fictional nuns and the strangely fascinating world of monasteries and convents, this essay aims to explore the two novellas and their subversive nun-like characters who reveal the limitations and ineffectiveness of established social structures.

On the one hand, nuns – secluded from societal norms – epitomise the ideals of virtuous and unattainable female purity. On the other hand,

a conspicuous dichotomy emerges from prevalent contrasting stereotypes in the portrayal of nuns, juxtaposing them as individuals embodying both chastity and sexual promiscuity (Evangelisti 2008). Yet, according to Horacio Sierra, one major factor in the interest of nunhood is their status as a paradox in a patriarchal world because nuns are at once «chaste women devoted to God […] and females who reject courtship, sex, marriage, childbearing, and materialism, they are anathema to how society has proscribed roles for women: sex object, wife, mother, and capitalist consumer» (Sierra 2016: 1). R. Howard Bloch (1991) presents another analogous association that emphasises the nun's eroticised chastity as a manifestation «of the elevated fair one of the courtly love tradition, of the woman practicing the "house monasticism" of domestic continence and of the cloistered woman abstracted from the world» (Bloch 1991: 93). Therefore, there can be no literary analysis of the figure of the nun without an accompanying analysis of the places where they were enclosed, because the images of both nuns and nunneries have always intrigued and inspired the creation of fictional spaces of transgression and resistance.

In this respect, Robert Tally explains that «space and place are understood through imaginary or figurative means […], and to the extent that literature is a fundamentally imaginative "science", then literature becomes a privileged medium through which we can perceive, understand, and explore spaces and places, while also perhaps projecting alternative spaces» (Darici 2015: 29). This notion is particularly relevant when considering the representation of nuns in early modern European literature, where the convent becomes both a literal and imaginative space that transcends geographical borders and narrow interpretations. The literary depiction of nuns as complex, multifaceted figures extends beyond English borders, reflecting broader European trends in the early modern period. Silvia Evangelista, in *Nuns: A History of Convent Life, 1400-1700*, explores the European convent as a unique social and cultural space where women navigated religious, political, and personal challenges. Evangelista argues that convents, though sites of devotion, were dynamic spaces where nuns exerted influence, defied patriarchal norms, and created intellectual and literary works that contributed to the larger cultural fabric of Europe. According to Evangelista far from being passive and secluded, many nuns were «travellers and founders of new religious houses in Europe» (Evangelista 2008: 81) and they also «made music, and invested money in the maintenance of organs, in bringing in outside organists to play, and to buy musical instruments, as in the case of the nuns of Santa Isabel in Toledo» (*ibid.* 117). Moreover, French nuns became active in «hospitals, orphanag-

es, and in the wider community, where they offered a variety of caring services. They became an integral part of modern France» (*ibid.* 117). In line with this participation in the intellectual and political life of their communities, Claire Walker in *Gender and Politics in Early Modern Europe: English Convents in France and the Low Countries* focuses on the English nuns throughout the entirety of their period in exile (1590-1800). Her study emphasizes the English convents abroad as important hubs of political activity, where the nuns maintained transnational connections, contributing to both religious and political discourses that transcended geographical and national boundaries (Walker 2003).

This broader European context, informed by religious and cultural mobility, further complicates the imaginary representation of nuns as mere objects of fantasy or desire in literary spaces. Literary portrayals of nuns across Europe, such as those in French and Spanish literature, significantly broadened the imaginary around their roles and identities. Indeed, the French *La Religieuse* by Denis Diderot presents a young nun's tragic struggle against oppressive religious life, while Spanish authors like María de Zayas portrayed nuns in more empowered positions, such as in *Desengaños amorosos*, where nuns navigate societal pressures with sharp intellect. The writings and lived experiences of early modern nuns in continental Europe reveal a much richer narrative, one where women were not just confined to cloisters. Therefore, literary depictions of nuns as isolated or sinister figures in Gothic or anti-Catholic narratives can be seen as a reductionist view, overlooking their roles as powerful agents in early modern European society. As such, the convent emerges not only as a space of seclusion but as a centre of intellectual and spiritual activity that allowed women to engage with the broader socio-political currents of the time. Therefore, as in real life, the representation of nuns within the literary spaces of the religious house does not invariably depict them as archetypes of goodness. There are other examples hereof in history. To name just a few, Geoffrey Chaucer's nun in *The Canterbury Tales* is considered a liar (Warren 2019); Giovanni Boccaccio's nuns are carnally insatiable in *The Decameron* (Hanning 2021); Isabella's virtue is up for grabs in William Shakespeare's *Measure for Measure* because she is the focus of the play's sexual dynamic, as Angelo finds himself almost overwhelmed with desire, and even the Duke proposes marriage to her (Beauregard 2003); and Eliza Haywood's unnamed Scheherazade-like heroine in *Fantomina: Or, Love in a Maze* (1719) keeps the attention of her lover Beauplaisir by repeatedly changing her appearance. Furthermore, nuns have occasionally been subjected to politicisation, particularly in the works of anti-Catholic authors of Gothic literature, such as Matthew Grego-

ry Lewis, Ann Radcliffe, and Charlotte Brontë. These writers depicted their nun-like characters in a harsh manner who inflicted severe physical harm or portrayed them as evil, vindictive ghosts. Within these stories, nuns are objectified as elements evoking fantasy, desire, and repulsion (Milbank 2009).

However, such a characterisation cannot be made without considering that it stemmed from both the sense of freedom and the aura of mystery created by the idea of isolation inherent in convents and monasteries in public opinion and among writers. In this regard, Katharine Rogers states that after the convents were dissolved in England (1535):

> they played an active part in English fantasy, reflecting writers' assumptions about "Popery" and about women living without men. In popular literature the convent appeared as an alternative to marriage, imposed on a nubile young woman by tyrannical relatives; it typified the oppression of women which prevailed in Roman Catholic Europe in England. In the late seventeenth century, monastic spaces were complex spatial structures — a codified symbolic spatial model — that were used by many writers as the setting for their stories. (Rogers 1985: 297)

Hence, according to Rogers, convents were perceived as places of social constraint because they were characterised by limited autonomy, isolation, religious obedience, and limited opportunities. However, it is important to note that perceptions of convents varied widely. For some women, convents offered a degree of independence, intellectual pursuits, and spiritual fulfilment not easily available in the secular world. Additionally, not all convents were equally restrictive, as some allowed more engagement with the outside world and provided avenues for personal growth and development within the confines of religious life. In this regard, Kate Chedgzoy highlights a spatial reimagination of nunneries from an historical viewpoint[1] because the dichotomous nature of convents –

[1] It is important, if not necessary, to remember that from an historical point of view, every single abbey and priory in England – some 800 in total – was dissolved or closed on the orders of Henry VIII between 1536 and 1540. Of the nearly 4,000 English women religious who went into exile from the mid-sixteenth century, many are known to us only by name. But for some, such as those described here, it is possible to write full biographies thanks to their surviving papers, contemporary accounts, obituaries, and notable role in creating, defending, managing, and expanding their communities. In several instances, their legacy

confinement and freedom – implies that monastic spaces are fundamental elements «in which women's ambiguous relation to the central institutions of early modern society could be reimagined» (Chedgzoy 2000: 56).

2. Seeing in the Narratives: Literary Voices from Transgressive Nunneries

To understand the cultural context that Behn was depicting in her novellas, it is first necessary to examine the English understanding of nuns in a seventeenth-century context. In her study of female communities and convent sexuality, Chedgzoy explains how, to the people of England at this time, Catholic monastics were largely unknown because «between the dissolution of the convents between 1536-39 and the foundation of the Bar Convent at York in 1686 there were no convents» (Chedgzoy 2010: 61). For more than a century, there were no Catholic nuns in England, so for English audiences and readers, the nun was a fantasy and was used by authors as a sort of mythical character that most people had never actually encountered. Therefore, writers made generous use of artistic license to create stock characters who represented what Frances E. Dolan calls the «part of Catholicism that is to be dismissed rather than feared: the absurdity of female authority and separatism» (Dolan 2007: 509).

---

to convent life continues in the survival of their houses, as in the case of Frances Dickinson's Carmel of Port Tobacco (now located in Baltimore) or the English Augustinian Convent in Bruges, where Catherine Holland professed in 1664. Other houses, founded in exile, came to England in the mid-1790s as they sought to escape fresh persecution following the French Revolution. Among these were the Benedictine Convent of Brussels (whose first prioress, Joanne Berkeley, had been installed in 1599) and Our Lady of Consolation, Cambrai, where Catherine Gascoigne had served as abbess for 44 years. The Catholic Relief Act of 1829 lifted an injunction on convents that had been in place since the Reformation and set the stage for a boom in convent building. Many of these buildings were designed or adapted for a new type of Roman Catholic religious community known as an "active congregation". Unlike earlier orders, in which nuns lived contemplative lives in enclosed convents, active sisters undertook work outside the convent. These women established schools, orphanages, care homes, hospitals, and refuges. The new convents had to meet a range of practical and modern needs, and though they often looked similar in style to their medieval predecessors, they were very different in layout and use. For more, see Meyer 1981; McAdam 1999; Mangion 2008; Erler 2013; Clark 2021.

During that period, the societal notion of women living separately from men was considered absurd, as women were stereotyped as incapable of attaining success in their endeavours. They were either horrible, sadistic abbesses or fragile young women with no autonomy, desperately in need of men to save them by stealing them away from the confines of the convent and marrying them. In the literary works of that time, the monastic institutions themselves were a standard setting. In this respect, Tonya McArthur argues that authors often made use of convents as plot devices:

> the possibility of cloistration is often a threat to young women who disobey their cruel parents, an escape from them if they wish to avoid an unavoidable marriage, a barrier that prohibits amours and thus increases desire, a last resort for women who are ruined, or a temporary depository for women who are not needed currently in the narrative. (McArthur 2007: 602)

Convents as a plot device were often vilified, used as a threat for young women who failed to conform to societal norms. Moreover, these places were among what Michel Foucault (1986) called *heterotopias*. Unlike utopias, Foucault describes heterotopias in every culture as:

> […] real places—places that do exist and that are formed in the very founding of society—which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. (Foucault, 1986: 24)

Hence, heterotopias are in-between sites – between actual social spaces and ideal or utopian ones – that can be designated for isolation, punishment, and exile – such as mental institutions and prisons – but it may also represent sacred sites, including monasteries, nunneries, and cemeteries, or prohibited spaces, like brothels[2]. They function as a space of juxtaposition and transgression, reflecting a microcosm of the broader social order found in the natural world (Peters & Humes 2003). Additionally, it is seen as a cultural wellspring (de Certeau 1984) and the primordial source of all social spaces, «established at the very inception of society» (Foucault 1986: 27). Nevertheless, while some English imaginations degraded the

[2] See Urbach 1998, Milojevic 2003.

convent to a prison, others idealised it as a place where women could develop their intellectual, spiritual, and sexual potential more fully than they could anywhere in actual society at the time. Indeed, such a space would seem to denote reformation if it were not for the material realities and cant connotations attached to "abbess" and "monastery". As a matter of fact, nunneries reputedly encouraged "Sapphism", while monasteries run by abbesses had their own associations with sexual activity. Jane Schulenburg explains that «double monasteries were free from the close monitoring or scrutiny of the local bishops», providing «a symbiotic relationship wherein … monks and nuns lived, worked, and worshipped in close proximity»; «both frequently came to know … members of the opposite sex» (Schulenburg 1989: 263)[3]. Cant discourse evolved accordingly; Gordon Williams defines an "abbess" as «a proprietress of a nunnery (brothel)» (Williams 1994: 1), while John Cleland's 1749 novel *Memoirs of a Woman of Pleasure* jokingly refers to Fanny's bawd as «venerable mother Abbess» (Cleland 2008: 43). In fact, throughout the eighteenth century, "abbess" and "monastery" were slang for "brothel mistress" and "bawdy house"[4].

The changing point was in the use of the protestant monastery described by the early feminist Mary Astell. In a *Serious Proposal to the Ladies* (1697), the ladies (who, like nuns of the period, were drawn from the upper class and supported by endowment and funds from their families) would follow the ordinances of the Church of England. They would perform its services daily and observe all its fasts, as nuns did, in order to rigorously examine their consciences and pluck out every last fibre of sin. They would choose plain clothes, food, and lodging – though without fussing over details – for they would not want to spend on luxuries money that could be used to help the poor. Truthfully, Astell suggested an alternative

[3] "Double monasteries" were mixed communities of nuns and monks or priests that, in England, always seem to have been under the control of an abbess. Scarcely any of these double monasteries survived, and new foundations were like communities of Benedictine nuns until the Reformation. «Given this natural dichotomy there has been a tendency among historians to specialise in the study of one group or another, or to draw contrasts between the two periods with the stricter claustration and poorer intellectual standards of the Benedictine period compared unfavourably with the greater opportunities for participation in and equality with the world of the male religious which apparently existed earlier» (Yorke 1989: 95).

[4] See Grose (1788) and Potter (1795). The *Oxford English Dictionary* cites continued use of "Lady Abbess" to at least 1837.

for all women seeking an escape from a world she deemed as «noise and hurry» (Astell 1697: 42), as well as to avoid the «rude attempts of designing Men» (*ibid.*: 99), whose deceitful flatteries «under pretence of loving and admiring you really served their own base ends» (*ibid.*: 43). Astell's emphasis, however, was on self-fulfilment rather than the self-denial enjoined on nuns: «All that is required» of the ladies is «to be as Happy as possibly you can, and to make sure of a Felicity» (*ibid.*: 44).

3. "What's with Behn, nuns, and nunneries?": Miranda and Isabella

The place that Behn occupies in Restoration drama, novels, and poetry has been amply credited. Her unmistakable stimulus in the development of the English novel has been the particular focus of critical attention in recent years. Essays and books by many scholars have prepared the ground for a fertile discipline in literary studies focusing on this remarkable figure[5].

Published for the first time separately from *Oroonoko: or, the Royal Slave* (1688), *The Fair Jilt: or, the History of Prince Tarquin and Miranda* (1688) and *The History of the Nun: or, the Fair Vow-Breaker* (1689) were the first of Behn's novels to include her name on the title page. This detail about Behn's authorship affirmation is important because the majority of the texts at that time were published anonymously, and Behn herself, at the beginning of her career, published under the *nom de plume* of "Astrea". Indeed, as Anna Maria Cipriani claims, «[h]er involvement and passion in opposition to the established contemporary ideologies paved the way for new visibility of women as authors, which characterised the turn of the eighteenth century» (Cipriani 2022: 14).

During the Restoration, a woman could join a religious order «without binding or perpetual vows» (Behn 1998: 273), and this is the case with the two main characters in Behn's novellas, who are quite different from each other. *The Fair Jilt*'s story revolves around Miranda, a charming and manipulative young woman who is «amorous, but extremely Inconstant: She lov'd one for his Wit, another for his Face, a third for his Mein; but above all, she admir'd *Quality*: *Quality* alone had the power to attack her entirely» (*FJ* 14-15). In this case, a person of "quality" refers to their social class, per-

[5] See, among many others, O'Donnell 2004; Salvaggio 1993; Behn 1992-1996; Todd 1997, 2017; Hughes 2001, 2002; Hughes & Todd 2004; Spencer 2000; Rubik 2011.

haps an aristocrat or a member of royalty, and it highlights Miranda's social ambition, which does not exactly conform to that of a nun. Unlike Miranda, Isabella in *The History of the Nun* has a very quiet temperament, such that «her Conduct and Discretion appear'd equal to her Wit and Beauty, and she encreas'd daily in Reputation, insomuch, that the Parents of abundance of young Noble Men, made it their business to endeavour to marry their Sons to so admirable and noble a Maid" (*HN* 17). While Isabella's ingenuity leads her to death because of the murder of her two husbands, Miranda remains unpunished in the face of her frauds and crimes.

Comparing the nunneries where the two sisters are enclosed, both can be seen to exercise the function of an «in-between place» – that is, the middle ground between heaven and earth, religion and irreverence, perpetual vows and freedom – because the two women are, in Behn's terms, «gallopping nuns» (*FJ* 6) who take only temporary vows. While waiting for matrimony, the women are sequestered by their families in places where society should safeguard their interests by offering a secure haven for their aspirations. It is immediately apparent that this «quality» (*FJ* 11) refers to what it would mean for society rather than the happiness of the two women, who are forced to stay in a place that they do not recognise as a "house of devotion". According to Susan Goulding, Isabella and Miranda are women:

> of "Quality" whose family names would be tarnished by an unwanted pregnancy or even rumored alliance. In a broader sense, these convents serve to protect the interests of society's "quality" by providing a place that safely harbors their desires. But even these temporary orders fail because the structures upon which they are built would deny the sexual urges of women, even women of "quality", as well as their power to control; they are "societally-determined" structures that subordinate female desire. (Goulding 2008: 41-42)

In Goulding's terms, by being physically and socially distanced from the broader community, Isabella and Miranda are expected to act in accordance with the rules of their orders within the walls of religious institutions that should keep their reputation "safe" and under control. However, like any social restriction, the denial of liberty may inadvertently engender greater complications. Nevertheless, the two monastic houses are different from each other. In *The Fair Jilt*, Miranda and the other nuns receive visits «from all the Men […] especially Strangers» (*FJ* 10). Moreover, they could receive "*Presents, Balls, Serinades* and *Billets:* All the News, Wit, Verses, Songs,

Novels, Musick, Gaming, and all fine Diversion, is in their *Apartments* […]. So that to manage these *Gallantries,* there is no sort of Female Arts they are not practis'd in, no Intrigues they are ignorant of, and no Management of which they are not capable» (*FJ* 10). In *The History of the Nun*, the rules are more restrictive, and Isabella can «receive and entertain all the great Men and Ladies, and the Strangers of any Nation, at the Grate» (*HN* 13).

Though constraints on women's prerogatives aimed to foster order, their imposition risked unintended consequences that could undermine community cohesion. This is also evident when comparing the two main characters of the novellas. On the one hand, Isabella is «tall of Stature, […] a perfect brown-hair'd Beauty, Eyes black and lovely, Complexion fair; to a Miracle, all her Features of the rarest proportion, the Mouth red, the Teeth white» (*HN* 15) but is not aware of her beauty, and she is described as «a Saint in the Chapel, and an Angel at the Grate» (*HN* 27). On the other hand, Miranda is tall with «bright hair, and hazle eyes, […] adorn'd with a Grace that Imagination cannot reach» (*FJ* 11). Her body is so beautiful that the priest whom she wants to seduce at all costs wonders «whether he saw a Woman or an Angel at his Feet» (*FJ* 44). Unlike the ingenue Isabella, Miranda knows how to use her eroticism to achieve her goals. Indeed, Father Henrick and Prince Tarquin both fall victim to her beauty. They are both ruined by her economic ambitions: Henrick dies after being accused of rape, and after Tarquin tries to kill Miranda's sister, he is injured by his executioner, who misses the mark and hits his shoulder. Although Isabella also kills two husbands, the difference between the two women is that Isabella pays with her life for the crimes she commits because she is executed after a long speech.

At first glance, *The History of the Nun* and *The Fair Jilt* seem to fulfil conventional male expectations for Restoration readers: Isabella's alleged female wrongdoing is punished, and male stereotypes about women are reinforced (Craft 1991). However, in an era when women were often punished for circumstances beyond their control, Isabella and Miranda took charge of their own situations and lives. Indeed, Behn's female characterisation exemplifies the development of female agency, showing that women can express agency in many ways.

In *Gender and Language in British Literary Criticism, 1660–1790*, Laura Runge notes that Restoration femininity was typically characterised by «a perceived need for female chastity» (Runge 1997: 69), but Behn goes beyond the expected gender stereotypes to suggest an ambiguous in-between space, as evidenced by her ambiguously gendered narrators and their actions. Inside or outside the walls of the nunneries, the two nuns exercise their

agency to live and act beyond monastic and social conventions. On the one hand, Miranda writes and «deliver[s] the Letters to Father *Francisco*» (*FJ* 39) and «approach'd him» (*FJ* 43). She pretends to want to make her confession, and when she is refused, she starts screaming: «I will ruin thee; and make no Scruple of revenging the Pains I suffer» (*FJ* 49). She is not innocent at all because she later describes her fictitious rape precisely to the Provincial:

> I was lead into this Room, to make my Confession; where, he locking the Door, I had no sooner began, but he gazing on me, took Fire at my fatal Beauty; and starting up, put out the Candles, and caught me in his Arms; and raising me from the Pavement, set me in the Confession-Chair; and then—Oh, spare me the rest. (*FJ* 54)

These words denote her sexual self-awareness because, in Goulding's terms, in this novella «of amorous intrigue, of power struggles […] sexuality is a tool» (Goulding 2008: 41) through which the narrator expresses her «sexual energy that cannot be contained» (*ibid.*: 42). Indeed, Miranda gets married even though she was «possess'd by so many great Men and Strangers before» (*FJ* 54). On the other hand, through her agency, Isabella asserts her independence and autonomy in diverse ways that challenge both social and religious conformity. The façade of a virtuous woman concealed an ambitious social climber. Initially, she shows a quiet temperament: «she beheld with no admiration, and nothing created wonder in her» *(HN* 17). Unlike Miranda, she does not care about men by being the «Heart-breaking of a thousand Lovers» (*HN* 19). However, as soon as Isabella grows up, she starts feeling emotions and cannot manage the passions that make her different from what she thought she was. Indeed, when her roommate Katteriena is talking to her about her brother, she says:

> thou blow'st my Flame by thy soft Words, and mak'st me know my Weakness, and my Shame: I love! I love! and feel those differing Passions!—*Then pausing a moment, she proceeded,* Yet so didst thou, but hast surmounted it. Now thou hast found the Nature of my Pain, oh! tell me thy saving Remedy? Alas! (*reply'd Katteriena*) […] And is it a Disease, (*reply'd* Isabella) that People often recover? Most frequently, (*said* Katteriena) and yet some dye of the Disease, but very rarely. Nay then, (*said* Isabella) I fear, you will find me one of these Martyrs; for I have already oppos'd it with the most severe Devotion in the World: But all my Prayers are vain, your lovely Brother persues me into the greatest Solitude; he meets me at my very Midnight Devotions, and interrupts my Prayers. (*HN* 40-41)

The only idea of experiencing sexual desires for Henault «gives [her] a thousand Thoughts» (*HN* 41), and «the more she conceal'd her Flame, the more violently it rag'd, which she strove in vain by Prayers, and those Recourses of Solitude to lessen» (*HN* 45-46)

The result of these unbridled emotions leads her – consciously – to unfortunate consequences. Indeed, she keeps reacting with complete freedom: she steals jewels and gold from the monastery:

> and having acquainted Henault, with the Day and Hour of her Escape, he got together what he could, and waiting for her, with his Coach, one Night, when no body was awake but her self, when rising softly, as she us'd to do, in the Night, to her Devotion, she stole so dexterously out of the Monastery, as no body knew any thing of it […]. She found Henault waiting in his Coach, and trusted none but an honest Coachman that lov'd him; he receiv'd her with all the Transports of a truly ravish'd Lover, and she was infinitely charm'd with the new Pleasure of his Embraces and Kisses. (*HN* 88-89)

Though she cannot govern her initial feelings, she can control how she outwardly expresses them after escaping from the monastery. A measured response is shown when Isabella starts asking for forgiveness from her family because she and Henault were considered «as Criminals, first, that had transgress'd the Law; and, next, as disobedient Persons, who had done contrary to the Will and Desire of their Parents» (*HN* 90). And that is exactly the case: Isabella and Miranda act as criminals because they conspire to escape, violate the most sacred walls, steal goods from their families, and kill lovers and husbands. However, their examples could be exceptionally valuable for several reasons. Firstly, because Behn compares the experience of women living in enclosed spaces to highlight the contradictory liminal spaces where legitimate socio-cultural forms are remodelled. Secondly, because she participates in a cultural discussion about the role of women in society by using her writing to challenge a patriarchal system that placed limits not only on women who wrote but on women in general. In Goulding's terms, Behn uses narrators and nuns to go beyond the stories and whose positioning of nuns as "criminals" and "vow-breakers":

> contributes to a social and historical critique grounded in patriarchally-defined limits upon women. Convents are containers, and Behn uses them to invert, literally, orders. The fact that these stories are usually marked as Behn's late work – after her great dramatic

> output, after the bulk of her poetical creations, and along with her translation efforts – further testifies to Behn's turning to fiction as a resource to argue against a lifetime – professional and personal – of orders and limits. (Goulding 2008: 39)

In this regard, Jacqueline Pearson states that Behn uses «the nun as metaphor» (Pearson 1993: 245) – and, I would add, the nunnery itself – to undermine «the contradictions faced by women in the late seventeenth century […] powerful within the confines of fiction, powerless outside» (Pearson 1991: 47). Jane Spencer's analysis focuses on nuns as "doubles" based on «a fictional tradition of the nun both as sexual transgressor and as writer» (Spencer 2000: 168), and the nun is considered more than someone who transgresses, violating a law, or going beyond a boundary or limit contained by «walls and vows". Indeed, she is the interpretation key for «understanding Behn's fiction as the work of a single, professional, skilled author» (Goulding 2008: 39).

4. Conclusions

Writing on the cusp of the emergence of the novel, Aphra Behn consistently focused her prose fiction on the experiences of young female characters who had not yet entered society but who had no "place", either in the home or in society. She placed those young female characters in situations that denied sexual expression and used "orders" of nuns as indications of levels of commitment. By pursuing education, choosing alternative lifestyles, entering male-dominated fields, and embracing their sexuality on their own terms, Behn's narrators have defied society's attempts to restrict and define them. Their stories speak to the multidimensional nature of women's experiences and their determination to define their own identities. Examining women's agency beyond social expectations reveals their courage to imagine and enact new ways of being in the world. Although she is beheaded, Isabella maintains respectability, with her final speech restoring her social reputation, and Miranda lives out her days with Tarquín «in all … Tranquility": "They say Miranda has been very penitent for her Life past, and gives Heaven the Glory for having given her these Afflictions, that have reclaim'd her, and brought her to as perfect a State of Happiness as this troublesome World can afford» (*FJ* 120).

Through Isabella or Miranda – as well as *Oroonoko*'s Imoinda – Behn can be considered one of the most influential writers in the intellectual history of feminist or queer thought (Todd 2017). Despite the fact that the

female narrator does not have enough power to resist the demands of society, Behn reverses expectations: Miranda avoids punishment, and while Isabella perishes, her death is a sort of monitory. Pearson points out that «despite the loud proclamation of a moral purpose, the vow-breaking bigamist murderess is also a heroine […]. An apparently simple fable about God's punishment of violated vows […] in the end becomes something quite different» (Pearson 1991: 51). The problem is in the lack of options for young women in the past and not in women themselves, forced to live a life they would not choose at all. Indeed, Behn's female protagonists demonstrate the failure of society through the creation of socio-cultural conventions and constraints. As with any other attempt at constraining the lives of living beings, Behn's heroines' fates show that the lives of women cannot be contained either in a convent or in any other marginal place of confinement.

Works Cited

Astell, Mary, *A Serious Proposal to the Ladies, pt. I*, London, Printed for Richard Wilkin, 1697, https://quod.lib.umich.edu/e/eebo2/B17267.0001.001?-view=toc.

Beauregard, David, "Shakespeare on Monastic Life: Nuns and Friars in *Measure for Measure*", *Shakespeare and the Culture of Christianity in Early Modern England*, Eds. Dennis Taylor - David Beauregard, New York, Fordham University Press, 2003: 249-271.

Behn, Aphra, *Oroonoko and Other Writings*, Ed. Paul Salzman, Oxford, Oxford University Press, 1998.

Behn, Aphra, *The Complete Works of Aphra Behn*, Ed. Janet Todd, Columbus, Ohio State University Press, 1992-1996.

Bloch, R. Howard, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago, Chicago University Press, 1991.

Certeau, Michel de, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, California University Press, 1984.

Chedgzoy, Kate, "'For Virgin Buildings Oft Brought Forth': Fantasies of Convent Sexuality". *Female Communities, 1600–1800: Literary Visions and Cultural Realities*, Eds. Rebecca D'Monte - Nicole Pohl, Basingstoke, Palgrave, 2000: 53-75.

Cipriani, Anna Maria, "Aphra Behn's Brave Achievements by Authoring and Translating", *SSRN Electronic Journal*, August 15 (2022), https://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4190363.

Clark, James G., *The Dissolution of the Monasteries: A New History*, New Haven, Yale University Press, 2021.

Cleland, John, *Memoirs of a Woman of Pleasure,* Oxford, Oxford University Press, 2008.

Craft, Catherine A., "Reworking Male Models: Aphra Behn's 'Fair Vow-Breaker,' Eliza Haywood's 'Fantomina,' and Charlotte Lennox's 'Female Quixote'", *The Modern Language Review*, 86.4 (1991): 821-838.

Darici, Katiuscia, "To Draw a Map is to Tell a Story: Interview with Dr. Robert T. Tally on Geocriticism", *Revista Forma*, 11 (2015): 27-36.

Dolan, Frances E, "Why Are Nuns Funny?", *Huntington Library Quarterly*, 70.4 (2007): 509-535.

Erler, Mary C, *Reading and Writing During the Dissolution: Monks, Friars, and Nuns, 1530-1558*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

Evangelista, Silvia, *Nuns: A History of Convent Life, 1400-1700*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

Foucault, Michel, "Of Other Spaces", *Diacritics*, 16.1 (1986): 22-7.

Goulding, Susan, "Aphra Behn's 'Stories of Nuns': Narrative Diversion and 'Sister Books'", *Interdisciplinary Literary Studies*, 10.1 (2008): 38-55.
Grose, Francis, *A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue*, London, S. Hooper, 1788, https://publicdomainreview.org/collection/a-classical-dictionary-of-the-vulgar-tongue-1788/.
Hanning, Robert W., *Boccaccio, Chaucer, and Stories for an Uncertain World: Agency in the Decameron and the Canterbury Tales*, Oxford, Oxford University Press, 2021.
Hughes, Derek - Todd, Janet (eds.), *The Cambridge Companion to Aphra Behn*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
Hughes, Derek, "Race, Gender, and Scholarly Practice: Aphra Behn's Oroonoko", *Essays in Criticism*, 52 (2002): 1-22.
Hughes, Derek, *The Theatre of Aphra Behn*, Basingstoke, Palgrave, 2001.
Mangion, Carmen M., *Contested Identities: Catholic Women Religious in Nineteenth-century England and Wales*, Manchester, Manchester University Press, 2008.
McAdam, Gloria, "Willing Women and the Rise of Convents in Nineteenth-century England", *Women's History Review*, 8.3 (1999): 411-441.
McArthur, Tonya Moutray, "Jane Barker and the Politics of Catholic Celibacy", *Studies in English Literature, 1500-1900,* 47.3 (2007): 595-618.
Meyer, Marc A., "Patronage of the West Saxon Royal Nunneries in Late Anglo-Saxon England", *Revue Benedictine*, 91 (1981): 332-358.
Milbank, Alison, "Bleeding Nuns: A Genealogy of the Female Gothic Grotesque", *The Female Gothic: New Directions,* Eds. Diana Wallace - Andrew Smith, Basingstoke, Palgrave, 2009: 76-97.
Milojevic, Ivana, "Hegemonic and Marginalised Educational Utopias in the Contemporary Western World", *Policy Futures in Education*, 1.3 (2003): 440-466.
O'Donnell, Mary Ann, *Aphra Behn: An Annotated Bibliography of Primary and Secondary Sources,* London, Routledge, 2004.
Pearson, Jacqueline, "Gender and Narrative in the Fiction of Aphra Behn", *The Review of English Studies,* 42.165 (1991): 40-56.
Pearson, Jacqueline, "The History of the History of the Nun", *Feminist Issues: Practice, Politics, Theory*, Heidi Hutner (Ed.) Charlottesville, University Press of Virginia, 1993: 234-252.
Peters, Michael A. - Humes, Walter, "Educational Futures: Utopias and Heterotopias", *Policy Futures in Education,* 1.3 (2003): 428-439.
Potter, Humphry Tristram, *A New Dictionary of All the Cant and Flash Languages, Both Ancient and Modern; Used by Gipsies, Beggars, Swindlers, Shoplifters*, London, Printed by W. Mackintosh, 1795, https://archive.org/

details/bim_eighteenth-century_a-new-dictionary-of-all-_potter-humphry-tristram_1795.
Redmond, Moira, "Can't Kick the Habit: Why Do So Many Writers Create Fictional Nuns?", *The Guardian*, February 14, 2014, https://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/feb/14/nuns-in-fiction-booksblog
Rogers, Katharine M., "Fantasy and Reality in Fictional Convents of the Eighteenth Century", *Comparative Literature Studies*, 22.3 (1985): 297-316.
Rubik, Margarete, *Aphra Behn and her Female Successors*, Berlin, Lit. Verlag, 2011.
Runge, Laura, *Gender and Language in British Literary Criticism, 1660–1790*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
Salvaggio, Ruth, "Aphra Behn's Love: Fiction, Letters, and Desire", *Rereading Aphra Behn: History, Theory, and Criticism*, Ed. Heidi Hutner, Charlottesville, University Press of Virginia, 1993*:* 253-70.
Schulenburg, Jane Tibbetts, "Women's Monastic Communities, 500-1100: Patterns of Expansion and Decline", *Signs*, 14.2 (1989): 261-292.
Sierra, Horacio, *Sanctified Subversives: Nuns in Early Modern English and Spanish Literature*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016.
Spencer, Jane, *Aphra Behn's Afterlife,* Oxford, Oxford University Press, 2000.
Todd, Janet, *Aphra Behn: A Secret Life*, London, Bloomsbury, 2017.
Todd, Janet, *The Secret Life of Aphra Behn*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1997.
Urbach, Henry, "Writing Architectural Heterotopia", *The Journal of Architecture*, 3 (1998): 347-354.
Walker, Claire, *Gender and Politics in Early Modern Europe: English Convents in France and the Low Countries*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.
Warren, Nancy Bradley, *Chaucer and Religious Controversies in the Medieval and Early Modern Eras,* Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2019.
Williams, Gordon, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, London, Athlone Press, 1994.
Yorke, Barbara, "Sisters Under the Skin'? Anglo-Saxon Nuns and Nunneries in Southern England", *Reading Medieval Studies*, 15 (1989): 95-117.

The Author

Carla Tempestoso

Carla Tempestoso is currently a Post-Doctoral Research Fellow in English Literature at the University of Calabria. She is working on the Italian translations of the Bluestocking Circle's writers by adopting both a literary and a digital perspective. She is editor-in-chief of "Margins", a multilingual WordPress open-access journal promoted by the Department of Humanities, University of Calabria, that focuses on literary, linguistic, and cultural studies. Her interdisciplinary research interests include Anglo/Caribbean Studies, Migration Studies, and Digital Humanities, and she is the author of several journal papers and books in these fields.

Email: carla.tempestoso@unical.it

The Article

Date sent: 30/05/2024
Date accepted: 31/08/2024
Date published: 30/11/2024

How to cite this article

Tempestoso, Carla, "At the Edge of Existence: Transgressive Spatialities that Subvert Expectations and Orders in Aphra Behn's *The Fair Jilt* and *The History of the Nun*", *The Pulic Dimension of Dwelling*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 331-349, http://www.between.it/

Between

Dwelling in Madness. Spaces of Resistance and Homologation in Sylvia Plath's *The Bell Jar*

Alessandra Tonella

Abstract

This paper aims to analyze Sylvia Plath's semi-autobiographical novel, *The Bell Jar*, by highlighting the multiple interactions between the character Esther's madness and her relationship to public spaces. The city of New York, the interstitial spaces like streets and trains, as well as her neighborhood and the heterotopia of the asylum, are all places where she repeatedly stages her very own performance. For each of them, Esther's engagement with mental issues is a way of responding to or escaping multiple conflicting desires and social pressures.

Finally, the paper attempts to show the problems with categorizing The Bell Jar as a *Bildungsroman*: Esther's reintegration into public life is actually not an active process of self-improvement or development, but a coercion to stage a socially approved norm.

Keywords

Performativity, Public spaces, Gender roles, Social norms, Mental issues, Asylum.

Between, vol. XIV, n. 28 (novembre/November 2024)
ISSN: 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6092

CC BY

Abitare la follia. Spazi di resistenza e omologazione in *The Bell Jar* di Sylvia Plath

Alessandra Tonella

Abitare un luogo significa anche adattarsi alla sua conformazione e al suo aspetto, accettando in qualche misura le convenzioni e i valori della società che lo ha così ideato e costruito. Nonostante si tenda a percepire gli spazi come semplici contenitori all'interno del quale si svolge l'azione, essi – così come la loro rappresentazione – non sono mai inerti, ma veicolano invece significati, condizionando l'azione umana e contemporaneamente venendone modellati (Gómez, Usandizaga 2008: 19). Edifici pubblici, parchi, giardini e cortili, ma anche i luoghi più privati, come gli interni delle abitazioni, esprimono negli allestimenti e nella propria struttura tali condizionamenti, rivelando il proprio valore performativo attraverso la presenza di una serie di arrangiamenti scenici atti allo scopo (Goffman 1997: 48). Vi è dunque anche in questi una dimensione pubblica, ben espressa dalla metafora architettonica della «facciata» (*ibid.*: 33).

Gran parte delle azioni che noi svolgiamo alla presenza di altri sono quindi effetto dell'implicita adesione ad una convenzione sociale che ne regola lo svolgimento, oltre che delle pressioni costituite dalle aspettative di chi ci circonda, del gruppo dei pari, degli insegnanti o della famiglia. Per secoli la categoria della follia ha così accolto molti di coloro che si rivelavano incapaci di adeguarsi a tale normatività, costituendosi come elemento di resistenza e rinegoziazione delle imposizioni sociali. Tale fenomeno ha rivestito rilevanza ancor maggiore per gli individui di sesso femminile, ai quali erano concesse ancor più esigue opportunità di sottrarsi ad un sistema che ne limitava arbitrio e autodeterminazione.

Perdersi e riappropriarsi di sé: dissociazione e racconto dell'esperienza psicotica

La narrazione femminile della sofferenza psichica diviene così mezzo di rivendicazione e di lotta allo stigma che essi hanno sempre portato con

sé. Raccontare l'allucinazione, la mania o il delirio significa riappropriarsi di un discorso che medicina ed antropologia hanno definito attraverso un punto di vista prevalentemente, se non esclusivamente, maschile.

L'esacerbarsi di un disturbo mentale – caratterizzato tra l'altro dal rifiuto di agire secondo quanto richiesto dai dettami sociali in campo personale, lavorativo e sentimentale – in seguito a un periodo di forte stress e a una vita di aspettative e pressioni, è il motore che mette in azione il meccanismo narrativo di *The Bell Jar*.

È l'estate del penultimo anno di college quando Esther, protagonista del romanzo, si ritrova vincitrice di un concorso di scrittura, il cui premio consiste in un mese di apprendistato presso una celebre rivista newyorkese, il «*Ladies'Day*». Diciannovenne nata e vissuta in provincia, figlia di una madre sola, Esther sembrerebbe la protagonista perfetta per uno dei tanti *Bildungsroman* americani, pronta a incarnare nel suo percorso verso il successo un ideale nazionale di progresso, felicità e autorealizzazione volti al femminile, come già avevano fatto prima di lei le giovani protagoniste di Alcott[1]. Più moderna e consapevole, la ragazza si trova però schiacciata dal peso delle aspettative, proprie e altrui, aumentate da ogni suo successo. La sensazione di non essere in grado di cogliere l'opportunità che le è stata concessa, insieme all'incapacità di sottrarsi alla relazione squilibrata, manipolatoria e svilente cominciata con Buddy, o di agire appropriandosi del proprio corpo e della propria sessualità, porteranno quindi Esther verso una sempre più intensa sensazione di apatia e distacco da sé.

Lo stesso movimento dai ristretti spazi dei sobborghi di provincia alla densa vastità metropolitana, diviene fonte di frustrazione. Fin da subito New York si rivela infatti un abito luccicante ma inadatto, che non si è in grado di indossare o fare proprio:

> I knew something was wrong with me that summer, because all I could think about was the Rosenbergs and how stupid I'd been to buy all those uncomfortable, expensive clothes, hanging limp as fish

[1] *Little Women or, Meg, Jo, Beth, and Amy* (1868-1869) di Louisa May Alcott, può sicuramente essere identificato come capostipite del *Bildungsroman* al femminile statunitense. L'assenza di una figura maschile di riferimento – in questo caso favorita dalla guerra – sembra essere condizione necessaria allo svilupparsi della trama. Sebbene non più esplicito motore dell'azione, in *The Bell Jar* questa viene continuamente problematizzata. Continuamente ricercate dalla protagonista, le figure maschili del romanzo si rivelano sempre inadeguate o mancanti, a partire da Buddy, fino ad arrivare al Dottor Gordon.

> in my closet, and how all the little successes I'd totted up so happily at college fizzled to nothing outside the slick marble and plate-glass fronts along Madison Avenue.
>
> I was supposed to be having the time of my life. (Plath 1971: 1)

Luogo topico all'interno del quale dovrebbe svolgersi la performance della protagonista prima del suo ritorno a casa, dove questa sarà sanzionata dal giudizio di pari e famiglia, New York diviene in realtà luogo della perdita della *agency* o, perlomeno, luogo di scoperta della sua mancata acquisizione.

I luoghi al contempo eterotopici[2] e paratopici di *college* e famiglia sembrano infatti aver in questo senso fallito nel proprio ruolo formativo. Se Esther sembra aver assimilato con successo le *hard skills* accademiche e una serie di paralizzanti dettami morali, non sembra essere accaduto lo stesso per quelle *soft skills* necessarie al successo della sua performace sociale. La sua estraneità al mondo cittadino, ma anche alla realtà di quella provincia da cui si sente schiacciata, diviene dunque nella percezione di Esther qualcosa di pubblico e visibile, quasi si trattasse di una caratteristica fisica:

> The lobby was empty except for a night clerk dozing in his lit booth among the key rings and the silent telephones.
>
> I slid into the self-service elevator and pushed the button for my floor. The doors folded shut like a noiseless accordion. Then my ears went funny, and I noticed a big, smudgy-eyed Chinese woman staring idiotically into my face. It was only me, of course. (*Ibid.*: 21-22)

Inserito in un contesto desolante e oppressivo, il volto straniero e dal trucco ormai colato – segno tangibile di un tentativo di autorappresentazione non andato a buon fine – può essere meglio compreso considerando le affermazioni di Smith (1993).

Per la studiosa il corpo costituisce infatti il primo luogo di definizione dell'identità personale, la cui interpretazione si definisce socialmente all'interno della comunità. Genere e razza, sono quindi due degli aspetti attraverso i quali i corpi vengono valutati e catalogati dall'esterno (*ibid.*: 102). L'insistente descriversi di Esther come straniera, e in particolare di aspetto

[2] Il significato di "eterotopia" non corrisponde qui pienamente a quello classicamente inteso da Foucault. Si fa invece riferimento al termine così come correntemente utilizzato nella semiotica applicata all'analisi degli spazi (cfr. Giannitrapani 2013).

orientale[3], rende evidente il senso di estraneità da lei provato nei confronti dei propri pari e delle aspettative nutrite per lei dalla società americana, rispetto alla quale si sente marginalizzata.

La scena, tutto sommato breve e non particolarmente memorabile, è in realtà il primo tassello di una serie di atti che segneranno un progressivo rifiuto delle aspettative e delle imposizioni sociali da parte della protagonista.

Anche la celebre scena del rifiuto dei propri abiti newyorkesi – gettati in strada dal tetto di un palazzo – così come quella dell'intossicazione alimentare, acquisiscono infatti rilevanza in questo senso, rappresentando in maniera anche fisica il radicale rigetto di un tentativo di assimilazione portato avanti fino a quel momento.

Ma non è soltanto New York, con le aspirazioni che essa rappresenta, ad essere rifiutata. Esther stessa appare a sua volta respinta da una realtà metropolitana incapace di accoglierla non solo in quanto provinciale, ma anche e soprattutto in quanto donna. Nonostante globalizzazione e compressione dello spazio caratterizzino ormai la società, genere ed etnia sono ancora in grado di influenzare sia la mobilità economica sia quella geografica degli individui.

Come osserva Massey, infatti, le possibilità femminili di appropriazione dello spazio cittadino sono limitate, o per lo meno rese difficoltose, «from physical violence to being ogled at or made to feel quite simply 'out of place'» (1994: 148). Non è dunque un caso che la scena riportata sia appena successiva ad un tentativo di violenza, di cui Esther si rifiuterà di cancellare le tracce sul volto in un gesto di inconsapevole protesta.

Per tutto il procedere della narrazione la gestione della propria immagine sarà per Esther una delle principali modalità scelte per manifestare la propria sofferenza: è d'altra parte il corpo, nel suo interagire con lo spazio che lo circonda, a costituire secondo Bourdieu (2009: 81) il principale bene simbolico a disposizione della negoziazione femminile. Polo di interesse e contrattazione, esso diviene strumento principale di comunicazione e affermazione del sé, sebbene rischi di rimanere così principale oggetto di uno sguardo alieno e di un tentativo di controllo normativo. Sono proprio le donne della piccola borghesia, (alla quale Esther appartiene) a subire maggiormente l'esposizione sociale e l'ansia che a questa consegue (*ibid.*).

[3] I riferimenti a più etnicità presenti nel romanzo fanno pensare alla categoria di orientalismo descritta da Said (cfr. 1994), dove questa assume importanza non per via della sua specificità, ma per l'immagine di indefinita distanza che essa richiama al lettore occidentale.

Sia il comportamento evitante sia l'ostentazione di un corpo che eccede la norma, sfidando lo sguardo dell'altro attraverso la mancata aderenza alle ordinarie norme di ordine e pulizia, sono dunque in questo senso perfettamente spiegabili.

In una società dove la donna, «[f]rom the age of 11 or 12 until she dies, […] will spend a large part of her time, money and energy on binding, plucking, painting and deodorizing herself» per compiacere un ideale maschile (Dworkin, 1974: 114), la rinuncia a questo ideale è infatti una forma di ribellione radicale, impossibile da non notare:

> The face in the mirror looked like a sick Indian.
>
> I dropped the compact into my pocket-book and stared out of the train window. Like a colossal junkyard, the swamps and back lots of Connecticut flashed past, one broken-down fragment bearing no relation to another.
>
> What a hotchpotch the world was!
>
> I glanced down at my unfamiliar skirt and blouse […].
>
> I'd forgotten to save any day clothes from the ones I let fly over New York, so Betsy had traded me a blouse and skirt for my bathrobe with the cornflowers on it.
>
> A wan reflection of myself, white wings, brown ponytail and all, ghosted over the landscape.
>
> 'Pollyanna Cowgirl,' I said out loud.
>
> A woman in the seat opposite looked up from her magazine.
>
> I hadn't, at the last moment, felt like washing off the two diagonal lines of dried blood that marked my cheeks. They seemed touching, and rather spectacular, and I thought I would carry them around with me, like the relic of a dead lover, till they wore off of their own accord.
>
> Of course, if I smiled or moved my face much, the blood would flake away in no time, so I kept my face immobile, and when I had to speak I spoke through my teeth, without disturbing my lips.
>
> I didn't really see why people should look at me.
>
> Plenty of people looked queerer than I did. (Plath 1971: 133-134)

Sentendosi ancora una volta fuori luogo, dismessi i panni cittadini, ma vestita di abiti da "ragazza di campagna", che ugualmente sente estranei, Esther intraprende il proprio viaggio di ritorno attraverso un paesaggio desolato, mentre la sua immagine riflessa sul finestrino del treno appare come un fantasma.

Se «movement and travel are bound up with a sense of something other around the corner, a new image-concept that will produce a new

subject position or a new subjectivity» (Pile, Thrift 2005: 22), questi sono invece per lei motivo di una perdita del senso del sé e dell'altro. In bilico tra tensione all'annullamento e desiderio di testimoniare il proprio dolore, Esther prosegue nel proprio processo di distanziamento da un'identità pubblica. Il tentativo di scomparire agli occhi del proprio quartiere sarà ancor più evidente la mattina successiva:

> I slipped out of bed and onto the rug, and quietly, on my hands and knees, crawled over to see who it was. Ours was a small, white clapboard house set in the middle of a small green lawn on the corner of two peaceful suburban streets, but in spite of the little maple trees planted at intervals around our property, anybody passing along the sidewalk could glance up at the second story windows and see just what was going on.
>
> […]
>
> I watched Dodo wheel the youngest Conway up and down. She seemed to be doing it for my benefit. Children made me sick. A floorboard creaked, and I ducked down again, just as Dodo Conway's face, by instinct, or some gift of super-natural hearing, turned on the little pivot of its neck. I felt her gaze pierce through the white clapboard and the pink wallpaper roses and uncover me […]. I crawled back into bed and pulled the sheet over my head. But even that didn't shut out the light, so I buried my head under the darkness of the pillow and pretended it was night. I couldn't see the point of getting up. I had nothing to look forward to. (Plath 1971: 136, 139)

La paura di essere vista, percepita e giudicata, qui portata al parossismo patologico, non è del tutto infondata: sentirsi «a doll in a doll's house» (i*bid.*: 142), può essere infatti comprensibile qualora ci si trovi a vivere in un quartiere di «adjoining lawns and friendly, waist-high hedges» (*ibid.*: 138). La conformazione urbanistica è infatti tutt'altro che casuale: come tutte le architetture di un luogo o di una comunità, anche quelle diffuse dall'espansione suburbana che ha caratterizzato gli Stati Uniti tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, sono espressione di una serie di valori, costringendo i loro abitanti a una massiccia uniformazione (Vitta 2008: 71). Ne consegue che tali schemi costruttivi non soltanto permettono, ma sono anche frutto di uno sguardo giudicante sulla vita dell'altro, il cui timore si radicalizza in Esther come definitiva perdita di *agency*: l'incapacità di scrivere, di studiare, come di dormire o di mangiare, segna dunque per lei l'esordio della depressione.

La figura di Dodo ricomparirà in seguito, a confermare la carica assieme attrattiva e repulsiva esercitata del suo modello nei confronti della protagonista:

> I thought if I ever did get to Chicago, I might change my name to Elly Higginbottom for good. Then nobody would know I had thrown up a scholarship at a big eastern women's college and mucked up a month in New York and refused a perfectly solid medical student for a husband who would one day be a member of the A.M.A. and earn pots of money […].
>
> I would be simple Elly Higginbottom, the orphan. People would love me for my sweet, quiet nature. They wouldn't be after me to read books and write long papers on the twins in James Joyce. And one day I might just marry a virile, but tender, garage mechanic and have a big cowy family, like Dodo Conway.
>
> If I happened to feel like it. (Plath 1971: 158)

È qui evidente come le attese di famiglia e comunità contribuiscano in maniera decisiva al disagio della ragazza: in una cittadina dove tutto è dominio pubblico, a Esther non rimane che fantasticare la fuga e la possibilità di un'esistenza diversa che le permetta di arrendersi a quella realtà di mediocre e stereotipata femminilità da cui sempre aveva tentato di svincolarsi, ma che le appare ora come un'alternativa forse desiderabile alla continua lotta per il successo.

Nonostante faccia riferimento al romanzo dei due secoli precedenti, ancora in *The Bell Jar* appare come parzialmente vera l'affermazione di Felski, secondo cui la scoperta e la conquista di una libertà individuale e sessuale che si emancipi dagli stretti limiti imposti dal genere implica sempre il rischio di una disgregazione dell'io, reale o simbolica (1989: 125)

Sottrarsi all'etica della stenografia proposta dalla madre per dedicarsi alle proprie «own thrilling letters» (*ibid.*: 89), anziché vivere e lavorare «serving men in any way» (*ibid.*), mantenendosi contemporaneamente nell'alveo dell'accettabilità sociale, sembra infatti in questo contesto pressoché impossibile[4].

[4] Lo stesso frequentare il college, auspicato per i ragazzi, era nelle coetanee di sesso femminile spesso conseguenza di una performace scolastica ritenuta eccezionale. Tale eccezionalità non mancava, secondo Breines, di destare preoccupazione tra le madri, che a questa preferivano una più domestica mediocrità (Breines 2001: 68).

Non solo assoggettamento alla parola dell'altro, la scrittura ricompare anche come mezzo di espressione del sé, in riferimento alla stesura di un romanzo di ispirazione autobiografica (Plath 1971: 147). Ponendosi a metà strada tra la rappresentazione della realtà e la speculazione immaginativa, quest'ultimo si pone come «a cultural space of liminality» (Gómez, Gifford 2013: 6): affermare il proprio diritto a esistere in uno spazio di auto-rappresentazione, significa infatti anche affermare la propria volontà di sottrarsi ad un'identità eteronormata e alla definizione di un'autorialità prevalentemente maschile, accettando così il rischio di porsi al di là della norma sociale, nella dimensione dell'anormalità e della follia.

Successivamente alla richiesta di una dose eccessiva di sonniferi, sempre più incapace di vivere la realtà che la circonda e da cui si sente schiacciata, Esther verrà infatti ben presto indirizzata verso il consulto con uno psichiatra, da cui si recherà vestita ancora degli abiti indossati al momento della propria partenza da New York, avvenuta ormai a tre settimane prima.

Il desiderio di rendere visibile il proprio dolore, per ricevere comprensione e aiuto, è evidente non solo nella gestione della propria immagine, ma anche nella speranza di trovare, varcando le porte dello studio dello psichiatra:

> […] a kind, ugly, intuitive man looking up and saying "Ah!" in an encouraging way, as if he could see something I couldn't, and then I would find words to tell him how I was so scared, as if I were being stuffed farther and farther into a black, airless sack with no way out.
>
> Then he would lean back in his chair and match the tips of his fingers together in a little steeple and tell me why I couldn't sleep and why I couldn't read and why I couldn't eat and why everything people did seemed so silly, because they only died in the end. And then, I thought, he would help me, step by step, to be myself again. (Plath 1971: 153)

Giovane e di bell'aspetto, il Dottor Gordon l'accoglie invece in uno studio dove, ben incorniciata e posata su «an acre of highly polished desk» (*ibid*: 152), spicca una fotografia che ne ritrae la moglie e i due figli piccoli. È questa per Esther la prova dell'incomunicabilità esistente fra lei e l'uomo che le siede davanti, privilegiato e orgoglioso abitante di un mondo che le appare come inaccessibile.

Nonostante la naturale diffidenza provata nei confronti del medico, è in ogni caso evidente, nel comportamento scontroso e quasi teatrale della

ragazza, l'urgenza di essere vista e riconosciuta nella propria sofferenza. L'esasperazione dei sintomi non costituisce infatti in questo caso un segno di malafede, quanto al contempo una verità soggettiva e una disperata richiesta di aiuto.

Non solo: se la simulazione – che ricomparirà successivamente, spingendo per esempio Esther a nascondere i fiammiferi dimenticati dalla sua psichiatra, ripromettendosi di raccontarle di averli mangiati – fa parte di uno dei numerosi meccanismi interni alla follia, essa è anche una delle più frequenti forme di resistenza alla pervasività del potere psichiatrico messe in atto dai pazienti, in particolare quando costretti all'interno degli stretti confini del manicomio, dove questo si impone come unica matrice di verità. (Foucault 2015: 132)

«Counterfeiting life»[5]. L'istituzione totale come estetica della normotipicità

Se già lo studio del Dottor Gordon e della sua sala d'attesa – del tutto simile ad un salotto borghese dove i diplomi medici abbiano sostituito specchi, quadri e finestre – possiedono nella descrizione di Esther elementi disturbanti, gli spazi della clinica a cui verrà inviata dallo stesso medico portano queste caratteristiche allo stremo. La sala in cui la ragazza e sua madre vengono a trovarsi vuole infatti mostrarsi come un luogo rassicurante, pervaso da un'aria di ordinata normalità:

> There were no bars on the windows that I could see, and no wild or disquieting noises. Sunlight measured itself out in regular oblongs on the shabby, but soft red carpets, and a whiff of fresh-cut grass sweetened the air.
>
> […]
>
> For a minute I thought it was the replica of a lounge in a guest house I visited once on an island off the coast of Maine. The French doors let in a dazzle of white light, a grand piano ruled the far corner of the room, and people in summer clothes were sitting about at card tables and in the lopsided wicker armchairs one so often finds at down-at-heel seaside resorts.
>
> Then I realized that none of the people were moving.
>
> I focused more closely, trying to pry some clue from their stiff postures. I made out men and women, and boys and girls who must

[5] Plath 1971: 169.

> be as young as I, but there was a uniformity to their faces, as if they had lain for a long time on a shelf, out of the sunlight, under siftings of pale, fine dust.
>
> Then I saw that some of the people were indeed moving, but with such small, birdlike gestures I had not at first discerned them.
>
> […]
>
> Then my gaze slid over the people to the blaze of green beyond the diaphanous curtains, and I felt as if I were sitting in the window of an enormous department store. The figures around me weren't. (Plath 1971: 167-168)

La perturbante domesticità allestita negli spazi accessibili ai visitatori conserva l'originaria e duplice accezione attribuitale da Ernst Jentsch al concetto di *das Unheimliche*[6]. L'immagine dei pazienti, immobilizzati nella polverosità inespressiva dei volti e nella ripetitività dei gesti senza scopo, conferisce loro un aspetto quasi inumano, che li rende simili a manichini. La scena è resa ancor più straniante dalla prospettiva attraverso cui la descrizione è costruita: Esther non assume infatti quella che è la tipica posizione di chi si trovi di fronte ad un negozio e vi osservi la merce esposta, ma è invece al di là del vetro, nuovamente oggetto, e non soggetto, di sguardo ed esposizione.

Dietro la calma apparenza della stanza, fin dalla sua struttura architettonica chiaramente rivolta a favore dei visitatori, si cela la violenta e costrittiva realtà dell'istituzione totale, troppo disturbante per essere sottoposta alla vista degli esterni:

> I climbed after Doctor Gordon's dark-jacketed back. Downstairs, in the hall, I had tried to ask him what the shock treatment would be like, but when I opened my mouth no words came out, my eyes only widened and stared at the smiling, familiar face that floated before me like a plate full of assurances. At the top of the stairs, the garnet-coloured carpet stopped. A plain, brown linoleum, tacked to the floor,

[6] Sebbene il termine sia divenuto celebre soprattutto grazie all'uso fattone da Freud nell'omonimo saggio (1919), *Zur Psychologie des Unheimlichen*, pubblicato da Jentsch nel 1906, conserva la sua rilevanza. Il perturbante è, secondo quest'ultimo, quell'elemento capace di disorientare l'osservatore, rendendo difficoltosa una precisa distinzione tra ciò che possiede vita e ciò che della vita ha invece soltanto l'apparenza. Ciò si verificherebbe in particolare alla presenza di due elementi riscontrabili anche nel testo della Plath: l'innaturale immobilità e la ripetitività, continua e quasi meccanica, dei movimenti (Jentsch 1997: 13).

> took its place, and extended down a corridor lined with shut white doors. As I followed Doctor Gordon, a door opened somewhere in the distance, and I heard a woman shouting. All at once a nurse popped around the corner of the corridor ahead of us leading a woman in a blue bathrobe with shaggy, waist-length hair. Doctor Gordon stepped back, and I flattened against the wall. (*Ibid.*: 169)

Marcato da chiari indicatori, come lo stacco di materiale e colore tra le due zone, il limite che divide da ciò che si estende alle spalle del Doctor Gordon, anch'egli parte dell'immagine pubblica della clinica, protegge l'osservatore esterno dal contatto con la realtà più cruda della follia e della pratica psichiatrica. L'unica modalità di conoscenza che si può avere di tali aspetti passa quindi attraverso una catabasi allo stesso tempo fisica – attraverso l'elemento architettonico costituito dalle scale – e simbolica. La sostituzione di una prima scena luminosa – per quanto già contenente i segni di un'annunciata corruzione – con una seconda, caratterizzata invece da immagini denotate in maniera strettamente negativa, scure e contenenti elementi riconducibili alla categoria del logoro-realistico (l'improvviso passaggio dalla moquette a un povero linoleum marrone, l'aspetto della malata lungo il corridoio e, più tardi, la divisa macchiata dell'infermiera) concorre, assieme all'isolamento dal mondo esterno, a creare un clima di suspence, simile a quello codificato dal romanzo gotico (Orlando 1993: 171-172).

La clinica si denota dunque, fin dal primo istante, come luogo spersonalizzato e spersonalizzante, dove le identità si annullano in un'eterotopia all'interno della quale il mondo esterno è perfettamente riprodotto, ma allo stesso tempo inaccessibile alla stragrande maggioranza dei pazienti. Il microcosmo manicomiale giunge così a riportare al proprio interno anche le dinamiche della stratificazione sociale, artificialmente riprodotte dalla duplice mobilità possibile tra i diversi padiglioni. Coloro che risiedono nei padiglioni migliori tenderanno dunque a guardare con sufficienza tutti gli altri, accogliendo con diffidenza i nuovi arrivati. Viceversa, coloro che vivono relegati in quelli peggiori, dove godono di minori libertà e privilegi, guarderanno con invidia ai padiglioni superiori, tentando di assumere comportamenti tali da permettere loro una sorta di "scalata sociale" verso questi ultimi. Se di per sé la clinica psichiatrica si configura come un'eterotopia all'interno della quale vige un sistema isotopico di potere disciplinare, essa diviene per la protagonista anche un luogo definibile come topico, all'interno del quale mettere in atto una performance attraverso la quale conquistare lo statuto di guarigione e la

propria libertà dai vincoli dell'istituzione[7].

Soffocante se pur privo di barriere o impedimenti concreti alla fuga, lo spazio è proiezione non soltanto di uno stato d'animo – quello della sofferenza psichica, che immobilizza e disperde ogni energia, riducendo la vita ad automazione – ma anche di un potere asimmetrico e coercitivo, direzionato a dominare e soggiogare i corpi e le volontà, in maniera più o meno diretta (Foucault 2015: 81).

La ripetizione dei gesti e l'uniformità dei volti non sono soltanto segno del distacco dalla realtà del folle: sono anche effetto dell'irreggimentazione e dell'assoggettamento prodotti dalle terapie di shock, oltre che da un ambiente ospedaliero i cui sforzi sono tesi, prima ancora che alla guarigione dei pazienti, al mantenimento dell'ordine all'interno della struttura stessa (*ibid.*: 145). La clinica psichiatrica, così come il manicomio, si costituisce infatti come campo polarizzato di un potere che si dispiega come ordine immanente, abbastanza lontano e astratto da apparire infrangibile al paziente – non tanto per la sua legittimità, quanto per la sua intangibilità (*ibid.*: 17).

La paura di quanto potrebbe accadere comportandosi in maniera non conforme o tale da apparire folle allo «sguardo permanente» (*ibid.*: 103) di medici e personale di sorveglianza, è parte fondamentale del paradigma della clinica psichiatrica. La pervasività nel pensiero della cura-punizione a cui si è o si rischia di essere sottoposti risulta evidente nelle parole usate da Esther per descrivere il suo tragitto verso un secondo tentativo di terapia elettro convulsivante:

> Then Doctor Nolan unlocked a door at the end of the hall and led me down a flight of stairs into the mysterious basement corridors that linked, in an elaborate network of tunnels and burrows, all the various buildings of the hospital. The walls were bright, white lavatory tile with bald bulbs set at intervals in the black ceiling. Stretchers and wheelchairs were beached here and there against the hissing, knocking pipes that ran and branched in an intricate nervous system along the glittering walls. I hung on to Doctor Nolan's arm like death, and every so often she gave me an encouraging squeeze. Finally, we stopped at

[7] Secondo Foucault, l'attività curativa dell'istituzione manicomiale si esplica infatti fondamentalmente nella creazione di un bisogno (in particolare di libertà, in conseguenza delle limitazioni a cui essa sottopone), il quale potrà essere soddisfatto attraverso una performance specifica, la quale preveda l'adozione di comportamenti tali da essere considerati aderenti ad una prescritta "normalità" (Foucault 2015: 149).

> a green door with Electrotherapy printed on it in black letters. I held back, and Doctor Nolan waited. Then I said, 'Let's get it over with,' and we went in. (Plath 1971: 255)

Nonostante le apparenze migliori, anche nella clinica privata dove ora la protagonista si trova vigono i medesimi meccanismi e schemi architettonici della precedente. La pulizia degli spazi e il lusso discreto che vi regna – fatto di biancheria cifrata, tazze di porcellana e bicchieri di cristallo anziché di carta – non impediscono ai procedimenti medici di essere ugualmente invasivi e violenti, sebbene condotti con metodi meno brutali e lontano dagli occhi indiscreti delle famiglie paganti. Gli spazi adibiti alle visite rivestono qui un ruolo di importanza fondamentale, riproducendo il più da vicino possibile i moduli di vita esterni (Goffman 1968: 128), mentre i luoghi dove si svolgono terapie e attività di servizio non godono della stessa attenzione. Il linguaggio scelto per descrivere il percorso è dunque questa volta ancor più evidentemente denotato, fortemente segnato dal trauma dell'esperienza precedente.

A partire dalla inferiorità della collocazione e dalle tinte più scure degli ambienti, tutto sembra richiamare alla mente i momenti già vissuti alla clinica del Dottor Gordon, tanto da permettere persino alle tubature sul soffitto di ricordare alla protagonista il complicato intricarsi delle sinapsi di un sistema nervoso, mentre il loro sibilo rievoca il lungo stridio sentito in quell'occasione.

L'atto stesso del ricovero, che separa dal mondo esterno, rendendo possibile una più o meno temporanea perdita di identità e di ruolo (*ibid.*: 44-45), porta il malato al sentirsi al contempo prigioniero e protetto, sottoposto ad un'autorità che, per quanto soffocante, è al contempo rassicurante e liberatoria, privando chi ne è sottoposto dal peso di una realtà che non comprende, o da cui sente di non essere più compreso. La parossistica ricerca di un *hortus conclusus* – luogo di sollievo e oblio, ma anche di esistenza eteroguidata, che privi di ogni peso e responsabilità – emerge d'altra parte lungo tutto il romanzo, contrapposta a una più conscia tensione verso una dimensione di autonomia dagli stretti vincoli imposti dalla società americana del 1953.

«Cracked, but polished»: eteronomia di un rituale mancato

Molti hanno parlato di *The Bell Jar* come di un *Bildungsroman* al femminile per l'America capitalista degli anni Cinquanta, guardando alla parabola

di vita di Esther come a un «rite of passage from adolescence into womanhood, from psychic distress into mental stability» (Davidson 2004: 180).

Mi sembra ci si trovi però in questo caso davanti a un rito fallito, di una catabasi interrotta prima di un ritorno alla luce. Alle numerose immagini di abbassamento e ripiegamento presenti nel romanzo non corrispondono d'altra parte altrettanti movimenti di elevazione: se la protagonista racconta per ben due volte la discesa per le scale che la condurranno al piano interrato della clinica in cui si trova, un'ellissi della narrazione interviene sempre a nascondere l'azione inversa.

Siamo d'altra parte in piena guerra fredda, in un'America unita dal timore verso il nemico sovietico ma frammentata dalle ineguaglianze sociali, razziali e di genere. In questo contesto è forse impossibile, per una ragazza di provincia che sia dotata di una qualche ambizione personale, approdare a un'identità coesa, che le permetta di far convivere i propri sogni di successo ed emancipazione con le malcelate aspettative nutrite per lei da società e famiglia. Il desiderio di essere riconosciuta come individuo autonomo e problematico, dotato di sentimenti e volontà propria, viene così continuamente frustrato dallo sguardo egemonico dell'altro, sempre teso nel tentativo di categorizzarne e normalizzarne i comportamenti.

Lo sforzo di imposizione eteronomica condotto sulla sua vita si realizza pienamente nelle scene finali del romanzo, con la scelta autoriale di concludere la narrazione poco prima dell'uscita di Esther dalla clinica. Sulla porta della sala riunioni, dove un collegio di medici deciderà del suo destino di internata, la ragazza indugia. Sarà la Dottoressa Nolan[8] a spronarla e, ad un ulteriore intimidito arresto, gli «sguardi e i volti» dei

[8] Questa figura meriterebbe ulteriore spazio di approfondimento: come Teresa, medico di famiglia e parente acquisita di Esther, la donna sarà tra i pochi a comprendere e accogliere almeno in parte i bisogni di Esther, permettendole tra le altre cose di accedere alla prescrizione di un'anticoncezionale, emancipandone e legittimandone in qualche modo la sessualità. Sarà inoltre lei a mostrare ad Esther quel lato accogliente e rassicurante, abbracciandola «like a mother» (*ibid.*: 254), che la ragazza aveva sperato di trovare anche al suo primo appuntamento con il Dottor Gordon. Nonostante questo il comportamento della donna è ambiguo: è infatti lei a tradire la fiducia di Esther, facendola sottoporre ad elettroshock, dopo averle fatto intendere che questo non sarebbe più accaduto. Nei suoi stessi gesti famigliari, compresa la mano poggiata sulla spalla, a dirigere e guidare Esther nell'ultima scena, si distingue quindi il profilo di un potere psichiatrico che, come fa notare Foucault, si modella anche sulle strutture famigliari, attraverso l'infantilizzazione del paziente (Foucault: 109).

suoi giudici a guidarla al suo interno, «as by a magical thread» (Plath 1971: 290).

Se l'uso del verbo "to step" fa pensare all'attraversamento di una soglia significativa anche sotto il punto di vista simbolico, il contesto del termine «ritual» (*ibid*.), utilizzato alcuni paragrafi prima, nega invece il riuscito compimento dello stesso. La rinascita – o meglio la seconda nascita, che esso implica – vede infatti la protagonista «patched, retreaded and approved for the road» (*ibid*.) da un gruppo di uomini dallo sguardo oggettificante. Tirata a lucido, ma pur sempre screpolata, come le scarpe che indossa, Esther è quindi il prodotto del lavoro dell'istituzione psichiatrica, pronta a esporla al mondo come la prova del successo della propria attività normalizzante. Se nel primo contatto con il manicomio la ragazza si era trovata davanti a degli inquietanti simulacri, del tutto simili a esseri autonomi eppure in qualche modo differenti da essi, è infine come tale lei stessa restituita alla comunità: imperfetta immagine di un'identità socialmente accettabile e, almeno fino alla prossima frattura, incasellabile.

Bibliografia

Alcott, Louisa May, *Little Women, or Meg, Jo, Beth and Amy*, Boston, Roberts Brothers, 1868-1869.

Bourdieu, Pierre *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, trad. it. *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 2009.

Breines, Wini, *Young, White, and Miserable. Growing up Female in the Fifties*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

Davidson, Michael. *Guys Like Us: Citing Masculinity in Cold War Poetics*, Chicago, University Chicago Press, 2004.

Dworkin, Andrea, *Woman-Hating*, New York, Dutton, 1974.

Felski, Rita, *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*, Harvard University Press, Cambridge, 1989.

Foucault, Michel, *Le pouvoir psychiatrique. Cours ou Collége de France (1973-1974)*, Paris, Gallimard, 2003, trad. it. *Il potere psichiatrico*. *Corso al Collège de France (1973-1974),* Milano, Feltrinelli, 2015.

Giannitrapani, Alice, *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Roma, Carocci, 2013.

Goffman, Erving, A*sylums. Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, New York, Anchor Books, 1961, trad. it. *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Torino, Einaudi, 1968.

Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday, 1959, trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino, 1997.

Gómez Reus, Teresa, Terry Gifford (a cura di), *Women in Transit through Literary Liminal Spaces,* Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.

Gómez Reus, Teresa, Usandizaga Aranzázu, *Inside Out. Women Negotiating, Subverting, Appropriating Public and Private Space*, New York, Rodopi, 2008.

Jentsch, Ernst, "Zur Psychologie des Unheimlichen", *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, 1906: 195-205, trad. ingl., "On the Psychology of the Uncanny", *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 2.1, 1997: 7-16.

McDowell, Linda, *Gender, Identity and Place*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.

Pile, Steve, Nigel Thrift, "Mapping the Subject", *Mapping the Subject*, Eds. Steve Pile, Nigel Thrift, Londra, Routlege, 2005, 12-55.

Plath, Sylvia, *The Bell Jar*, New York, Harper and Row, 1971.
Said, Edward, *Culture and Imperialism,* Random House, New-York, 1994.
Smith, Neil, "Homeless/global: Scaling Places", *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*, Eds. John Bird *et al.*, London, Routledge, 1993.
Vitta, Maurizio, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Torino, Einaudi, 2008.
Massey, Doreen, *Space, Place and Gender*, Cambridge, Polity Press, 1994.

L'autrice

Alessandra Tonella

PhD student at the University of Cagliari with a project on Mario Tobino, graduated from the University of Siena with a thesis titled *Trauma, apocalisse e altre quotidianità. Il romanzo e l'iper-realtà mediatica*. Her interests include the Trauma Studies and the Illness Narrative. On these topics she published in 2022 on *Comparatismi* "Fratture dell'io Trauma, incomunicabilità e malattia neurodegenerativa in *Saturday* e *Falling Man*".

Email: alessandra.tonella@unica.it

The Article

Date sent: 30/05/2024
Date accepted: 31/08/2024
Date published: 30/11/2024

How to cite this article

Tonella, Alessandra, "Abitare la follia: spazi di resistenza e omologazione in The Bell Jar di Sylvia Plath", *The Pulic Dimension of Dwelling*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 351-368, http://www.between.it/

Museum stuff?
Inside the fences of culture

Edited by Clotilde Bertoni

With contributions by
Clotilde Bertoni, Guido Mazzoni, Sergio Pace

Abstract

Oppressive, mysterious, everyday dwellings; institutional places, mental places as well: libraries and museums are such contradictory public buildings. This issue deals with the topic (after a foreword by the editor), through a contribution about libraries by Guido Mazzoni and one about museums by Sergio Pace.

Keywords

Libraries; Museums; Culture.

Roba da museo? Dentro i recinti della cultura

Ed. Clotilde Bertoni

Ambivalenze croniche

Clotilde Bertoni

«Lui ama i musei, e io ci vado con sforzo, con uno spiacevole senso di dovere e fatica. Lui ama le biblioteche, e io le odio». La citazione viene da *Lui e io*, il saporito bozzetto nel quale Natalia Ginzburg gioca a contrapporre il proprio disagio nella vita pubblica al disinvolto eclettismo con cui il suo secondo marito Gabriele Baldini riesce a dominarne ogni versante. Ma al di là del testo di cui fa parte, il passaggio mette in gioco una costante di lungo corso: le biblioteche e i musei pubblici possono suscitare reazioni divergenti; e non solo, come qui, a seconda delle persone, ma inoltre all'interno di una persona stessa.

Beninteso, a livelli non omologabili. Pressoché in ogni tempo, il grosso della collettività non odia le biblioteche, semplicemente le ignora, le lascia a disposizione degli studenti e degli studiosi loro uniche categorie di frequentatori abituali (per lo più poi non così entusiaste di coesistervi), e di quei solitari alla scoperta della cultura (stile l'Autodidatta della *Nausée* di Sartre), almeno fino all'avvento del digitale loro presenze immancabili. Per i musei, tutt'altra storia: ci si può andare con gioia, ci si può andare con sforzo, magari non ci si torna, magari non se ne ricorda niente, ma bisogna ben dire di essere passati almeno in alcuni dei più prestigiosi; sono tappe scontate di qualsiasi turismo, da quelli passivi delle comitive al guinzaglio delle guide, a quelli più o meno alternativi dei viaggiatori indipendenti; sono ben più esposti all'attenzione e al giudizio, difatti infinite volte teatro di faide

di potere e tensioni di vasta risonanza (per limitarsi a un esempio connesso agli argomenti trattati in questo numero dalla rubrica "In discussione", basti pensare alle polemiche fiammeggianti, ampiamente documentate dai carteggi di Croce, divampate a inizio Novecento intorno alla gestione del Museo Nazionale di Napoli).

Resta però che, al di là del loro imparagonabile risalto, sia le biblioteche sia i musei scatenano sentimenti contraddittori. Probabilmente, perché in fondo sono contraddittori già in se stessi. Da un lato, sono templi laici, come quelli religiosi solenni, carichi di storia, stretti alla regola del raccoglimento e del silenzio, dunque sovente venerati e patiti al tempo stesso, oggetto di un rispetto venato di insofferenza, di una devozione frammista a ansia claustrofobica. D'altro lato, diversamente dai templi religiosi, offrono spazio sterminato all'iniziativa, stimolo inesauribile all'immaginazione. Certo, sono vigilati da custodi e funzionari severi, magari ostili (come ricorda un *divertissement* satirico di Umberto Eco, i bibliotecari modello considerano solitamente il lettore «un nemico, un perdigiorno (se no sarebbe a lavorare), un ladro potenziale»), ma non sono governati da ministri del culto, non sono occupati da riti regolari; riescono insieme a garantire rifugio dal mondo esterno e a rinnovarne la percezione; permettono scorribande a volontà, da quelle concrete lungo le sale, i volumi e le opere d'arte, a quelle mentali fatte di associazioni, meditazioni, sogni; sono luoghi sacri a cui si accede con timore reverenziale, ma pure luoghi di avventura, disponibili a essere abitati in modi instabili, idiosincratici, voluttuosamente anarchici. Come sa benissimo la narrativa di finzione; che ha messo in campo nelle forme più varie questa ambivalenza.

Beninteso, la *fiction* predilige le biblioteche inventate, private o accessibili a pochissimi, utili a definire personaggi, caste o epoche (come la biblioteca epicentro dell' esaltazione di Don Chisciotte, quella roccaforte – e rovina – del don Ferrante manzoniano, quella che è illusoria cittadella del sinologo Peter Kien in *Die Blendung* di Canetti, quella appartenente al principe di Ponteleone che si guarda bene dal mettervi piede del *Gattopardo*, quella covo di veleni in senso proprio e figurato del monastero benedettino del *Nome della rosa*); e le biblioteche fantastiche dense di sensi allegorici (ovviamente la Biblioteca di Babele borge-

siana, nonché quella eponima del racconto di Kurd LaBwitz *Die Universalbibliothek*, che contribuisce a ispirarla, ma pure, ben prima, la King's Library in cui i volumi prendono vita di *The Battle of the Books* di Swift). Però, inscena anche numerose biblioteche pubbliche, di fantasia o autentiche, dai tratti significativamente difformi. Sono famose certe biblioteche letterarie assai tristi, come quella mai esistita in cui il Mattia Pascal pirandelliano dà la caccia ai topi e prova a convincere don Eligio Pellegrinotto dell'impossibilità di scrivere ancora libri, o quella Civica triestina di *Una vita* di Svevo, in cui Alfonso Nitti tenta svogliatamente di intraprendere un lavoro filosofico, o quella della Bouville corrispondente a Le Havre della *Nausée* di Sartre, in cui Antoine Roquentin si persuade dell'inutilità della ricerca storica e dell'infondatezza dell'approccio umanista alla realtà. Al cinema hollywoodiano, poi, sono care le biblioteche ammuffite e soavi, cantuccio residuo di antiche tradizioni, baluardi contro gli sbandamenti del progresso e gli agguati dell'intolleranza (come quella del dimenticato *Storm Center* di Taradash, in cui una Bette Davis bibliotecaria grigia e indomita tiene testa da sola all'impennata repressiva del maccartismo). Ma la narrativa moderna inanella pure biblioteche in grado di segnare o scombussolare il corso della vita: come la storica Nationale parigina, che nei *Mémoires d'une jeune fille rangée*, autobiografia, strutturata come un *Bildungsroman*, di Simone de Beauvoir, nutre la formazione dell'autrice, però volta a un futuro non di classica studiosa; o la Comunale di Ferrara che nel *Giardino dei Finzi Contini*, *Bildungsroman*, a sfondo autobiografico, di Giorgio Bassani, è asilo abituale (fino all'arrivo delle leggi antisemite) del narratore ragazzo, però già incline a considerare con sufficienza le ricerche erudite in cui è sprofondato il direttore; o la vecchia British Library che in romanzi diversissimi, da *New Grub Street* di George Gissing a *Jakob's Room* di Virginia Woolf, a *The British Museum Is Falling Down* di David Lodge, è insieme sede di coercitive *routines* di lavoro, luogo di vertiginosa scoperta dell'immensità del sapere, pungolo di riflessioni e *rêveries*; o l'Ambrosiana e la Trivulziana di Milano, che nel *Pendolo di Foucault* di Eco prima alimentano le congetture del protagonista Casaubon, poi permettono alla sua pragmatica compagna Lia verifiche utili a dimostrargliene l'insussistenza; o la London Library che

in *Possession* di Antonia Byatt offre al giovane studioso già incupito Roland Michell un manoscritto che (per vie parecchio irregolari) lo salverà dalle sue frustrazioni. Fino al volume conclusivo dell'*Amica geniale* di Elena Ferrante, in cui la narratrice, autrice di successo, guarda con curiosità inquieta alle ricerche sulla storia di Napoli che la sua talentuosissima ma sempre irrealizzata amica Lila ha iniziato a condurre nella Nazionale cittadina, pensando che forse finirà per ricavarne un'opera di spessore ben superiore alle sue, in effetti simili, in una sorta di *mise en abyme*, a quella di cui fanno parte: come se il romanzo, poderosa resurrezione dei grandi intrecci di una volta, si protendesse infine verso l'ipotesi di un'opera diversa, imbevuta della linfa di un patrimonio librario immenso, e perciò più originale di tutti i libri mai scritti.

Se poi la letteratura e il cinema squadernano gallerie e collezioni personali in abbondanza (caso estremo *Il museo dell'innocenza* di Orhan Pamuk, storia di un immaginario museo privato, rapidamente trasformato, in un serrato gioco di specchi tra finzione e realtà, in autentico museo pubblico), mostrano pure i volti differenti che i musei pubblici possono assumere. Da un lato, rappresentano urti in quantità tra i loro smisurati e frastornanti tesori di arte e storia, e gli smarrimenti di visitatori appartenenti a tipologie umane e sociali disparate: tra gli esempi, l'accostamento caotico alle collezioni del Louvre, oscillante tra curiosità e sconcerto, dei proletari dell'*Assommoir* di Zola; l'inabilità a penetrare nello splendore di palazzo Pitti dello Zeno subito recalcitrante come di sua moglie Augusta, tipica turista coscienziosa e limitata, nella *Coscienza* sveviana; il senso tormentoso di estraneità e inadeguatezza che nelle *Belles images* di Simone de Beauvoir i vasi del museo dell'Acropoli provocano nella pubblicitaria protagonista, troppo assuefatta alle rutilanti immagini delle merci e delle *réclames*. Ma parallelamente, parecchi testi inscenano passaggi nei musei ben altrimenti intensi, peraltro sorretti non tanto da un'oggettiva attrezzatura culturale, quanto da emozioni, associazioni, epifanie imponderabili, segno dell'indeterminabile, instabile e destabilizzante incidenza dell'arte sulle dinamiche psicologiche e sui rapporti intersoggettivi: in *The Marble Faun* di Hawthorne, le valenze simboliche e l'impatto sui protagonisti del *Fauno* dei Musei Capito-

lini e dal dipinto della Galleria Barberini allora creduto il ritratto di Beatrice Cenci di Guido Reni; in diverse opere di James, da *Travelling Companions* a *The American* a *Portrait of a Lady*, il potere dei musei italiani di rivelare i personaggi a se stessi o al lettore; in *Nel museo di Reims* di Del Giudice la reinvenzione del museo eponimo nelle peculiari prospettive che ne filtrano la scoperta.

Innumerevoli poi le rinascite dei musei sullo schermo, a partire da quelle dei più celebri, trascinati in filoni difformi, ricreati da approcci molteplici: agitati nottetempo da avventure fantastiche di vario stampo, come il Louvre sconvolto da un'apparizione perturbante della serie e del film *Belphégor*, o il Museum of Natural History, in cui i reperti si animano repentinamente, del ciclo *Night at the Museum*; teatro di pedinamenti, fughe e suspense mozzafiato, come l'Altenationalgalerie di Berlino dell'hitchcockiano *Torn Curtain* o il Guggenheim di *Three Days of the Condor* di Pollack; scenario di furti non troppo disonesti, come il Metropolitan di *The Thomas Crown Affair* di McTiernan o, prima, l'immaginario Musée Kléber-Lafayette parigino (a cui il Jacquemart-André presta la facciata) di *How to Steal a Million* di Wyler, la miglior commedia mai realizzata sulle mercificazioni e falsificazioni dell'arte; dissacrati di colpo come il Louvre attraversato al volo dai ragazzi di *Bande à part*; sfondo di conversazioni, battibecchi e innamoramenti come quelli che costellano la filmografia di Woody Allen; occasione di profondi sommovimenti dell'interiorità, come il Museo Archeologico di Napoli di *Viaggio in Italia* di Rossellini, o quello di *Sogni* di Kurosawa, in cui i quadri di Van Gogh sollecitano una straordinaria esperienza onirica.

Le ambivalenze inscenate dalla *fiction* permangono: le biblioteche e i musei restano istituzioni contraddittorie, a seconda dei casi percepite come inabitabili, convertite in abitazioni quotidiane, in grado di abitare potentemente l'interiorità. D'altra parte, inevitabilmente mutano, risentono ampiamente degli sviluppi della tecnologia come dei cambiamenti della fisionomia della cultura. È quanto mettono a fuoco i due articoli che seguono: quello sulle caratteristiche e sulle metamorfosi delle biblioteche di Guido Mazzoni, studioso e scrittore che ha ricavato i suoi libri anche da lunghi soggiorni in molte delle più importanti (nel-

la nota preliminare del suo *Teoria del romanzo*, nel giro di un decennio divenuto un classico della teoria e della critica internazionale, esprime il proprio debito con la Bibliothèque Nationale de France, anzi con un suo angolo preciso, la Sala U della sede di Tolbiac); e quello sulla realtà e sul divenire dei musei di Sergio Pace, storico dell'architettura moderna di vasti orizzonti e competenze, inoltre referente per il Politecnico di Torino dei Servizi Bibliotecari, Archivistici e Museali, e tra i primi a occuparsi del prossimo impatto dell'intelligenza artificiale sulla loro gestione e fruizione.

Concepiti e scritti in totale autonomia, questi contributi si prestano nondimeno a essere messi in dialogo: perché entrambi analizzano l'interazione tra la dimensione oggettiva degli spazi esaminati e quella soggettiva dei loro frequentatori; entrambi li vedono pure come spazi del possibile, molla di indefinito rinnovamento, oltre che della conoscenza, dell'esperienza e dell'immaginario; entrambi guardano ai loro mutamenti *in fieri*, forse snaturamento, forse rinascita, in modi tanto più interessanti perché del tutto differenti, densi di spunti fertili per una riflessione *in fieri* anch'essa.

Biblioteche

Guido Mazzoni

Certo, ci vogliono sia i libri sia il silenzio, ma alla fine non sono né i libri né il silenzio a farne una, e non a caso si finisce per andare anche in quelle che non possiedono né gli uni né l'altro. In quella dove mi trovo adesso per esempio, la Biblioteca Nazionale di Roma, i libri di fatto non ci sono: te ne concedono solo tre e li devi chiedere entro le 16,30, che di venerdì diventano le 12,30; ed è inutile far notare che pure le biblioteche di paese te ne danno di più e per un tempo più lungo perché tanto non serve, li fai incazzare e basta. Peraltro qui non c'è nemmeno il silenzio, se è per questo, perché gli utenti locali hanno per lo più un rapporto molto lasco, molto italiano con la parola e l'assenza di parola, e i bibliotecari, da parte loro, parlano e telefonano senza pro-

blemi. Ma non importa: in fondo basta conoscere il territorio e spostarsi, e prima o poi il silenzio lo si trova. In fondo anche questo posto improbabile che sembra la sala di aspetto di un aeroporto nordeuropeo triste possiede la prima delle cose che un'istituzione simile deve avere e dunque rimane, nonostante le apparenze, una biblioteca.

Ma che cos'è una biblioteca? Se se ne dovesse dare una definizione secca, io direi che la biblioteca è innanzitutto appartamento. Lo è in senso etimologico: è un posto dove chi si dedica all'ascesi di leggere o di scrivere va per rimanere separato dal mondo. In questo senso la biblioteca è l'antitesi della casa, dove magari si sta da soli ma sempre in mezzo alla vita quotidiana e alla sua entropia piena di derive e distrazioni. È vero che, da tre decenni, la natura di appartamento delle biblioteche è stata scossa dall'avvento di internet e dei cellulari. Chi ha l'età per farlo ricorda quanto sia stato traumatico l'arrivo della rete per chi frequentava la più vasta, appartata e autodifesa biblioteca europea, la Bibliothèque Nationale de France. All'inizio l'accesso a internet era riservato ai computer pubblici: per navigare bisognava alzarsi e rimanere esposti allo sguardo e all'attesa degli altri, che facevano la coda dietro di noi per distrarsi on line proprio come noi; poi purtroppo il collegamento alla rete fu reso disponibile a tutti sul tavolo dove in teoria si studiava e l'appartamento ne fu in parte scosso. E tuttavia una forma di separazione permane sempre, ed è la pietra angolare dell'istituzione-biblioteca, e lo si capisce bene quando si considera che almeno la metà degli utenti di una biblioteca non va in biblioteca per leggere i libri di quella biblioteca.

Certo, le istituzioni di cui parliamo sono tali anche perché, oltre alla separatezza, offrono gli oggetti dai quali prendono il nome. La mia idea platonica della biblioteca ha gli scaffali aperti e i libri in vista. È molto importante che opere ignote, non addomesticate dalla consuetudine, aleggino intorno a chi sta seduto. Non vorrei che quanto sto per dire venisse preso come un'iperbole (non lo è), ma chi ha familiarità con i libri sa che ognuno di loro è una forma di vita e suscita una curiosità o un'estraneità molto simile a quella che suscitano gli individui, con la differenza che i libri pongono meno problemi di relazione. Camminare in mezzo agli scaffali è un'esperienza molto potente. Vi si

vedono allineati gli sforzi che centinaia di migliaia di nostri simili hanno fatto nell'intento di mettere su carta le loro conoscenze e le loro velleità. Si viene travolti dal sublime della creazione umana, uguale e contrario al sublime della natura ma altrettanto vasto, e si fa esperienza di ciò che Simmel chiamava la tragedia della cultura, vale a dire la distanza crescente tra l'intelletto generale che ogni giorno si espande grazie alla divisione del lavoro e il singolo intelletto chiuso nei limiti di una vita e della sua finitezza vulnerabile. È come camminare in una foresta pluviale che, a differenza delle foreste reali, si allarga sempre e senza disboscamenti, o come vedere per la prima volta, dal taxi o dal treno, una città o una megalopoli e guardare i palazzi infiniti o le case unifamiliari che proliferano senza orizzonte sulla superficie di periferie indecifrabili. E in questi casi è inevitabile scegliere a caso un individuo tra la folla e accoppiare al sublime di estensione il sublime di profondità, come quando lo sguardo che entra in città si sofferma su alcune finestre o su alcune persone ferme nelle auto in coda ai semafori, perché un libro è spesso il risultato di una vita, o comunque di una sua fetta, e aprendolo si incontra un individuo e al tempo stesso si capisce che ognuno è solo il frammento marginale di un intero che sfugge da ogni lato. Certo, alcuni di questi individui hanno un'estensione maggiore di altri e giacciono sugli scaffali accompagnati dai saggi che altri individui minori hanno scritto su di loro, ma la dimensione delle grandi biblioteche è tale che anche i nostri individui preferiti si perdono in mezzo alla vastità del tutto; e chi è al centro di una sala, nella sala successiva sarà solo uno sconosciuto. Impressionanti da questo punto di vista gli *stacks* in libero accesso delle grandi biblioteche universitarie americane, che occupano sei o sette piani di grossi cubi brutalisti privi di luce naturale, e che si aprono girando manopole grazie alle quali appaiono o scompaiono secoli o millenni di qualcosa. È molto interessante vedere la bibliografia primaria e secondaria su Leopardi, per dire, mentre affonda in uno *stack* che molti, per molto tempo, non apriranno più.

Le biblioteche sono cariche di morte, ma si tratta più che altro di vita reificata, trasformata nell'oggetto-libro che attende di essere scoperto e di esistere per noi, prima di ritornare sul suo scaffale. E sono

anche il luogo dove spesso si va per produrre anche noi il nostro coso, e che ci rimanda l'idea oggettiva del posto reale che il coso occuperà nell'economia del tutto. E comunque le opere hanno o possono avere una profondità pronta a accendersi se trovano il lettore che sa coglierla. Tante volte nelle biblioteche si scopre o si ammira un libro che non conoscevamo, si diventa curiosi di chi l'ha scritto; si fa insomma l'esperienza di quanto un ambito di problemi, un'ossessione, un'idiosincrasia possa allargarsi fino a diventare più importante di ogni altra cosa. È quello che succede quando dedichiamo anni alla scrittura di un'opera, e più in generale è quello che tutti fanno ogni giorno quando costruiscono il proprio mondo personale dedicandosi ai propri *dada*. Questa ambivalenza tra la malinconia nata dalla contemplazione dei libri-frammento disposti su uno scaffale che funziona da archivio o da loculo e la mania che ne ha reso possibile la scrittura dice qualcosa di profondo.

Nella biblioteca è fondamentale la presenza degli altri, e lo è in due modi divergenti e contraddittori tra loro. Per un verso gli altri sono una distrazione: possono parlottare (prima o poi succede sempre), possono battere sulle tastiere con una violenza che le tastiere contemporanee rendono innecessaria (negli anni Novanta lo facevano i vecchi abituati alle macchine da scrivere; ora lo fanno i postadolescenti cresciuti da soli nelle loro camerette di figli unici disabituati a contemplare la presenza degli altri); possono lasciare che le loro immondizie musicali escano dalle cuffiette (poche cose sono così incomunicabili, così intransitive come la musica altrui) o far partire le ventole dei computer sovraccarichi (dieci o quindici anni fa quelle degli Hewlett Packard facevano il rumore di un aereo al decollo: le prima cosa da fare entrando in sala alla BN era evitarle: il resto della mattinata sarebbe trascorso sperando che nessun possessore di Hewlett Packard si sedesse in sala U).

Ci sono però altre ragioni di distrazione, di tutt'altra natura. Nelle biblioteche aleggia molto voyerismo e un po' di erotismo, non fosse altro perché i corpi che le frequentano sono per lo più giovani, e questa atmosfera fatta di vaghe rêveries e di un vaghissimo senso della possibilità è parte del fascino del luogo. Ma oltre a generare distrazione, gli

altri garantiscono una forma di controllo: con la loro presenza di esseri sensibili, disturbabili, nonché di fantasmatici concorrenti, ci impediscono di alzarci e vagare dietro qualcosa, come fatalmente accade in casa, nella centrifuga della vita quotidiana. Vent'anni fa, alla Regenstein di Chicago, uno studente cinese di ingegneria o qualcosa di simile arrivava sempre per primo al tavolo che entrambi avevamo accuratamente scelto per via dell'illuminazione e non si alzava mai dalle nove del mattino alle nove di sera; la sua tenacia era il segno di una cultura destinata a dominare il XXI secolo e una specie di sfida. L'unico segno di vita che ogni tanto si permetteva era far ruotare la penna tra indice e medio con lo stesso movimento che fanno le pale di un elicottero.

Da qualche anno l'istituzione-biblioteca sembra entrata in una fase recessiva. La pandemia ha moltiplicato la quantità di libri digitalizzati; Library Genesis e Anna's Archive ne hanno messi molti in rete; nelle grandi biblioteche americane le opere hanno spesso una circolazione digitale, e in ogni caso vigono forme di prestito che permettono ai più di portarsi a casa o in stanza svariate decine di libri. Ancora più interessante è l'attacco ideologico all'istituzione come l'abbiamo conosciuta finora e che proviene, come spesso succede, non da destra (la destra è troppo ignorante per fortuna, di solito, tranne qualche eccezione che riguarda per lo più la scuola, non ha la velleità di intervenire sulla cultura; si limita a reagire a ciò che fa l'altra parte o a tagliare i fondi, e basta) ma da sinistra, dalla parte che si identifica come sinistra, qualunque cosa ciò voglia dire. Hanno cominciato le socialdemocrazie scandinave inventando l'idea delle biblioteche aperte alla cittadinanza, dove non si va a leggere ma a perseguire quattro obiettivi (*experience, involvement, empowerment* e *innovation*) in quattro spazi diversi (*inspiration space*, *learning space*, *meeting space* e *performative space*). Sto citando da H. Jochumsen e C.H. Rasmussen, *The Four Spaces: A New Model for the Public Library*, apparso nel 2012 su "New Library World" e notevole sotto molti punti di vista, a cominciare dallo stile, che è poi la stessa Neolingua che parlano i pedagogisti. Questo nuovo paradigma lo si vede applicato nella peraltro bellissima Deichman Bjørvika, la biblioteca pubblica di Oslo, costruita come un grande open space alto sei piani. Al piano terra c'è l'ingresso e il merchandising, al secondo lo spazio

per i bambini, in quelli successivi i libri divisi per argomento. Ricordo, al quinto, la gigantografia di un calciatore appesa a una parete (non era né Haaland né Ødegaard: era un tizio generico) e, dalle finestre, il panorama del porto e della città aperto su tutti i lati (Haaland lo conoscono tutti, ma io vorrei segnalarvi Ødegaard, che non tutti conoscono ma che è davvero un grande giocatore) per garantire una vista straordinaria su una città che non ha nulla da mostrare ma fa di tutto per rendersi guardabile. Arredi interni ricchissimi, sedie e poltrone di design, lampade scelte bene e molto probabilmente funzionali (sulla scelta delle luci nelle biblioteche si potrebbero dire tante cose, perché di solito gli architetti sembrano non avere la minima idea delle condizioni di luce di cui ha bisogno uno che legge un libro e prende appunti: quello della Bibliothèque Nationale, per esempio, ha reso impraticabili tre o quattro sale sul lato Nord perché non si è accorto che sarebbero rimaste al sole per tutto il pomeriggio). Il problema, a Oslo, è che il rumore dei pur addomesticatissimi bambini norvegesi arriva tranquillamente al quinto piano sabotando il silenzio che sarebbe necessario per leggere, e questo perché è chiaro che la lettura non è il solo scopo di questo luogo, e che qui i libri sono più che altro una decorazione o un accompagnamento, come succede in certi ristoranti. L'area silenzio riservata ai lettori-lettori si trova al sesto piano, ed è interessante che sia piccola, blindata e illuminata artificialmente in un edificio che è bello anche perché si fa riempire dalla luce naturale. Quello che un tempo era la norma (leggere libri in una condizione di appartamento) è diventata l'eccezione, il caso particolare, il bisogno speciale e secondario. Nella nuova British Library si assiste a qualcosa di simile, ma per fortuna gli spazi riservati ai lettori-lettori sono luminosi e ampi se si esce dal recinto ufficialmente riservato dagli umanisti e si invadono gli spazi destinati in teoria alle scienze, anche se nessuno ha mai visto uno scienziato in biblioteca, secondo me c'è proprio un divieto. Tutto questo è il segno di qualcosa: della scolarizzazione di massa e prima ancora della democrazia, certo, che hanno declinato diversamente ciò che la Neolingua chiama "i bisogni culturali", ma anche di un effetto decisivo della nuova cultura che l'intreccio tra la scolarizzazione e il pop ha generato, e che ha reso antipatico e obsoleto quel tratto ascetico che era tipico della vecchia cultu-

ra umanistica libresca. Questo rifiuto dell'*askesis* intellettuale è molto eloquente anche perché il nostro mondo non è in linea di principio nemico dell'ascesi. Si pensi allo sport, per esempio, alla diffusione tra le masse, negli ultimi quarant'anni, dell'idea che occorra fare sport, che si debbano trovare due ore al giorno in due o tre giorni a settimana per rotolarsi su un tappetino o per correre, come se fossimo ancora dei cacciatori del Paleolitico. Poche cose sono più ascetiche dell'allenamento sportivo. Dunque il problema non è l'ascesi in sé ma l'ascesi intellettuale, l'idea che l'ambito della cultura non sia solo quello che è diventata per le masse mediamente acculturate di oggi - una forma di entertainment o, in subordine, di pedagogia civile, di fervorino laico, surrogato contemporaneo delle prediche di una volta che, avendo alle spalle una tradizione più solida, avevano in fondo più dignità. Significativo anche il rapporto tra istituzioni e élites che certe scelte implicano. Gli Stati continuano a ritenere ovvio che si debbano finanziare centri specializzati nella preparazione di pochissimi arcieri, o ginnasti, o pattinatori, o schermidori destinati a gareggiare con i parigrado di altre nazioni in gare che interessano a un pubblico sparuto, mentre sembrano non ritenere più così ovvio che si debbano finanziare biblioteche destinate non al pubblico generico che cerca *experience*, *involvement*, *empowerment* e *innovation* ma a pochi asceti che vogliono appartarsi dalla vita e studiare seriamente. Tutto questo è chiaro e inevitabile. Fa parte di una rimodulazione dei valori che è consustanziale alle democrazie pop del nostro tempo. A un processo simile non si può opporre nulla se non un'immotivata nostalgia, e in fondo sarebbe anche difficile dire di che cosa.

Musei

Sergio Pace

Il Museum Boijmans van Beuningen di Rotterdam conserva un'opera di Maurizio Cattelan (*Senza titolo*, 2001) alquanto singolare. Grazie a un foro praticato nel pavimento di una delle sale del museo, dal sottosuolo si affaccia un omino – autoritratto dello scultore – di cui

si vedono soltanto la testa e le mani, aggrappate al solaio, mentre il resto del corpo si sospetta penzolante al piano di sotto. L'impressione è che stia affacciandosi per la prima volta in un ambiente sconosciuto, tant'è che lo sguardo appare lievemente rivolto verso l'alto, come ad ammirare i quadri appesi alle pareti[1].

In una sorta di paradossale *mise en abyme*, il museo si trasforma in un pianeta inesplorato, dove quasi per casualità all'improvviso appare l'artista, primo vero abitante in carne e ossa, tra cornici, tele, olii, chiodi e colori. In assenza di altri esseri viventi, sono proprio le opere d'arte le prime ad occupare fisicamente e spiritualmente gli spazi del museo, e con esse coloro che le hanno prodotte: visitatori, studiosi, turisti arrivano in un secondo momento, in un luogo già abitato quasi a loro insaputa. Lo si trascura spesso, mettendo piede in un museo, ma - come sperimenta lo sgomento Ben Stiller in *Night at the Museum* (Shawn Levy, 2006) - è soltanto dopo l'orario di chiusura che tutto quel che è esposto nelle sale letteralmente potrebbe (ri)animarsi.

Occorre andare indietro nel tempo per veder la nascita del museo contemporaneo. È il 15 gennaio 1759 quando, nelle stanze di quella che era stata la residenza dei Montagu a Bloomsbury, il British Museum apre al pubblico le proprie porte, sia pur con molta prudenza: i *trustees* sono preoccupatissimi dei possibili danni alle collezioni che l'affluenza di visitatori potrebbe provocare, ragion per cui introducono la necessità di un biglietto gratuito che garantisca l'accesso a gruppi di cinque persone alla volta. Come quando si varca la soglia di un luogo estraneo, il pubblico comincia ad acquisire familiarità con quelle stanze ed i loro legittimi abitanti con calibrata lentezza: vagare tra manoscritti, medaglie, antichità e meraviglie della natura consente la graduale ela-

[1] L'opera, già esposta nella sede principale del museo, è stata successivamente spostata nel cosiddetto *Dépôt*, cioè nel vero e proprio deposito del museo, costruito su progetto dello studio d'architettura MVRDV nel 2020-21 e reso accessibile al pubblico: in tale nuova collocazione, tuttavia, l'opera è divenuta visibile nella propria interezza, quasi incastrata tra un livello e l'altro della struttura metallica, perdendo almeno parte dell'originaria fragranza.

borazione d'un sistema di affinità elettive e selettive, grazie a cui davanti a un oggetto si rimane incantati, davanti a un altro del tutto indifferenti.

C'è chi visita un museo come se partecipasse a un *party* affollato di celebrità, provando a incontrare tutti, sia pur di sfuggita. Altri, invece, preferiscono relazioni *vis-à-vis*, come in un confortevole salotto al riparo da sguardi indiscreti. Entrando al Louvre, si può trasvolare dalle antichità egizie ai *Prigioni*, per finire davanti all'*Incoronazione di Napoleone* dopo aver attraversato l'affollatissima sala della *Gioconda*; ma si può anche ignorare tutto questo, puntando a fermarsi per un giorno intero davanti alla *Pietà* di Rosso Fiorentino. Ogni museo dev'essere il regno del possibile, anche quando questo possibile non corrisponda agli altissimi standard qualitativi che pochi hanno in mente: nella Gemäldegalerie di Dresda, davanti alla *Madonna Sistina* di Raffaello, si può restare incantati dall'invenzione geniale della tenda verde che rivela l'epifania mariana, senza però necessariamente dover biasimare chi s'entusiasma soltanto perché riconosce, alla base della tela, i due cherubini pensosi che decoravano la propria cameretta da bambino. Quando l'International Council of Museums (ICOM) nell'agosto 2022 ha sottolineato che, «aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità», probabilmente ha avuto in mente anche la molteplicità di approcci da parte di ogni possibile pubblico nei confronti delle collezioni – e viceversa – che qualunque museo dovrebbe favorire, in una sorta di meraviglioso gioco di sguardi incrociati tra gli abitanti di quelle sale, permanenti o temporanei che siano.

L'architettura ha accompagnato questo processo evolutivo, con risultati strabilianti soprattutto se osservati sulla lunga durata. Nel corso di oltre due secoli, molti spazi museali – ovvero espositivi in senso lato – sono diventati sempre più neutri, poiché immaginati per assecondare le inclinazioni, gli interessi, i desideri dell'uno o dell'altro. Persino la storia dell'allestimento lascia pochi dubbi: da pareti sovraffollate di opere, come è possibile ancora ritrovare in gloriose collezioni quali la Galleria Palatina di Firenze o il Musée Condé di Chantilly, si è arrivati a privilegiare un *white cube*, ossia uno spazio che tenti di azzerare il conflitto tra l'architettura delle sale e le opere esposte, sacralizzando

tutta l'esperienza sensoriale di qualunque visitatore, dilettante o professionista.

Lungo questa traiettoria, anche di recente non sono mancati risultati paradossali. Ad esempio, la Fondation Louis Vuitton (Gehry Partners, 2008-14) è stata immaginata come un volume molto articolato e complesso, quasi fragorosamente precipitato nel *Jardin d'Acclimatation* del Bois de Boulogne di Parigi; al suo interno, tuttavia, si nascondono sale espositive di candido nitore, perfettamente regolari, dove il pubblico può instaurare rapporti diretti, immediati e, se è il caso, privilegiati con l'opera d'arte, senza che alcuna componente ambientale possa interferire. Il corpo a corpo tra soggetto osservatore e oggetto osservato si risolve in un *match* senza vincitori né vinti.

Il *white cube*, tuttavia, è forse poco più di un auspicio condiviso da architetti, galleristi, curatori museali e magari, almeno in parte, persino dai visitatori. Quel che accade nella realtà è tutt'altro che lineare. Sempre ricordando che uno spazio bianco comunque tenderà a condizionare i sensi e, quindi, la percezione sinestetica di un'opera d'arte, occorre tener conto di un'altra serie di fattori che necessariamente finiscono per alterare quest'equilibrio, ideale quanto improbabile. Ognuno, anche con le migliori intenzioni, entrando in una sala asettica, isolata, del tutto anodina, può trovarsi al cospetto del leggendario *Quadrato bianco su fondo bianco* (Kazimir Malevič, 1918) e, tuttavia, non riuscire a cancellare dalla propria mente tutta la pittura vista fino a quel momento, dal vivo o chissà come.

Ma c'è di più. Quando i visitatori del British Museum, nel 1802, per la prima volta ebbero la possibilità di osservare da vicino la stele di Rosetta, probabilmente non avevano mai visto nulla di simile in precedenza: un *unicum* meraviglioso che per la prima volta si esibiva sotto gli occhi di tutti. Dopo oltre duecentoventi anni, anche il più sprovveduto dei visitatori probabilmente avrà visto quella stele in qualche testo scolastico, fin dalla più tenera età: così, persino quel visitatore sprovveduto non vedrà, bensì rivedrà quell'*unicum*, che certo non sarà più tale grazie al deposito della sua memoria.

Almeno un elemento cruciale è intervenuto, nel frattempo, ossia la nascita e poi l'esplosione della fotografia, con la conseguente moltipli-

cazione di immagini a poco a poco divenute disponibili a pubblici sempre più vasti, incomparabili a quelli che avevano accesso alla carta stampata in età moderna. S'incontra la stele di Rosetta e la si riconosce facilmente senza esser mai stati egittologi e, ovviamente, senza saperla decrittare: ma la si osserva ammirati. S'incontra il quadrato bianco di Malevič e non si può fare a meno di pensare a tutti gli altri quadrati, di tutti i colori, visti in passato e fissati nello sguardo. Con l'aiuto determinante di mezzi meccanici, ognuno riesce ad avvicinarsi ai prodigi di Ireneo Funes, *el momorioso* descritto da Jorge Luis Borges (*Ficciones*, 1942), che riusciva a ricordare la forma di tutte le nuvole viste nella propria vita.

Almeno tre autori possono aiutare nell'esplorazione di questi territori. Innanzitutto, Aby Warburg, infaticabile collezionista di immagini e immaginari, raccolti nel *Bilderatlas Mnemosyne* tra il 1924 e il 1929; poi Walter Benjamin, autore del fin troppo celebre *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), ma anche della precedente e altrettanto straordinaria *Kleine Geschichte der Photographie* (1931); infine André Malraux, intellettuale atipico che, fin dagli anni trenta lavora all'idea di un *musée imaginaire*, analizzato in pagine pubblicate a partire dal 1946 e rielaborate nel corso del ventennio successivo, soprattutto moltiplicando all'inverosimile un repertorio iconografico di stupefacente vastità. Si tratta di autori diversissimi tra loro, che hanno pochi caratteri in comune, ma condividono un'attenzione speciale nei confronti dell'autorevolezza che un'opera d'arte o un'immagine, in generale, può acquisire o perdere proprio grazie alla riproduzione meccanica, impressa sulla carta stampata ovvero nella mente degli appassionati.

Grazie a questo sguardo nuovo, anche le nozioni più elementari di storia dell'arte si trasformano nel frutto di un'incessante attività comparativa tra autori, tecniche e scuole, possibile solo grazie ad immaginari fissati in mente grazie alla sovrabbondanza di riproduzioni fotografiche a disposizione di (quasi) chiunque. I casi eccelsi di Pietro Toesca, Adolfo Venturi o Federico Zeri non fanno che evidenziare come la vastità di un archivio fotografico cartaceo e/o mentale costituisca non soltanto un *aide-mémoire* indispensabile al lavoro dello storico dell'arte,

ma proprio un principio di costruzione della conoscenza. D'altra parte, diventa così ragionevole e persino a tratti inevitabile il consolidamento di quelle macroaree – gotico, barocco, neoclassico – che, in molti casi, rendono la visita d'un museo vincolata non tanto all'apprezzamento d'una singola opera, bensì alla classificazione d'un insieme di opere, all'interno d'una tassonomia proveniente da repertori eterogenei, per loro natura assai fluidi.

Grazie agli strumenti di riproduzione delle immagini e, quindi, alla moltiplicazione degli stimoli visivi attraverso i *media* più disparati, anche i meno esperti tra i visitatori dei musei possono gradualmente ampliare e rimodellare le proprie conoscenze ed esperienze. La fruizione, il godimento (o meno) dell'opera d'arte, nello spazio chiuso della sala d'esposizione, si arricchisce di nuove possibilità, grazie all'allargamento dei confini degli immaginari. Il pubblico che entra nel museo – non importa che tipo di museo, né con quale allestimento – finisce per portare già con sé un patrimonio di figure e conoscenze eterocliti, in passato ignote persino agli eruditi. Le file interminabili che si formano ogni qual volta s'inauguri un'esposizione qualsiasi dedicata a Vincent van Gogh o Frida Kahlo sono la testimonianza più sicura di una smania di rivedere cose già viste, piuttosto che di un desiderio di scoprire cose ignote. Certo – avverte Benjamin – tale patrimonio interiorizzato per molti versi è svilito proprio dalla sua moltiplicazione meccanica, lontano dall'aura dell'autenticità: ma è pur sempre un patrimonio ricchissimo.

Come indicano proprio i lavori di Warburg e Malraux, anche in virtù d'una disponibilità di immagini quasi illimitata, proveniente da ogni angolo del mondo, nel corso del Novecento ogni tassonomia corre il rischio di esplodere, disseminando frammenti ovunque e finendo per consentire la formazione di immaginari quasi individuali. Le ipotesi storiciste più consolidate così come le saldature tra cronologie inequivocabili e contesti riconoscibili sono revocate in dubbio dall'ansia accumulatoria dell'*assemblage*, pratica artistica che finisce per condizionare anche lo spazio museale: anche quando, all'apparenza si fa esperienza solitaria di un'opera all'interno di un *white cube*, in realtà si sta portando con sé un intricato quanto inimitabile *Merzbild*, simile a quelli di

Kurt Schwitters. Talvolta, i curatori delle collezioni museali ne sono consapevoli, come dimostrano esperienze recenti molto controverse che, ad esempio, hanno visto la compresenza nella stessa sala di opere d'arte appartenenti a età e contesti affatto differenti. Le mostre di Giuseppe Penone (*Gesti universali*: 14 marzo – 9 luglio 2023) o di Louise Bourgeois (*L'inconscio della memoria*: 21 giugno – 15 settembre 2024), allestite nelle sale della Galleria Borghese di Roma, hanno favorito sovrapposizioni e incastri tra immaginari persino diametralmente opposti, che una concezione lineare del tempo e della storia non potrebbe mai consentire.

Nonostante gli sforzi, rimane comunque difficile persino provare a intuire quanti musei fittizi alberghino nella memoria dei visitatori di qualunque museo reale. Grazie alla moltiplicazione meccanica delle immagini, nonché alla facilità con cui ormai si possono visitare mostre e musei, un pubblico che si vorrebbe compatto e omogeneo rivela in realtà tensioni diverse, che consentono corti circuiti imprevisti, a volte incongrui ma a volte anche geniali. È stato Marc Fumaroli, con brillante intuizione, a stigmatizzare le «fotografie che mostrano Malraux a casa sua, a quattro zampe, davanti a miriadi di riproduzioni, come un Jackson Pollock mentre percorre e spruzza la sua tela già imbrattata di schizzi di colore»[2]: del proprio museo immaginario pare l'unico visitatore, mistico adoratore di una sequenza di idoli che soltanto lui sa come concatenare l'uno all'altro.

A questo punto, si direbbe quasi che il museo possa ormai solo virtualmente rimanere chiuso entro le mura di quegli edifici che ne riportano il nome in in facciata: non a caso, la traduzione inglese del volume di Malraux è stata intitolata *The Museum Without Walls*. Se il pubblico è portatore più o meno sano di innumerevoli musei immaginari, lo spazio museale vero e proprio può persino essere messo in discussione, ripensato, forse talvolta persino dissolto: l'intelligenza artificiale,

[2] Marc Fumaroli, *Come Malraux lo stregone distrusse il primato del sistema francese delle Belle Arti*, in «Il Giornale dell'Arte», 27 settembre 2020.

infine, darà una svolta sostanziale a questi discorsi, forse in tempi più brevi di quanto si immagini[3].

Così, protetto soltanto da un carapace mentale, il museo potrà traslocare in spazi imprevisti dove l'aura benjaminiana non parrebbe mai entrata. Al pomeriggio del 13 aprile 2013, dopo una chiusura decennale dovuta a restauri, il Rijksmuseum di Amsterdam riapre gratuitamente al pubblico. Per annunciare l'evento, la banca che ha finanziato i lavori organizza un *flashmob* all'interno di un qualsiasi centro commerciale, affollato di gente comune. All'improvviso, una sirena d'allarme segnala un furto: in fuga da un negozio, un ladro sta tentando una spettacolare fuga in abiti secenteschi, scansando clienti un po' stupiti, un po' impauriti, un po' divertiti. Un attimo dopo, dall'ingresso principale, alcune guardie montate a cavallo, anch'esse vestite all'antica, entrano con incedere marziale; si uniscono alla brigata altri armigeri dagli elmi in bronzo, sempre alla ricerca del ladro in fuga; a chiudere la compagnia di militari, due ufficiali elegantissimi, uno in nero e l'altro in giallo, seguiti da alabardieri e tamburini, fanno solenne ingresso nella corte del centro commerciale. Tra spettacolari salti da un ballatoio all'altro, dopo scivolate repentine lungo le scale, sotto agli sguardi interrogativi del pubblico, finalmente un gruppo di lancieri di nero vestiti acciuffa il ladro: riuniti al centro della corte, tutti questi inconsueti personaggi come d'incanto s'immobilizzano, mentre dal soffitto cala, quale sipario, una sorta di cornice ad inquadrarli tutti. Solo a questo punto il pubblico si rende conto di star davanti alla ricreazione della *Compagnia di Frans Banning Coq e Willem van Ruytenburch*, ovvero de *La ronda di notte*, capolavoro assoluto di Rembrandt conservato, appunto, nel Rijksmuseum[4]. Gli involontari spettatori, finalmente rilassati, riconoscono (forse) l'opera e applaudono con calore, senza dimenticare tuttavia di

[3] Chi scrive ha partecipato al progetto di ricerca *AI for Muse. Intelligenza artificiale e realtà virtuale al servizio dei musei*, nato dalla collaborazione tra Università e Politecnico di Torino, con il sostegno di Fondazione Compagnia di San Paolo: https://www.compagniadisanpaolo.it/wp-content/uploads/Ai-for-MUSE-intelligenza-artificiale-e-musei_comunicato-stampa_def.pdf .

[4] https://youtu.be/a6W2ZMpsxhg

scattare con i propri *smartphone* fotografie molteplici di un *tableau vivant* che simula un quadro reale, in un centro commerciale che per un attimo si è trasformato in spazio museale.

Gli autori

Clotilde Bertoni

Insegna Letteratura italiana e Teoria della letteratura all'Università di Palermo.
Email: clotilde.bertoni@unipa.it

Guido Mazzoni

Insegna Letterature Comparate e Teoria della letteratura all'Università di Siena.
Email: mazzonigm@gmail.com

Sergio Pace

Insegna Storia dell'architettura al Politecnico di Torino.
Email: sergio.pace@polito.it

L'articolo

Data invio: --/--/----
Data accettazione: --/--/----
Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questo articolo

Clotilde Bertoni, Guido Mazzoni, Sergio Pace, "Roba da museo? Dentro i templi della cultura", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C. Bertoni, M. Fusillo, G. Iacoli, M. Guglielmi, N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 369-389, www.betweenjournal.it.

Rethinking Dwelling: Design, Public Spaces, Sustainability. A conversation with Francesca La Rocca

Ed. Marina Guglielmi

Abstract

The interview with Francesca La Rocca is aimed at exploring the relationship between the public and private spheres with reference to dwelling. La Rocca examines these issues through the lenses of architecture and design, starting from the legacy of the radical avant-garde movements of the 1970s, with a particular focus on figures such as Andrea Branzi and Ugo La Pietra. She reflects on the role of design in harmonizing the relationship between nature, technology, and everyday life by delving into key themes such as cosmic hospitality, environmental sustainability, the necessity of dynamic public spaces, and the significance of the body and sensory experience in design processes. Through a complex and interdisciplinary perspective, the experience of inhabiting a place emerges as an act of negotiation between human, social, and environmental needs, oriented towards an inclusive and sustainable future.

Keywords

Public Space, Sustainability, Contemporary design, Andrea Branzi

Ripensare l'abitare: design, spazi pubblici, sostenibilità. Una conversazione con Francesca La Rocca

A cura di Marina Guglielmi

Between ha dedicato questo numero al tema dell'abitare organizzandolo su due prospettive di ricerca: l'abitare privato, cui è dedicato il fascicolo di Comparatismi progettato in sinergia, e l'abitare pubblico, a cui si rivolge invece la nostra rivista. Il tuo profilo di architetta e di studiosa del design si colloca idealmente proprio nel crinale fra le due modalità dell'abitare e ci permette di riflettere sul significato e sul valore attribuiti tanto alla domesticità degli spazi quanto alla funzionalità collettiva dei luoghi intesi – come dichiarato nel CfP del numero – mediante «la relazione significante fra l'individuo e gli ambienti pubblici». In particolare, le tue ricerche sulla figura di Andrea Branzi e sulla sua produzione dagli anni Settanta a oggi, mi portano a chiederti una prima riflessione su alcuni temi specifici dell'abitare in senso pubblico.

Senz'altro possiamo partire dal lavoro di Andrea Branzi, che non solo ha svolto un ruolo significativo nelle avanguardie radical degli anni Settanta, nel gruppo degli Archizoom; ma da allora ha svolto un incessante lavoro di ricerca progettuale e critica militante. Riconosciamo tra i meriti dei Radical italiani, tra cui, oltre Archizoom, Superstudio, il gruppo Ufo, Ugo La Pietra, quello di scompaginare i piani tradizionali del progetto, per sparizione o spiazzamento, dei

consueti oggetti disciplinari (città senza architettura, informazioni senza città, oggetti senza architettura… ecc.).

Edifici, città, abitanti, informazioni, natura, mondo degli oggetti divengono così dei *layer* che si intersecano e sono restii a ricombinarsi ordinatamente. Non dimentichiamo poi l'irruzione in quegli anni dei temi della crisi ambientale energetica da un lato, della smaterializzazione data dalla emergente società dell'informazione dall'altro. Quest'ultimo aspetto porta ad esempio Ugo La Pietra a fare un progetto/collage presentato nel 1972 alla mostra del MoMA di New York che lancia il design italiano come fenomeno internazionale (*Italy: The New Domestic Landscape*). "La casa telematica" è profetico quanto allora non capito: La Pietra disegna una micro-architettura a sezione triangolare dotata di una varietà di apparecchiature, come il "Ciceronelettronico" e il "Videocomunicatore". Le persone abitano in quanto si collegano, nei disegni le vediamo sedute per terra che parlano, gli schemi con le freccette ci fanno capire che focus del progetto sono i flussi e le relazioni.

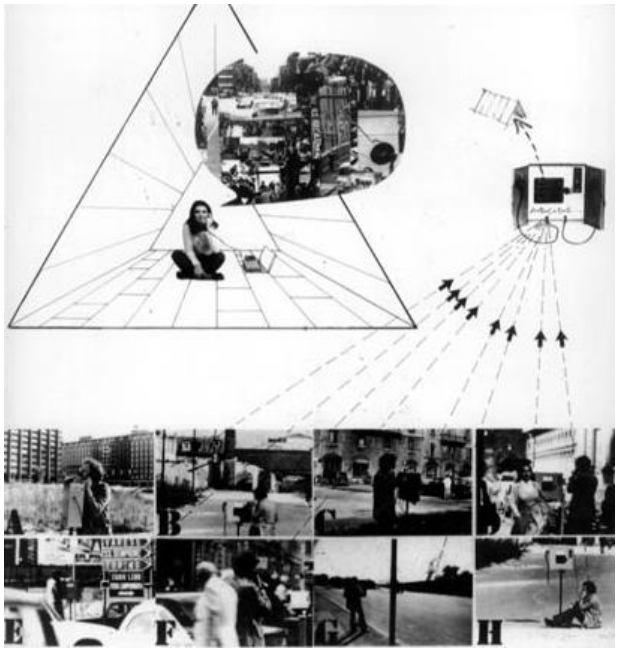


Fig. 1 *Ugo La Pietra*, La cellula abitativa: Ciceronelettronico (la comunicazione dalla casa alla città e viceversa) *(1972)*

Per i Radical è centrale partire da una riflessione sull'abitare concreto nei singoli luoghi, dal suo senso e dalle modalità con cui si svolge, infrangendo i limiti consueti tra abitare pubblico e privato. In una serie di disegni e fotomontaggi dei primi anni Settanta (*Allestimenti di stanze* degli Archizoom e *Supersuperfice* di Superstudio) vediamo in uno scenario di uno spazio neutro, generato da un reticolo infinitamente replicabile, gli abitanti che si industriano per "accamparsi" come neo-primitivi.



Superstudio, Supersuperficie, *1971-72. Disegno di studio; fotomontaggio.*

Fig. 2 *Superstudio*, Supersuperficie, *Fotomontaggio (1971-72)*

Sia Branzi che Italo Rota sviluppano poi nella prima decade del Duemila l'idea di una "metropoli degli umani", una cortina dinamica fatta dai corpi delle persone, che costituiscono un *landscape* di presenze espressive[1]. L'abbigliamento, i gesti, la fisionomia di ciascuno, i colori, i

[1] Cfr. Italo Rota, "La fine dell'uomo ideale", nel paragrafo "Città-corpo", in Italo Rota, Francesca La Rocca, *Cosmologia portatile. Scritti, disegni,*

tessuti, moltiplicati per i milioni di abitanti delle città compongono una sorta di plancton orizzontale avvolgente; una marea vitale fatta di oggetti, prodotti, messaggi, caratterizza i singoli luoghi, crea esperienze relazionali poco progettabili, introduce dispositivi spontanei di ri-configurazione continua dell'abitare.

È particolarmente significativo un articolo di Branzi del 2008 ("Contro un mondo governato dagli scienziati") dove ci parla delle città indiane in cui il sacro e il profano, il regno umano e animale, le tecnologie avanzate e le teologie antiche, si ibridano e convivono, in un sistema di flussi ininterrotti. Nelle città indiane osserva come circolano liberamente le vacche sacre, che, pensose, attraversano le strade trafficate, sostano e dormono sugli spartitraffico, rubano verdure dai negozi; gli elefanti contendono la precedenza ai camion, le scimmie e i babbuini si fanno dispetti sopra i computer; si vedono spesso volare in alto gli avvoltoi, che mangiano i cadaveri dei nobili *parsi*, esposti sulle torri appositamente costruite; su teleschermi decorati come altari, scorrono a puntate i sacri miti Veda.

In questa dimensione, caotica secondo i nostri parametri, Branzi vede regnare però l''ospitalità', che assume un senso locale e cosmico insieme; il nostro abitare occidentale, con la sua rigida logica antropocentrica, mostra a confronto tutti i suoi limiti: che si rivelano in un ambiente «monologico, ossessivo, istericamente specializzato»[2].

Il piano *Grand Paris* sviluppato da Andrea Branzi e Stefano Boeri nel 2009 prevede la liberazione simultanea di 50.000 mucche sacre e 30.000 scimmie nei parchi e nei viali parigini. Come spiega Branzi, «la presenza di animali liberi in un tessuto urbano crea una sorta di riduzione dello stress; come elastomeri inseriti in un meccanismo accelerato, aumentano il livello di imprevedibilità del sistema e lo

---

mappe, visioni, Macerata, Quodlibet, 2012; Andrea Branzi, "La metropoli degli umani", *Interni*, maggio 2005, 551.

[2] Andrea Branzi, "Contro un mondo governato dagli scienziati", *Scritti presocratici. Andrea Branzi: visioni del progetto di design 1972|2009*, Ed. Francesca La Rocca, Milano, FrancoAngeli, 2010, p. 202.

costringono a rallentare». La città diverrebbe uno spazio ibrido che non appartiene più a nessuna specie. Parigi non sarebbe più esclusiva proprietà degli esseri umani, che perderebbero la proprietà assoluta delle strade e degli oggetti; ma non apparterrebbe nemmeno agli animali, che non potrebbero abitare lo spazio lungo la Senna come se fosse il loro ecosistema. La città sarebbe campo di una negoziazione perpetua tra specie diverse, che coinvolge ogni parcella di spazio.

È evidente che tutte queste idee, alcune delle quali ritenute a loro tempo stravaganti, ci indicano delle vie per l'abitabilità quanto mai attuali e concrete.

Il concetto di 'metropoli degli umani' è particolarmente fertile per questa riflessione e include, come sottolinei, un'idea di ospitalità che deve essere ripensata e deve confrontarsi con il modello occidentale che le nostre città rappresentano. Proviamo a mettere in primo piano allora tanto l'idea della forma quanto quella del superamento del suo mito (cara a Branzi). Ti chiedo dunque come si è realizzato l'andare oltre alcuni miti della modernità legati in particolare, per quanto riguarda il design, tanto al mondo della razionalità industriale quanto al mito razionalista «di un'astratta ottimizzazione tecnica dell'abitare»[3].

Henri Laborit, dal suo canto di biologo, considerava la *vita* l'elemento centrale, e la città alla stregua di una "secrezione della vita". Per lui una questione di 'forma' è completamente fuori gioco[4].

I Metabolisti giapponesi sono negli anni Sessanta un caso clamoroso di scollamento tra teoria e pratica. Descrivono l'abitare usando i termini della biologia, nei loro schizzi rappresentano i quartieri di Tokyo come organismi biologici in evoluzione; sono ispirati dallo shintoismo, con le sue qualità di impermanenza e ciclicità della natura. Ma finiscono per produrre soluzioni meccanizzate, architetture rigide, qualche megastruttura smontabile, come è concepito ad esempio il piano di Tokyo di Kenzo Tange; nonché la

[3] Ivi, p. 13.

[4] Henri Laborit, *L'uomo e la città*, Milano, Mondadori, 1973.

'cellula' più claustrofobica della storia dell'architettura, che Kisho Kurokawa replica a costituire la *Nagagin Capsule tower*: un totale isolamento hi-tech in 2,5 x 4 x 2,5 m. Non riescono ad andare oltre, non hanno ancora il concetto di ciclo di vita, che applichiamo oggi agli edifici come agli oggetti. E che nulla ha a che fare con questioni di forma.

La famosa provocazione di Cedric Price – «è più importante la qualità dell'aria condizionata, che la forma dell'edificio»–, molto cara a Branzi, è stata capita solo dopo molto tempo. Ora è quanto mai attuale. Non tanto nel suo significato letterale, ossia perchè il *climate change* ci chiama a una riprogettazione del confort con stategie bioclimatiche, poiché dell'aria condizionata siamo ormai gli schiavi; ma perché Price è tra i primi a dirci che solo partendo dalla vivibilità concreta di un ambiente, dal corpo reale immerso nello spazio, la cultura del progetto può svincolarsi dai retaggi che la bloccano.

Grazie a Price, e a chi lo ha seguito su queste linee, il tentativo reazionario di riportare al centro del dibattito gli 'stili' dell'architettura, si è praticamente dissolto nel nulla. Ci riferiamo ad alcune versioni del post-modern degli anni Ottanta, che vedevano nel violare il diktat dell'aderenza forma-funzione strade di inusitata libertà. In una mostra del 1999, *Mean Time*, Cedric esprimerà la propria visione dell'architettura attraverso 14 parole che corrispondono ad altrettanti modi di interpretare la nozione di tempo. Le cose devono durare quanto occorrono, dice; ma dobbiamo sapere che il tempo presente «has no length as a line has no thickness».

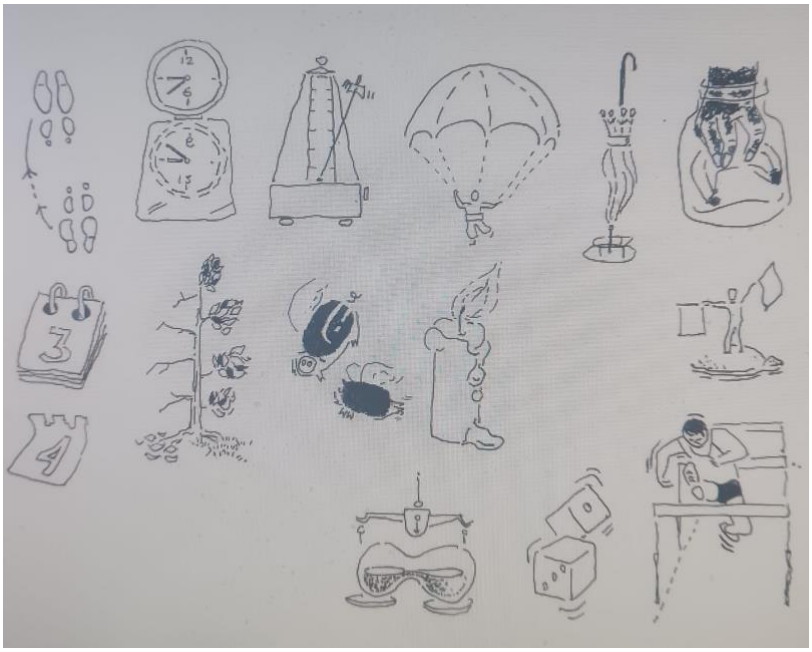


Fig. 3 *Cedric Price, Manifesto della Mostra* Mean Time*, Montreal (1999). Nelle immagini i quattordici modi di interpretare la nozione di tempo. Da sinistra a destra in orizzontale: 1. Autodistruzione 2. Ricostruzione 3. Previsione 4. Anticipazione dell'impossibile 5. Cronaca 6. Sincronizzazione 7. Intervallo 8. Simultaneità 9. Incertezza 10. Piacere della frustrazione 11. Tempo sospeso 12. Distorsione temporale 13. Gravità 14. Corsa a ostacoli.*

Alla luce delle esperienze e delle provocazioni che hai citato, lanciate negli anni Sessanta e Settanta per tentare di ripensare gli spazi urbani, ti chiedo una riflessione sul nesso tra il privato e il pubblico che si è evidenziato con la trasformazione data dall'industrializzazione moderna quando le persone sono uscite in massa dalle loro case, e dai salotti cari a Walter Benjamin, per andare nelle fabbriche e contribuire a produrre quelle merci e quegli oggetti che avrebbero cambiato la fisionomia tanto degli spazi privati quanto di quelli pubblici.

Il Movimento Moderno ha avuto diverse derive nella sua sincera e rivoluzionaria ricerca di un abitare libero: affrancato dalla tradizione, dalla pesantezza della materia, dalla penombra opprimente della casa borghese ottocentesca. Se pensiamo a un'immagine forte e simbolica in tal senso ci viene in mente l'utopia dell'architettura di vetro, nelle due versioni degli espressionisti Bruno Taut e Paul Scheerbart. Solo vetro e

natura intatta! Ma è una trasparenza che, apparentemente liberatoria, agisce come arma a doppio taglio: impedisce sia la vita privata e i suoi enigmi («il vetro è il nemico del segreto», diceva Walter Benjamin) sia un abitare strutturato per luoghi di confine, incerti e quindi aperti al cambiamento e all'interpretazione da parte degli abitanti.

La 'trasparenza' è una metafora molto adatta a descrivere il mito di una razionalità senza confini che libera l'abitare da tutto il superfluo. In *Il tempo opaco degli oggetti* (2006) uso la coppia trasparenza/opacità per definire nel progetto da un lato il mito dell'ottimizzazione tecnica, dall'altro quelle concezioni della qualità che l'hanno portato nell'età post-industriale oltre le secche di un'aridità sempre più percepita dalle persone. Il progetto *opaco* contempla il simbolico, il rituale, l'incompleto, nell'ambito di una 'grazia' dell'oggetto che trascende le qualità strettamente funzionali. E che riavvicina le persone alle cose, che si possono rispecchiare in esse.

Nella sua versione più morbida il leitmotiv funzionalista della coincidenza tra efficienza tecnica/bellezza/benessere lo esprime anche Paul Valéry, quando ci parla della sensazione piacevole ingenerata dalla conformità tra un oggetto, uno spazio e la sua funzione. Ma il controllo della "qualità della sensazione" diventa un modello di negazione della pluralità dei modi dell'abitare quando prendono piede idee come "il design dell'esperienza ottimale"; una negazione dell'inafferrabilità e imprevedibilità dell'esperienza umana nella sua relazione concreta con gli ambienti, gli oggetti, gli altri, che ha sullo sfondo una deriva culturale del progetto di stampo aziendalista.

Il progetto ha sempre un 'rumore', che è una quota di indefinito, di sfumato, di opaco. I progetti della scuola di Ulm, chiusa nel 1968 e bersaglio dei Radical, vogliono basarsi su una rigida metodica; ma alla fine molti oggetti li percepiamo avvolti in una grazia metafisica. Una dimensione di 'opacità' è legata a monte all'esperienza di progettazione e a valle a quella della fruizione; una qualche apertura è ineliminabile nel rapporto reale ed esistenziale delle persone con gli oggetti e gli ambienti; al di là delle intenzioni e delle idee di chi li ha progettati. È per questo che spesso il problema per gli spazi pubblici non sono tanto i luoghi in sè, ma farli abitare. Allestirli con piccoli

interventi, dargli nuovi usi, rifunzionalizzarli, dare spazio al verde e curare quello che c'è; sottrarli al degrado, favorire tutte le attività commerciali, culturali, ludiche che riportano le persone a frequentarli, promuovere la pedonalità, quindi forme di uso spontaneo nelle strade. Farli vivere insomma: sembra poco ma è tutto. E sembra talmente poco che non si fa. Si elaborano casomai con l'ausilio di applicazioni informatiche super-performanti inesistenti soluzioni "scientifiche". Che restano dei files.

Anche un luogo apparentemente duro o anonimo, una volta coinvolto nella vita reale contribuisce a costruire realmente esperienza, attraverso chi lo guarda o lo usa; al di là le simulazioni del "marketing territoriale", una terribile espressione a mio parere, perchè implica la potenziale traduzione in moneta dell'ambiente in ogni sua forma e scala.

Come ci teneva a chiarire Ettore Sottsass, il design invece non può ridursi a «oliare l'automatismo della funzione». Versare un bicchiere d'acqua a terra per innaffiare è ben diverso da farlo nell'ambito di un rito di propiziazione della natura. Se gli spazi e gli oggetti non li inseriamo in una atmosfera che contempli in nuove forme anche valori antropologici profondi, il rituale e il sacro, da certi *impasse* non si esce. E per sacro intendiamo non la religione in quanto tale, ma quella parte di mistero che riguarda la vita di ciascuno; le domande irrisolte ma ineludibili sulla natura, la tecnologia, come sul mondo del quotidiano.

La Triennale di Milano si è posta recentemente questi problemi, e lo dimostra con la realizzazione nel 2023 dell'esposizione *Unknow Unknows*, impensabile fino a dieci anni fa. Una mostra in cui la cultura progettuale contemporanea viene fatta reagire con temi a largo spettro della scienza, dell'ecologia, dell'arte, mettendone in gioco il lato più interrogativo; e in cui il design accetta di perdere la sua aura di progresso luminoso, o di prodotto edulcorato.

L'idea di opacità che hai citato mi sembra essenziale per riflettere sulle possibilità di fruizione degli spazi e sul rapporto che si instaura tra le persone e i luoghi. Anthony Vidler nei suoi studi sul perturbante dell'architettura è intervenuto nel dibattito interrogandosi sul disagio che l'architettura può

*indurre nell'età contemporanea e ha affrontato la questione della "trasfusione" fra spazi confortevoli e accoglienti, domestici (*homely*) e spazi spaesanti, inospitali (*unhomely*), riattivando in campo architettonico l'idea freudiana di perturbante. Come ha risposto l'architettura contemporanea a questa posizione, vedi dei riscontri oggettivi tra la vita della collettività e gli spazi pubblici?*

Come diceva Bloch più di un secolo fa (*La freddezza tecnica*) dapprima tutto ci osserva con sguardo vuoto; la "lavabilità" del mondo come principio crea lo spaesamento a qualsiasi scala dell'abitare. Vidler sviluppa delle categorie molto importanti per ripensare gli spazi contemporanei; cogliendo quel disagio generalizzato che da una prospettiva diversa fotografa anche Marc Augé con i suoi non-luoghi. Ma se riflettiamo esiste anche un ribaltamento: una quota di enigmaticità, fino allo spaesamento, deve esistere nei luoghi che abitiamo, come apertura a una vita diversa dalla nostra origine. In una delle etimologie indagate da Freud, il perturbante, *unheimlich*, è per la propria radice il "familiare", a rischio di tramutarsi in qualcosa di estraneo e minaccioso.

Pasolini nel suo viaggio nello Yemen denuncia la presenza orribile ed estraniante della Modernità, accanto alla persistenza di un mondo ancora medievale e affascinante. Descrive le strette case rosse, lavorate di «fregi bianchi come in una rozza oreficeria», ammassate in mezzo a un «deserto fumigante e così limpido da scalfire la cornea». E qui in mezzo «una lebbra di pali della luce piantati caoticamente»[5], casupole di cemento costruite senza senso, edifici pubblici in uno stile Novecento arabo. Ma perturbante, nel senso appena detto, è piuttosto per Pasolini quella che ricorda come prima immagine della sua vita. Una tenda che descrive come bianca, trasparente, pendente immobile da una finestra che dà su un vicolo scuro. È quella tenda ad angosciarlo: non come qualcosa di per sé sgradevole, ma come «qualcosa di cosmico». Quell'oggetto riassume per lui lo spirito della casa in cui è nato; solo con uno sforzo enorme, dice, potrà liberarsi dal

[5] Pier Paolo Pasolini, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, p. 39.

condizionamento di quegli oggetti dell'infanzia borghese: seppure «muti, inerti e puramente presenti», incarnavano per lui una repressività e spirito autoritario che gli sembrava invincibile.

Quindi non dobbiamo mai dimenticare che il progetto Moderno è stato in primo luogo una grande liberazione da tutto ciò, una rivoluzione con mille anime; e il razionalismo ortodosso, con l'esito omologante dell'International Style, solo la prevalenza di una linea, rispetto alle molteplici e anche contrastanti versioni.

La fruizione degli spazi publici si lega da una parte al desiderio delle persone di poterne usufruire con piacere (il piacere di passare del tempo in una biblioteca funzionale e accogliente, così come di incontrarsi in spazi ben curati, ad esempio) e dall'altra alla costrizione di dover trascorrere del tempo in spazi non pensati per l'individuo ma per il profitto. Che cosa ne pensi?

Nei concetti de *La vita liberamente organizzata* di Constant, nella possibilità del gioco, i Situazionisti avevano individuato la dimensione più importante degli spazi pubblici. Una vita culturale libera che non può essere valutata in termini di denaro perché appartiene a una sfera diversa dell'economia del lavoro. L'errore di Constant fu quello di pensare che c'era bisogno di disegnare ex-novo una città adatta a questo. Alla fine uscì dall'Internazionale Situazionista… possiamo dire che i suoi disegni per quanto interessanti servivano a poco? Non c'era nessuna necessità di nuove forme o edifici per realizzare quell'utopia.

Gli spazi semi-pubblici, come biblioteche, bar, strade pedonali, piccoli luoghi verdi, aree interstiziali riconvertite a orti, edifici occupati da cooperative giovanili, piccoli pezzi di lungomare ecc., tutti quegli spazi interstiziali sfuggiti allo sfruttamento immobiliare, ma anche tutta la mole di patrimonio immobiliare dei comuni (penso a Napoli dove ci sono edifici antichi meravigliosi inutilizzati e lasciati al degrado) si prestano benissimo a questa dimensione di vita organizzata nelle sue linee fondamentali, ma vivificata dalle persone in maniera anche spontanea. È chiaro che un discorso sistematico e una politica sui 'beni comuni' sono fondamentali per uno sviluppo in tal senso.

"La sensation, gratuite, ne se paie en aucune monnaie" dice Michel Serres. Trasformare il desiderio in merce è invece un obiettivo tendenziale che guida la strutturazione del nostro artificiale. Così anche stare nella natura viene tendenzialmente convertito in merce da acquistare con un accesso, pensiamo al mare. L'economia per Serres, ha orrore del dato gratuito, vende la vista, segnali sonori, popola lo spazio di rumori e immagini, scacciando le voci e gli spettacoli gratuiti fa commercio di estetica e di anestesia, sostituisce "la grazia" [6].



Fig. 4 *Andrea Branzi,* La metropoli merceologica, *Biennale di Venezia 2010*

Dal nostro punto di vista potrebbe essere interessante una riflessione sullo spaesamento che gli spazi pubblici possono suscitare e sul tentativo, che sembra attualmente all'ordine del giorno, di rendere nelle città gli spazi a uso pubblico più familiarizzanti e meno spaesanti di quanto non fossero nella progettazione modernista. In questo tentativo il rapporto tra spazio e corpo diventa il centro della riflessione...

[6] Michel Serres, *Les cinq senses*, Paris, Hachette, 1988, pp. 288-289.

È Branzi a spiegare bene come l'esperienza sensoriale dello spazio, – propria ad esempio nella cattedrale gotica con la luce che filtra dai vetri colorati, gli odori, un'acustica particolare – si perda nello spazio depurato del Razionalismo. E come nella fase postindustriale si attivi una sorta di "rivoluzione sensoriale", l'idea che i sensi sono più pariteticamente coinvolti nella percezione di ambienti e oggetti, che il corpo è immerso in un continuum che contribuisce lui stesso a costruire. Veniamo da un modello in cui la luce deve essere omogenea e costante, una metafora dei Lumi, priva di penombre; altre sensazioni che non siano descrivibili in termini di lumen o decibel o gradi non sono contemplate. È proprio la visione ad essere per prima pensata come disincarnata; il corpo è al centro del progetto, guarda lo spazio nelle sue relazioni geometriche, è sede di uno sguardo depurato. La supremazia dell'occhio trascura i valori tattili, la materialità della carne. L'idea di un io pre-freudiano, "padrone a casa sua" esclude di fatto il corpo da un'esperienza dello spazio che, – come ci spiega Rosalind Krauss (*L'inconscio ottico*) – è per forza in parte inconscia e sessuale. Questa dimensione il progetto tecnicista non la vuole trattare, la parola inconscio non è bene accetta nella sua scienza esatta dell'abitare.

Il corpo è da sempre un argomento scomodo da affrontare, e laterale, lo hanno riportato al centro, ad esempio, filosofi quali Merleau Ponty che ci hanno ricordato che nella percezione dello spazio davanti a noi, nello sguardo sul paesaggio, dobbiamo necessariamente includere la nostra posizione e la nostra fisicità, che siamo parte del tutto. Oggi questa idea si confronta drasticamente con il nostro tema, non solo le persone con i loro corpi frequentano, abitano e dunque definiscono gli spazi pubblici, ma li trasformano attivamente in occasioni di incontro e di creatività oppure di scontro e di antagonismo. Che cosa pensi dell'appropriazione degli spazi pubblici che ha affiancato l'idea dell'abitare e che ha ridisegnato la percezione dell'utilizzo che se ne può fare? Penso anche ai movimenti ambientalisti dei giovani che 'bloccano' spazi di scorrimento o che modificano – in maniera

effimera e non distruttiva – la percezione estetica di monumenti imbrattandoli o trasformandoli provvisoriamente in 'altro'.

Una quota di qualità fumose e opache, o comunque poco parametrabili, contribuisce a dare uno spessore culturale e antropologico all'abitare. Considerare il corpo nella sua materialità, un punto di vista che cambia continuamente quando ci spostiamo, l'attivazione continua dei quattro sensi, ci induce tra l'altro a un continuo esercizio tra scale ed entità, tra "oggetti" che sono anche ontologicamente differenti. Uno stile di pensiero in termini di abitare piuttosto che di costruire... a cui d'altronde ci invitava Heidegger. Istantaneamente noi abitiamo il pianeta, la zona tavoli di un bar, scambiamo mail, siamo seduti su una sedia, interagiamo con una tazzina di caffè e con chi ci è di fronte, diamo uno sguardo al giornale o ai passanti. Come normare, o descrivere analiticamente una situazione del genere? Irriducibile a parametri misurabili. Gli spazi concreti e virtuali alla fine si ingarbugliano, la dimensione interiore è diversa per ciascuna cultura e persona.

A fronte di ciò l'ossessione della misurabilità permane, come una delle derive del razionalismo che più inficia oggi una ricerca realistica sulla qualità dell'abitare; sostenuto dall'affinarsi di programmi parametrici computerizzati, che promettono visibilie, ma che sono utilizzati anche a sproposito. Maqroll il Gabbiere di Mutis arriva a Panama e dice che non è particolarmente accogliente ma offre quella "tonificante impressione di assoluta irresponsabilità" dove tutto può accadere in mezzo a una "autentica e anonima libertà" di disporre della nostra vita; che per questo risulta rilassante e ricca di promesse, per quanto incomplete, di "una "sorpresa dove ci aspetta, acquattata, la felicità". Sfido a parametrizzare questa descrizione di un luogo semi-pubblico…

Ritornando al progetto *Grand Paris*, il concetto chiave è la tolleranza verso l'energia trasformativa degli esseri viventi. Se pensiamo di imbalsamare l'energia più forte che percorre l'abitare, che è quella del corpo giovanile, ignorare l'impatto fisico che implica, facciamo un errore enorme. Se quell'energia mentale e fisica, spesso

disordinata e dirompente, non trova un sistema elastico che la contempli, diviene per forza distruttiva (nella migliore ipotesi si concentra ancora in un'azione in parte simbolica, come alterare reversibililmente un oggetto della cultura "alta"). Promuovere la creatività e un'espressione costruttiva del dissenso, mettendo a disposizione, ad esempio, edifici industriali dismessi, rifunzionalizzati per favorire fab lab, o utilizzi più vari per la vita aggregativa, è l'"abc" in molte città europee.

Gli studi sulla mobilità sono all'ordine del giorno sia in campo teorico sia applicativo. Lo spazio pubblico deve diventare solidale, amicale, inclusivo, ecologico e quindi anche funzionale agli spostamenti. Le progettazioni attuali delle città europee dedicano un'attenzione crescente al movimento e alla rimozione delle barriere, a tutto ciò che può facilitare la collettività nel percorrere e nell'abitare gli spazi pubblici in relazione all'idea del tempo. Che cosa ne pensi?

La "città di 15 minuti" è uno slogan vincente perchè sa condensare una realtà complessa e ingarbugliata che attiene all'abitare in un'idea apparentemente minuta: incentrare la qualità dell'abitare sulla dimensione tempo; da cui le considerazioni sugli spazi pubblici, pubblici/privati, sulla mobilità lenta, sul verde anche modesto, su attività culturali disseminate e accessibili discendono come corollari.

Kisho Kurokawa, dopo l'esperienza Metabolista, negli anni Ottanta elabora per l'abitare una sua filosofia della *simbiosi*: l'idea è quella di non pensare in termini dualistici natura/tecnologia, privato/pubblico, chiuso/aperto, storia/presente[7].

La prospettiva della simbiosi soprattutto ci invita a non irrigidire mai i confini. L'*engawa* giapponese, la veranda della casa tradizionale, è anche spazio di mediazione tra pubblico e privato, fuori e dentro; ma è

[7] Kisho Kurokawa, *Rediscovering Japanese Space*, New York-Tokyo, Weatherhill, 1988.

uno spazio del 'tra' in senso metaforico che Kurokawa propone per rimodulare l'abitare.

Pensiamo a due elementi della quotidianità: l'automobile e il collegamento alla Rete. Se dell'esperienza dell'automobile esaltiamo il senso di separazione, la sensazione di un esoscheletro/armatura che rende il nostro corpo espanso, forte e veloce nell'allontanarsi, capiamo come essa implichi un'accentuazione dell'aggressività; che si sviluppa favorita da molti contesti reali, non nei meravigliosi paesaggi disabitati di gran parte delle pubblicità di auto. Allo stesso modo, la potenza di comunicazione e relazione positiva che ci offre la Rete si tramuta in intolleranza se il confine tra noi e gli altri, apparentemente impalpabile e aperto all'interscambio, è invece irrigidito; per l'opportunità di pararsi dietro uno schermo/cancello, isolati e rabbiosi.

Queste forme di estremizzazione della relazione è chiaro che si stemperano nelle modalità di abitare spazi pubblico/privati di prossimità, di utilizzare la bicicletta, di girare in una libreria, aprendo un libro mentre guardiamo il nostro vicino aprirne altri, di poter aspettare in un cortile verde mentre si è in ospedale, di trovare sempre zone di ombra in estate per sedersi un attimo collegati ad un *wi-fi* cittadino, di visitare una piccola mostra, sperando casomai che l'ingresso sia gratuito. In queste situazioni il senso di 'tra' che si avverte è il poter essere con gli altri, se si vuole comunità, o di poter stare nella propria sfera, anonimi, ma allo stesso tempo non isolati.

Napoli ha mille difetti, alcuni gravissimi, ma se non hai una lira o poche lire e scendi di casa troverai sempre una mostra, un concerto, un evento gratuito o semi-gratuito in cui affacciarti. E se anche non ci fosse, il centro storico, – speriamo che questo non cambi con l'esasperazione turistica – è ancora abitato e non museificato; sa ancora essere scenario di tante piccole performance spontanee. È vero tuttora che qui architettura e vita interferiscono continuamente tra loro in cortili, piazze e scale... esattamente come diceva Benjamin definendola città porosa.

Un altro volto di questo tentativo di 'familiarizzazione' degli spazi da prendere in considerazione è il rapporto con la natura. Da una parte un

rapporto obbligato alla riconsiderazione geopolitica del ruolo decisivo per il benessere globale degli spazi naturali, dall'altra un rapporto ideale e intimizzante con lo spazio della natura da riportare nell'esperienza non solo privata ma anche sociale e collettiva, in quei luoghi in cui lo spazio verde è sinonimo di relazione, benessere, collettività sana. Penso ai parchi, ai giardini pubblici anche molto piccoli, strappati al cemento e inaugurati sempre più spesso con enfasi, alle scuole, agli spazi verdi delle università, delle case di cura…

Vorrei rispondere in maniera molto concreta e netta a questa domanda. Abbiamo tutti gli strumenti concettuali, tecnici e strategici per rinaturalizzare gli ambienti urbani e renderli abitabili e sociali. E a scale piccole o medie non c'è alcun alibi, nemmeno economico per non farlo. Facciamo un piccolo esempio: un cortile di una normale università del sud Italia, diciamo di circa 500 mq per avere un'idea, che va riqualificato con sedute e verde, tanto per intenderci. Possiamo prendere due strade: asfaltarlo con il classico effetto "nero", predisporre una serie di panchine e delle aiuole. Risultato: sarà inabitabile e non usato dagli studenti per buona parte dell'anno, perché non è considerato il percorso del sole, nè l'ombreggiatura nelle diverse stagioni. La superficie scura accumulerà una quantità di calore enorme in estate, che restituirà per irraggiamento, surriscaldando fino a sera inoltrata anche gli ambienti vicini. L'acqua piovana finirà nei tombini, e per innaffiare le aiuole si dovrà attingere all'acqua potabile dell'acquedotto. L'effetto complessivo sarà con buona probabilità esteticamente arido e poco intimo, mancando la schermatura e l'addolcimento delle piante.

Ma possiamo prendere la seconda strada: acquistiamo circa 30 alberi, del biotipo adatto al luogo, in parte a foglie caduche se si vuole, ma di altezza tale da poter ombreggiare, disponendoli secondo uno schema che tenga conto di parametri bioclimatici. La pavimentazione sarà in parte verde, in parte realizzata con materiali chiari. Comunque tutta la superficie risulterà permeabile all'acqua, che ritornerà in falda o potrà essere raccolta per il riuso o per un piccolo stagno estetico, casomai con funzioni di fitodepurazione. Possiamo studiare il percorso

del vento, e favorire la ventilazione naturale in estate con modesti interventi. Volendo, ma questo è possibile anche nel primo caso, potremo integrare dei piccoli sistemi fotovoltaici, per aiutare i costi di gestione. Il risultato è un cosidetto *win-win*… e pensiamo anche che quell'università incrementerà le iscrizioni.

Quindi, si può dire che siamo di certo dipendenti da scelte geopolitiche fuori la nostra portata, e che sole possono incidere su temi macroscopici come l'effetto serra. Ma localmente il rapporto con la natura lo possiamo ricucire in mille modi, tecnici, ecologici, ma anche poetici. Ripensando un habitat naturale e culturale, che ha ovunque delle radici diverse di cui tener conto. Alle Terme di Baia, vicino al tempio di Mercurio, c'è un famoso albero di fico che vive capovolto, con le radici nel soffitto della volta.

Le autrici

Marina Guglielmi

Professoressa associata di Letterature comparate, Teoria della letteratura e Teoria e strumenti del lavoro editoriale all'Università di Cagliari. Si occupa di transmedialità, di women studies, della relazione fra psichiatria, istituzioni totali e produzione dell'immaginario. Un altro campo di ricerca riguarda l'editoria italiana e l'open access. Ha fondato e co-dirige «Between». Attualmente coordina il progetto *Narration and Care. The Deinstitutionalization of the Asylum System in Italy: History, Imaginary, Planning (from 1961 to today)* (PRIN 2022) - https://prin.unica.it/de-asylum/

Email: marinaguglielmi@unica.it

Francesca La Rocca

Francesca La Rocca, architetto, Ph.D., è professore associato presso l'Università della Campania "Luigi Vanvitelli", dove insegna Metodi e critica del design contemporaneo e Cultura dell'immagine. I suoi principali interessi di ricerca riguardano la cultura del progetto di design in relazione ai paradigmi della scienza, all'innovazione tecnologica, alla dimensione estetica; le prospettive del progetto eco-orientato negli ambiti dell'architettura e del design. A partire dal 1995 ha diretto per dieci edizioni il corso di bioarchitettura di Napoli dell'INBAR (Istituto Nazionale di Bioarchitettura). Tra le pubblicazioni si segnalano: *Il tempo opaco degli oggetti. Forme evolutive del design contemporaneo* (selezione ADI Index 2007 per il 22° Compasso d'Oro); un'antologia del pensiero di Branzi, *Scritti Presocratici. Andrea Branzi: visioni del progetto di design*, FrancoAngeli 2010. Con Italo Rota ha realizzato *Cosmologia portatile. Scritti, disegni, mappe, visioni*, Quodlibet

2012. Il saggio *Design e delitto. Critica e metamorfosi dell'oggetto contemporaneo* è stato tradotto in inglese con il titolo *Design on trial* (FrancoAngeli 2017).

Email: francesca.larocca@unicampania.it

L'articolo

Data invio: --/--/--
Data accettazione: --/--/----
Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questo articolo

Guglielmi, Marina (Ed.), "Ripensare l'abitare: design, spazi pubblici, sostenibilità. Una conversazione con Francesca La Rocca", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024), http://www.between.it/

In discussione
Inhabiting the Space of Naples

Giancarlo Alfano, Anna Fava, Niccolò Scaffai
ed. Niccolò Scaffai

Abstract

In this issue, we resume the "In Discussion" section; the focus is on one of the most important and complex public spaces in the global cultural and civic landscape: the city of Naples. We will refer to some recent books, such as *Napoli. Contro il panorama* by Giovanna Silva and Lucia Tozzi; and *Privati di Napoli* by Alessandra Caputi and Anna Fava; not forgetting other studies, novels and films on the subject. The Campania metropolis has been-and continues to be-a laboratory from which literary and artistic, political and social experiences have sprung. The body of the city, the spaces of its inhabitants have reflected dynamics and changes in Italian society throughout modernity. Writers and intellectuals have analyzed and represented those changes, often related to the themes of environment, cultural heritage and, today, ecological emergencies. Discussing them in this issue are two scholars who have devoted important books and essays to these subjects: Giancarlo Alfano and Anna Fava.

Keywords

Naples; Italian literature and cinema; Ecology; Cultural heritage.

Laboratorio Napoli: comunità, ambienti, immaginari

Niccolò Scaffai

> Con tutta quest'acqua che scendeva e scendeva, e quando stavi per dire: ecco, adesso smette, non facevi in tempo ad aprire bocca che l'acqua tornava con violenza, rancore duro predeterminato, accanimento irreversibile. E alle 7 del mattino del 23 di ottobre, che era il giorno dopo, Annunziata Osvaldo come sempre non riuscì a comprendere granché: dall'altra parte quello parlava che non diceva niente, parlava concitato, si mangiava letteralmente le parole, e arrivava così soltanto un residuo affannato: è crollata, è crollata la strada, sprofondata del tutto, c'è della gente dentro, sono state inghiottite le auto. (Pugliese 2022, pp. 31-32)

Sembrano frasi scritte oggi, a commento di uno degli eventi climatici estremi che con effetti e frequenza sempre maggiori stanno colpendo i paesi del Mediterraneo e in particolare l'Italia. Non è così: la citazione viene infatti dal primo capitolo di *Malacqua*, il romanzo che il giornalista e scrittore Nicola Pugliese (1944-2012) pubblicò per Einaudi (con gli auspici di Calvino) nel 1977. Dopo un lungo oblio, il libro è stato 'riscoperto' nel 2013 grazie alle edizioni di Tullio Pironti ed è entrato dal 2022 nel catalogo di Bompiani. Pugliese scriveva sul *Roma*, il quotidiano napoletano di proprietà di Achille Lauro, figura adombrata nel personaggio di Eduardo Nottola, interpretato da Rod Steiger nel celebre *Le mani sulla città* (1963) di Francesco Rosi. Nel film, il cui soggetto fu scritto dallo stesso Rosi insieme a Raffaele La Capria, si raccontano la corruzione e gli abusi edilizi che stavano 'ferendo a morte' il corpo di

Napoli. In *Malacqua*, Pugliese rappresenta lo spazio della città devastato dall'emergenza descritta nel lungo sottotitolo: *Quattro giorni di Pioggia nella città di Napoli in attesa che si verifichi un Accadimento straordinario*. Non si tratta però di un *reportage* del disastro, di una cronaca referenziale; né di uno scritto ambientalista o di denuncia (non soltanto, o non in modo diretto, almeno). Forte, e direi preminente, è l'elemento allegorico (a cui rimanda l'attesa del miracolo cui allude il sottotitolo); d'altra parte, gli eventi straordinari immaginati nel romanzo – come l'improvviso l'innalzamento del livello del mare – negli anni successivi si sono realmente verificati.

Forse proprio per questo *Malacqua* è un libro esemplare per introdurre al tema della rubrica "In discussione", riaperta a partire da questo numero, dedicata allo spazio letterario e civile di Napoli: nel racconto della città, nella sua (auto)rappresentazione e nella stessa esperienza della sua dimensione sociale, realtà e immaginario, politica e miracolo convivono e si fondono più intensamente di quanto non avvenga per molti altri luoghi e città. La 'porosità' percepita da Benjamin nel suo famoso scritto su Napoli (Benjamin-Lacis 2020) può riguardare, in questo senso, anche le modalità di rappresentazione – semplificando: quella realistica e quella fantastica, o paradossale – che si contaminano a vicenda. Anche quest'intreccio, questa ibridazione rientra tra gli stereotipi *di* e *sul* mondo partenopeo; ma spesso, e soprattutto nel territorio dei *clichés* legati ai luoghi emblematici dell'italianità, è proprio lavorando sugli stereotipi, assumendoli e dilatandoli, che si producono le rappresentazioni più originali e stranianti (Scaffai-Valsangiacomo 2018): insegna molto, in questa direzione, il cinema di Sorrentino e in particolare il suo ultimo film, *Parthenope* (cfr. Brogi 2024). D'altra parte negli anni Settanta, quando *Malacqua* viene pubblicato per la prima volta, è ancora di gran lunga prevalente l'immagine di una Napoli solare e diurna, che tutt'ora persiste e domina nelle rappresentazioni più diffuse, come quelle turistiche e pubblicitarie (a volte autorizzate e promosse dalle stesse istituzioni nazionali o locali). Come scrive in questo dossier Anna Fava, i «testi letterari, i film e le serie televisive ambientate a Napoli, le sfilate e gli spot di Dolce & Gabbana allestiti nel cuore del centro storico hanno

contribuito a promuovere la città come meta turistica in grado di evocare il fascino dell'esotico nel cuore dell'Europa».

La città di Pugliese è invece notturna e piovosa, più simile agli scenari distopici di certi racconti e film di fantascienza. (Vengono in mente, per alcuni aspetti e senza alcuna ipotesi di contatto, un testo come *Pioggia senza fine*, 'The long rain', di Ray Bradbury, incluso nell'antologia *Le meraviglie del possibile* di Solmi e Fruttero, 1959, che negli stessi anni di *Malacqua* influenzò sicuramente l'incipit del *Pianeta irritabile* di Volponi, 1978; o perfino, al netto di tutta la dimensione predittiva e fantascientifica, le atmosfere di un film di poco successivo, come *Blade Runner*, 1982). Lo spazio di Napoli, del resto, è diventato scenario di una narrazione del disastro secoli prima che le minacce ambientali e gli abusi nei confronti del territorio e dei suoi abitanti assumessero le forme che oggi conosciamo (cfr. Cecere-De Caprio-Gianfrancesco-Palmieri 2018).

Proprio su questi aspetti, legati all'immaginario di Napoli e alla sua relazione con la realtà dello spazio abitabile, riflette qui in particolare Giancarlo Alfano. Come osserva Alfano, infatti, Napoli ha continuato a essere rappresentata come sintesi di elementi tipici ("Mare, vicoli e Vesuvio"), ben al di là di quanto i mutamenti del paesaggio urbano avrebbero giustificato. Ma quei mutamenti – osserva ancora – non sono stati registrati tempestivamente dalla letteratura e dal cinema, con due eccezioni notevoli: il film di Rosi, appunto, e ancora prima il romanzo *Tre operai* di Bernari, c, che dipinge l'immagine di Napoli est, diversa dai consueti scenari della città 'centripeta', fatta di vicoli tortuosi anziché di grandi strutture concepite come abitazioni popolari.

Su questo piano, perfino l'immaginario urbano più recentemente trasmesso da *Gomorra* (l'opera narrativa di Saviano ma anche l'ecosistema seriale che ha generato: il *brand «Gomorra»*, come è stato felicemente definito da Benvenuti 2018) resta ambiguo: se da un lato s'impongono allo sguardo dello spettatore della fiction i profili delle vele di Scampia, dall'altro quelle stesse costruzioni funzionano narrativamente come spazi labirintici, corrispondenti ai grovigli delle strade dell'antico centro cittadino da cui pure sono distanti. Come nota Alfano, inoltre, il motivo del groviglio «è tanto tenace da improntare di

sé anche una scrittura […] che almeno all'apparenza sembrerebbe segnata da una forte vocazione referenziale», per cui nel libro di Saviano anche le traiettorie rettilinee che attraversano lo spazio reale del comprensorio partenopeo sono scomposte e ricomposte in sequenze caotiche, che mimano i percorsi convoluti della Napoli tradizionale. Ne risulta talvolta un «immaginario da Bronx mediterraneo» che è l'altra faccia di quel «mito di un inesauribile vitalismo» a cui appartiene anche il «pittoresco fatto dei soliti mare e pizza» (Tozzi 2022: 9).

Un'immagine riconoscibile, eppure non tipico-pittoresca, della città è invece quella che restituisce l'opera narrativa italiana di questi anni più nota e influente a livello globale, la tetralogia dell'*Amica geniale* di Elena Ferrante. Il modo in cui le protagoniste abitano lo spazio di Napoli non è solo un tema ma è un dispositivo che informa l'organizzazione della trama, il sistema dei personaggi e la struttura simbolica del romanzo. Di particolare rilievo sono gli spazi del rione, fulcro di una mappa non solo topografica ma anche e soprattutto sociale, «mai vincolati a un quartiere specifico, anche se il modello ispiratore (rione Luzzatti) è in realtà facilmente individuabile», che danno «forma a una periferia universale della contemporaneità» (de Rogatis 2018: 160, cui si rimanda per un'analisi approfondita degli spazi nel romanzo di Ferrante). In questo senso, Napoli si configura come spazio emblematico (e ricevibile) in scala globale, voltando per così dire le spalle al pittoresco e al mare stesso (che infatti le protagoniste da bambine non conoscono, non includono nel loro orizzonte di esperienza familiare).

Da tempo, del resto, "il mare non bagna Napoli", per citare il titolo del libro di Ortese; e proprio *Napoli senza mare* s'intitola il capitolo di un libro recente, scritto da Anna Fava e Alessandra Caputi: *Privati di Napoli. La città contesa tra beni comuni e privatizzazioni*, uno dei lavori da cui prende spunto questa rubrica. Le due autrici notano come proprio i film e le serie ambientate a Napoli, intercettando il rinnovamento dell'immagine della città e la sua, per così dire, 'gentrificazione' estetica (oltre che socio-economica), abbiano «fatto passare in secondo piano le tristi vicende del traffico di rifiuti tossici, raccontate dalla stampa di tutto il mondo» (Fava-Caputi 2023: 54).

Sulla questione dei rifiuti, e sulla sua rilevanza nel sistema economico e sociale contemporaneo, verte un saggio recente di Marco Armiero, storico ed esperto di *environmental humanities*, che ha coniato il termine 'Wasteocene' (tradotto in italiano come *era degli scarti*). La parola esprime un'idea alternativa rispetto a quella suggerita – per Armiero – dal termine 'Antropocene': per interpretare la crisi socio-ecologica in cui stiamo sprofondando è meno utile esaltare il dominio dell'essere umano, dell'*anthropos*, di quanto non lo sia riconoscere che la produzione di scarti è tra le cause principali di quella crisi. Scarti materiali e scarti sociali: il Wasteocene infatti è la conseguenza di relazioni inique sia sul piano sociale, sia su quello ecologico, inseparabili l'uno dall'altro; tali rapporti hanno creato «discariche sociali», in cui convergono vite, materia e narrazioni. Armiero, che di Napoli è originario, ha dedicato alla sua città una parte rilevante del libro sul Wasteocene: «Nell'emergenza rifiuti di Napoli» scrive a proposito dell'emergenza che colpì la città tra gli anni Novanta e Duemila, le comunità subalterne furono trasformare in «discariche socio-ecologiche dove nuove infrastrutture legate allo smaltimento dei rifiuti sono andate ad aggiungersi a contaminazioni preesistenti» (Armiero 2021: 69).

La comunità tossica travalica i confini tra umano e non umano, nel senso che tra l'esperienza individuale e il contesto sociale e materiale non esiste un diaframma che permetta di isolare l'una dall'altro. È in questa nuova accezione che può essere ulteriormente recuperata la categoria di 'porosità'. Nell'ambito della riflessione ecocritica, infatti, Napoli non è porosa solo per lo scambio tra interno ed esterno, intimo e pubblico, che Benjamin osservava nei vicoli e nei bassi; la porosità può definire ora anche, oltre alla stessa materia geologica di cui è fatta la città, il rapporto tra corpi e paesaggio o, suggestivamente, «il punto in cui il mondo entra nei corpi e insieme il punto in cui i corpi consegnano le loro storie al mondo» (Iovino 2022: 27).

Oggi dunque Napoli è un 'laboratorio' in cui l'ecologia umanistica fa reagire lo studio di narrazioni e rappresentazioni della città con le prospettive socio-economiche e politiche delle comunità che abitano quel territorio. Ma un laboratorio, da questo punto di vista, Napoli lo era anche prima. Basterà ricordare la rivista *Napoli nobilissima*, (fondata

nel 1892 da Riccardo Carafa d'Andria, Giuseppe Ceci, Luigi Conforti, Benedetto Croce, Salvatore di Giacomo, Michelangelo Schipa e Vittorio Spinazzola) e il suo impegno nella tutela dei beni culturali della città (il cui scempio non si è interrotto con la distruzione di antichi edifici e strade, ma è continuato in anni recenti, per esempio con la spoliazione del patrimonio librario dei Girolamini: al riguardo, cfr. Bertoni-Scaffai 2020). Del resto, si devono proprio a Croce, che dedica alla rivista e al patrimonio napoletano molte lettere del carteggio con lo storico dell'arte Corrado Ricci (1858-1934), i primi importanti provvedimenti a difesa dell'ambiente (Croce-Ricci 2009; il volume è da tenere presente anche per l'ampio studio introduttivo e i relativi apparato a cura di Clotilde Bertoni). Resta una pietra miliare la legge 778 del 1922 (nota infatti anche come "Legge Croce") per «la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesso storico». L'articolo 1 della legge chiamava in causa proprio il ruolo della letteratura nella determinazione del valore e dell'interesse dell'oggetto di tutela, dichiarando «soggette a speciale protezione le cose immobili la cui conservazione presenta un notevole interesse pubblico a causa della loro bellezza naturale o della loro particolare relazione con la storia civile e letteraria» (cfr. Scaffai 2017: 168).

L'intrinseco legame tra paesaggio e patrimonio storico-artistico, sancito dalla Costituzione e ribadito da intellettuali come Salvatore Settis – che sottolineano la qualità di bene comune del patrimonio storico-naturale (cfr. per esempio Settis 2010 e 2013) – è la premessa di quella «lunga guerra per l'ambiente» condotta da Elena Croce (1915-1994), la figlia primogenita di Benedetto. Una guerra combattuta proprio sul 'campo di battaglia' della città di Napoli (e di qui estesa all'intero territorio italiano, con la fondazione dell'associazione Italia Nostra, insieme tra gli altri a Giorgio Bassani). All'origine dell'impegno ambientalista di Elena Croce fu la denuncia di un abuso edilizio: la costruzione di un alto edificio di cemento in un'area già parte di un giardino storico, collocato sotto un bastione dell'ottocentesca Villa Ruffo, acquistata a Napoli, in via Crispi, dalla moglie di Croce (e madre di Elena), Adele Rossi. Madre e figlie (tre, oltre alla primogenita: Alda, Lidia e Silvia) ottennero che gli ultimi due piani della costruzione

venissero abbattuti, limitando l'impatto sul paesaggio urbano. Il contesto indubbiamente elitario in cui quest'episodio è situabile, così come lo spunto privato della mobilitazione, non devono far dimenticare la precocità dell'impegno di Elena Croce, che maturò in una vera e propria coscienza ambientale. «Le strutture dello Stato preposte alla tutela dell'ambiente erano assolutamente esigue» scriveva nel 1979 spiegando la decisione di fondare Italia Nostra; a convincerla della necessità di agire era stata proprio la condizione della sua città: «Già nella sola Napoli, dove invano si cercava di ottenere filtri che arrestassero l'inquinamento di Posillipo, procedeva ininterrotta la cementizzazione della collina, e si profilava la distruzione dei Campi Flegrei: sulla riva del lago di Averno stavano per spuntare i "sette nani" di Biancaneve, gli stabilimenti balneari reclamavano Cuma e quasi l'antro stesso della Sibilla» (Croce 2016: 57).

La prospettiva, direi anzi la 'postura' socio-culturale che Elena Croce poteva assumere alla metà del Novecento, non può evidentemente risolvere le questioni sollevate oggi dal rapporto sfasato tra politica e comunità, tra mercato e ambiente, tra il paesaggio naturale e civile di Napoli e i suoi abitanti. (E del resto occorrerebbe ricordare che anche in quegli anni il modello negativo, l'abuso e la speculazione raccontati da *Le mani sulla città*, erano una parte della storia, non tutta: l'altra metà del 'racconto' dovrebbe contemplare anche i «grandi interventi pubblici che dall'inizio del Novecento, e in particolare dal Dopoguerra in poi, avevano riempito la città di nuove sedi universitarie, ospedali, edifici civili e soprattutto moltissime case popolari»: Tozzi 2022: 11).

Ma l'esperienza di Elena Croce ha segnato una tappa decisiva in un percorso che ha portato intellettuali, scrittrici e scrittori a interrogarsi sui modi di abitare Napoli. Nelle pagine di questo *dossier*, attraverso i saggi di Alfano e Fava, cerchiamo di ricostruire quali domande siano state poste e quali siano ancora da fare; quali rappresentazioni siano state date di Napoli e quali idee (o ideologie) le abbiano alimentate; quale ecosistema naturale e sociale, quale spazio abitabile l'immaginario abbia plasmato. E quale contributo, infine, la letteratura possa dare oggi al 'laboratorio Napoli'.

Bibliografia

Armiero, Marco, *L'era degli scarti. Cronache dal Wasteocene, la discarica globale*, Torino, Einaudi, 2021 (ed. or. *Wasteocene. Stories from the global dump*, Cambridge University Press, 2021).

Benjamin, Walter - Lacis, Asja, *Napoli porosa*, Ed. Elenio Cicchini, Napoli, Dante&Descartes, 2020.

Benvenuti, Giuliana, *Il brand «Gomorra». Dal romanzo alla serie TV*, Bologna, il Mulino, 2018.

Bernari, Carlo, *Tre operai*, Milano, Rizzoli, 1934.

Bertoni, Clotilde - Scaffai, Niccolò (eds.), *Fox hunting: in the maze of nonfiction/Caccia alla volpe: nel labirinto della nonfiction*, «Between», 10.19 (may/maggio 2020), pp. 459-478: https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/4143/3756 (ultima consultazione: 1 novembre 2024)

Brogi, Daniela, *Io non la conoscevo bene*, «Doppiozero», 31.10.2024, https://www.doppiozero.com/io-non-la-conoscevo-bene-partenope (ultimo accesso 1/11/2024).

Caputi, Alessandra - Fava, Anna, *Privati di Napoli. La città contesa tra beni comuni e privatizzazioni*, prefazione di Tomaso Montanari, Roma, Castelvecchi, 2023.

Cecere, Domenico - De Caprio, Chiara - Gianfrancesco, Lorenza - Palmieri, Pasquale (eds.), *Disaster Narratives in Early Modern Naples. Politics, Communication and Culture*, Roma, Viella, 2018.

Croce, Elena, *La lunga guerra per l'ambiente*, Ed. Alessandra Caputi - Anna Fava, introduzione di Salvatore Settis, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2016.

Croce, Benedetto - Ricci, Corrado, *Carteggio Croce-Ricci*, Ed. Clotilde Bertoni, Bologna, il Mulino, 2009.

de Rogatis, Tiziana, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, e/o, 2018.

Iovino, Serenella, *Paesaggio civile. Storie di ambiente, cultura e resistenza*, Milano, il Saggiatore, 2022 (ed. or. *Ecocriticism and Italy. Ecology, Resistance, and Liberation*, London, Bloomsbury, 2016).

Pugliese, Nicola, *Malacqua. Quattro giorni di Pioggia nella città di Napoli in attesa che si verifichi un Accadimento straordinario*, introduzione di Francesco Palmieri, Milano, Bompiani, 2022.

Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.

Scaffai, Niccolò - Valsangiacomo, Nelly (eds.), *À l'italienne. Narrazioni dell'italianità dagli anni Ottanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018.

Settis, Salvatore, *Paesaggio Costituzione cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Torino, Einaudi, 2010.

Id., *Il paesaggio come bene comune*, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2013.

Solmi, Sergio - Fruttero, Carlo (eds.), *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*, Torino, Einaudi, 1959.

Tozzi, Lucia, "Dimenticare la *coolness*, disfare la rendita", *Napoli. Contro il panorama*, Eds. in Giovanna Silva - Lucia Tozzi, Milano, Nottetempo, 2022: 9-49.

Volponi, Paolo, *Il pianeta irritabile*, Torino, Einaudi, 1978.

Sitografia

Napoli nobilissima. Rivista di arti, filologia e storia, http://www.napolinobilissima.net/ (ultimo acceso 1/11/2024).

Filmografia

Blade Runner, Dir. Ridley Scott, USA, 1982.

Le mani sulla città, Dir. Francesco Rosi, Italia, 1963.

Parthenope, Dir. Paolo Sorrentino, Italia-Francia, 2024.

L'Autore

Niccolò Scaffai

Insegna Letteratura italiana contemporanea e Letterature comparate all'Università di Siena, dove dirige il Centro Franco Fortini. È segretario di MOD-Società italiana per lo studio della modernità letteraria e fa parte del direttivo di Compalit. È co-direttore di "Between". Tra i suoi libri recenti: *Letteratura e ecologia* (Carocci, 2017), *Racconti del pianeta Terra* (ed., Einaudi, 2022), *Poesia e critica nel Novecento* (Carocci, 2023).

Email: niccolo.scaffai@unisi.it

L'Articolo

Date sent: — /—/—
Date accepted: —/—/—
Date published: 20/11/2024

Come citare questo articolo

Scaffai, Niccolò, "Abitare lo spazio di Napoli", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C. Bertoni - M. Fusillo - G. Iacoli, M. Guglielmi - N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024), www.betweenjournal.it.

The urban and textual space of Naples between disembowelment and gentrification

Anna Fava

Abstract

In the second half of the 19th century, the city of Naples underwent impressive urban and social transformations, which were foreshadowed and documented by a wide constellation of literary and nonfiction texts. This essay aims to investigate the ways in which literary and nonfiction texts described and produced the urban transformations of Naples in those years. This story, in fact, can be seen as an example of how literature and urban space are the outcome of a dialectical relationship.

Keywords

Naples; Redevelopment; Literature; Urban transformation; Gentrification.

Lo spazio urbano e testuale di Napoli tra sventramento e gentrificazione

Anna Fava

Introduzione

Nell'ultimo decennio la crescita del turismo di massa ha interessato anche la città di Napoli, producendo profondi cambiamenti nel suo tessuto abitativo. Con la nascita delle piattaforme turistiche digitali, infatti, le case, soprattutto se ubicate in borghi e centri storici, sono diventate un'infrastruttura chiave per convertire la città storica in città turistica (D'Eramo 2017; Gainsforth 2020). La turistificazione del settore abitativo rappresenta una delle strategie attraverso cui il turismo esperienziale propone l'illusione di potersi immedesimare in modo autentico nella vita degli abitanti delle città (Salerno 2020; Esposito 2023): *live like a local* è il motto di Airbnb.

Il successo della città nel mercato turistico è stato incoraggiato da politiche di rilancio della sua immagine (Caputi-Fava 2023), ma anche dal moltiplicarsi di romanzi, narrazioni e racconti su Napoli. Come ha sottolineato Chiara De Caprio (2016: 50), con *Gomorra* di Roberto Saviano e i romanzi di Elena Ferrante la letteratura su Napoli ha incrociato le sue strade con quelle del cinema e della televisione, raggiungendo un pubblico molto più ampio di quello tradizionalmente coinvolto dal mercato del libro, trasformandosi così in un fenomeno di massa. I testi letterari, i film e le serie televisive ambientate a Napoli, le sfilate e gli spot di Dolce & Gabbana allestiti nel cuore del centro storico hanno contribuito a promuovere la città come meta turistica in grado di evocare il fascino dell'esotico nel cuore dell'Europa.

Le tipologie abitative storiche hanno a lungo influenzato le forme dell'abitare lo spazio pubblico e il carattere della città, generando

quell'osmosi tra spazio pubblico e privato individuata da Walter Benjamin tra le caratteristiche della *porosità*: il riversarsi dell'abitazione nella strada con seggiole e fornacelle, l'irrompere della strada nei cosiddetti "bassi" in una confusione di confini «riflesso della più accesa libertà di spirito» (Benjamin-Lacis 2020: 36-37). Questo patrimonio materiale e immateriale costituito dalle forme di vita tradizionali (Rossi 2022) e dalle architetture storiche, in cui la continuità abitativa nel corso del tempo ha favorito anche la persistenza e la vitalità del dialetto (De Blasi 2013), è stato trasformato in una merce fruibile attraverso l'esperienza 'autentica' del soggiorno turistico.

Il turismo esperienziale ha generato a sua volta un processo di valorizzazione degli immobili che ha coinvolto finanche edifici storici fino a un recente passato giudicati da una parte della borghesia cittadina di nullo o scarso valore, tanto da proporne l'abbattimento. Grazie al turismo persino il valore di quelle tipologie abitative tradizionalmente riservate alle classi più povere è cresciuto sul mercato immobiliare: nel giugno 2023 l'allora ministra per il Turismo, Daniela Santanché, dichiarò alla stampa che per i turisti americani soggiornare in un "basso" napoletano costituisce «il massimo dell'emozione»[1]. «Il basso» si legge su un annuncio presente sul portale Airbnb, in cui un uso esotizzante del dialetto rafforza l'impressione di autenticità dell'oggetto descritto «è anche noto con il termine Napoletano di *ò Vascio*. È una deliziosa, semplice, antica e caratteristica abitazione al piano terra con l'accesso diretto sulla strada» (Citato in Caputi-Fava 2023).

Al contrario, un secolo e mezzo prima, le rappresentazioni di vicoli, fondaci e bassi e delle forme di vita radicate in questi ambienti suscitavano nei ceti agiati sentimenti diametralmente opposti. Nella seconda metà dell'Ottocento, infatti, le architetture tradizionali e le forme di vite legate ad esse erano giudicate in modo esclusivamente negativo, e sovente apertamente sprezzanti. La loro descrizione,

[1] URL: https://www.napolitoday.it/economia/basso-americani-santanche.html; ultima consultazione: 06/09/2023.

simbolo del corpo malato della città, acquisì un posto centrale nella produzione letteraria e saggistica su Napoli, creando un'intertestualità tematica (Palermo 1993) tra opere letterarie, reportage, saggi, articoli di fondo che si manifesta attraverso diversi procedimenti, più o meno definiti (De Caprio 2021). Il Risanamento del ventre della città, con la distruzione dei quartieri medievali e dei fondaci, fu un momento cruciale nella storia di Napoli che con quella vicenda conobbe il primo processo di espulsione dei ceti popolari da ampie parti del suo centro storico.

I prossimi paragrafi di questo testo, dunque, intendono richiamare l'attenzione sui modi in cui i testi letterari e saggistici hanno al contempo descritto e prodotto le dinamiche abitative e le trasformazioni urbane della Napoli di quegli anni. Questa vicenda, infatti, può essere vista come un esempio di come letteratura e spazio urbano, ambiente rappresentato e ambiente reale, siano l'esito di una relazione dialettica: per questo sarà utile considerare non solo le forme in cui i luoghi sono rappresentati nelle opere letterarie, ma anche l'impatto di quelle opere sull'immagine dei luoghi che descrivono (Scaffai 2017).

La città malata: descrizioni del degrado e metafore animali

Nella seconda metà del XIX secolo all'immagine luminosa della città distesa sul mare descritta dai viaggiatori del Grand Tour (Alfano 2010; De Seta 2014) si contrappose la raffigurazione claustrofobica di un mondo ctonio, composto da intrichi labirintici, angiporti, fondaci, bassi, popolato da figure ai limiti dell'umano. Il ricorso a similitudini e metafore animali è stato uno dei dispositivi retorici adoperati per denunciare la povertà e il degrado in cui versavano i ceti più indigenti, le cui gravi condizioni igieniche e abitative erano considerate disumane; al contempo, tuttavia, nelle rappresentazioni dei ceti subalterni il confine tra la denuncia sociale e la creazione dell'*othering* (Said 1999) spesso è indistinguibile: animali privi di parola, i ceti

subalterni sono destinatari passivi di interventi urbanistici proposti per migliorarne le condizioni abitative, ma il cui esito, nei fatti, è stato quello di produrre processi paragonabili a ciò che oggi si definisce "gentrificazione" [2].

Il fulcro delle descrizioni esaminate erano i cosiddetti "Quartieri Bassi", posti a valle dell'impianto greco-romano. Qui, in condizioni di povertà estrema, viveva una popolazione in costante crescita: se lo spazio urbano era rimasto immutato a causa della mancata estensione della cinta muraria, al contrario il numero di abitanti era raddoppiato, passando da 212mila abitanti del 1547 a 448mila nel 1871 (Simonetti 2014). A causa del sovraffollamento i fondaci, depositi di mercanzie di origine araba diffusi nelle città portuali del Mediterraneo durante il medioevo, si trasformarono in abitazioni improvvisate e malsane, divenute l'emblema dell'arretratezza e del degrado igienico e morale. La parola fondaco deriva dall'arabo *fúndaq*; nei vocabolari napoletani della prima metà del XIX secolo compariva nella forma dialettale *fùnneco* e designava cose diverse: una bottega in cui si commerciavano panni e drappi; lo spazio, detto anche 'dogana', dove si scaricavano le merci per mostrarle e gabellarle (Puoti 1841). Nel Battaglia troviamo il significato di «seminterrato, adibito ad abitazione poverissima» (GDLI). Secondo Italo Ferraro i fondaci partenopei costruiti in età angioina avevano un carattere architettonico «propriamente napoletano» (Ferraro 2012: XXXXIV) in cui l'angustia della via era compensata dal largo della corte interna. Questa forma architettonica rappresentava lo sviluppo della tipologia "casa e bottega" (Ferraro 2012): al piano terra erano posti gli ambienti in cui si svolgevano attività commerciali o artigianali, al piano superiore gli alloggi, mentre nello spazio centrale spesso erano ubicati una fontana o un pozzo.

[2] La parola *gentrificazione* è un prestito dall'inglese *gentrification*, che deriva dal sostantivo *gentry* (piccola nobiltà). La *gentrificazione* indica la sostituzione dei ceti sociali disagiati con abitanti di migliore condizione economica e sociale.

A fine Ottocento medici, scrittori, politici, giornalisti produssero numerose descrizioni delle condizioni abitative del popolo assiepato nei quartieri medievali. La disamina dello stato della città, infatti, era il tema ricorrente della letteratura prodotta a Napoli e su Napoli in quegli anni, in «una serrata dialettica intertestuale tra visitatori ed autori indigeni» (Palermo 1995: 28).

Uno dei primi testi di denuncia del degrado urbano della Napoli medievale non è un'opera letteraria, ma una relazione medica *Intorno al colera di Napoli dell'anno 1854*, redatta da Salvatore De Renzi, in cui compaiono già metafore e rinvii al regno animale: «le Grotte degli Spagari, – scrive il medico – vere tane destinate per numerose famiglie nello stesso nobile Quartiere di Chiaja, vennero finalmente private dei loro luridi abitatori» (De Renzi 1854: 90). A questa relazione si ricollega quella di un altro medico, Marino Turchi, intitolata *Sull'igiene pubblica della città di Napoli* e data alle stampe nel 1861. Turchi, docente di igiene presso l'Università di Napoli, aveva definito l'area dei quartieri Porto, Pendino e Mercato «la più bisognosa d'igienici provvedimenti» e «la più negletta» (Turchi 1862, citato da Maglio 2020): nonostante l'area fosse un vasto opificio a cielo aperto in cui si concentrava «la più grande operosità nelle arti e nelle manifatture», era abitata da «un popolo innumerevole accumulato» in condizioni di estrema miseria (Turchi 1862). Il medico dedica ampie parti alla descrizione dei fondaci:

> Entra nelle abitazioni di quei *fondachi*, che meglio diresti bolge d'Inferno; e di questi troverai sì gran numero nel Quartiere Porto, che non ti parrà vero: in un'aja non molto estesa io giunsi a noverarne ventinove: dove il colera del 1837 fece strage infinita. […] Chi si caccia per quei chiassi, chiassuoli, angiporti, per quei viottoli tenebrosi, per quei laberinti inestricabili, per quei tetri abituri; chi vede quelle tane di animali, quelle tenebrose spelonche, quelle mura livide e nericce grommate e impiastricciate di muffa, o sfondate dall'antichità, e quei spiracoli di luce pallida e sinistra, solo bastanti in qualche ora del giorno a scovrirne tutto l'orrore; chi vede quegli strambelli, quei cenci, quei paglericci, quel sudiciume, quel loto, quelle aperte sentine; chi sente quel tanfo, quel lezzo, quella peste; chi si avviene in quelle squallide

> facce, in quelle luride piaghe, in quegli stenti affannosi, si sente stringere il petto per la pietà, scorrere il ribrezzo per tutte le membra, quasi rimane smarrito, non crede ai suoi sensi, gli par di sognare, non stimando possibile che nel bel mezzo del secolo XIX vivessero nel putridume tanti esseri umani, dove non alloggerebbero le bestie; e intanto niuna mano soccorrevole si fosse stesa finora a salvarli!!! (Turchi 1862: 56-57).

L'uso del 'tu' accompagna il lettore nel moto di discesa infera tra i fondachi, la cui descrizione procede attraverso elenchi, in parte sinonimici («chiassi, chiassuoli, angiporti, …viottoli tenebrosi, … laberinti inestricabili, … tetri abituri»; «quegli strambelli, quei cenci, quei paglericci, quel sudiciume, quel loto, quelle aperte sentine»; «in quelle squallide facce, in quelle luride piaghe, in quegli stenti affannosi»; «quel tanfo, quel lezzo, quella peste»). L'uso di aggettivi connotati negativamente («tenebrosi», «tetri», «tenebrose», «squallide», «luride»), di parole dalla forte valenza dispregiativa come «orrore», «piaghe», «ribrezzo», «putridume» e di paragoni e metafore animali («tane di animali», «tenebrose spelonche», «dove non alloggerebbero le bestie») crea una netta separazione tra la civiltà borghese, compiuta raffigurazione dell'umano, e forme altre dell'abitare che rimandano a un mondo ferino. L'idea di una società altra traspare anche nella riformulazione «che meglio diresti bolge d'Inferno», che attiva una comparazione tra un luogo reale (i fondaci) ma non necessariamente noto al lettore (borghese) e un luogo letterario certamente notissimo.

In un altro passo, Turchi descrive i lavoratori del cordame, paragonandoli all'«incredibile genia dei trogloditi»: questi vivevano in cavità chiamate «grotte degli *spagari*», scavate nel tufo del Monte Echia dai primi coloni greci (Colombo 1892). *Spagari* è il termine adoperato nella saggistica di quegli anni per designare gli addetti alla fabbricazione delle funi, definiti *funari* nei vocabolari dialettali coevi (De Ritis 1845):

> E se ascendi l'amena erta di Brancaccio ed entri a sinistra per cadente porta, e avvalli per rotte e schifosissime scale, t'incontrerai

> in un popolo di misere genti abitatrici di quelle tane, che *grotte degli spagari* si addimandano, che ti richiamano alla mente la incredibile genia dei trogloditi; dove uomini e femmine, fanciulli, adulti e vecchi, sani ed infermi sono fra lor confusi e stivati (Turchi 1862: 8-9).

L'uso di parole che rimandano al lessico animale (tane) denuncia l'estrema povertà degli spagari, ma al contempo li priva della caratteristica umana della parola.

Fondaci e bassi nelle Lettere meridionali

Un altro testo di denuncia, più noto ai lettori, sono le *Lettere meridionali* di Pasquale Villari, che raccolgono le corrispondenze inviate a Giacomo Dina, direttore del periodico *L'Opinione*. Pur non essendo un'opera di finzione le *Lettere meridionali* furono scritte, come il più noto *Il ventre di Napoli*, sulla base di memorie e resoconti, allo scopo di fornire una diagnosi sociale. Sebbene non vi siano rimandi espliciti a Turchi, alcuni indizi ne suggeriscono la continuità. Anche in Villari, infatti, le descrizioni di fondaci, bassi e grotte rimandano al regno animale: i fondaci sono «covi», «molto al di sotto dei canili», in cui vive la parte più povera dei napoletani, disprezzata «dalle stesse donne del popolo» che «per ingiuriarsi tra loro, l'una chiama l'altra *funnachera* (abitante dei fondaci)» (Villari 2007: 64). Se per Turchi non era possibile immaginare «che nel bel mezzo del secolo XIX vivessero nel putridume tanti esseri umani, dove non alloggerebbero le bestie», per Villari le persone che vivono nei fondaci sono «talmente avvilite dalla miseria, che somigliano più a bruti che ad uomini».

> Questi fondaci […] hanno generalmente un androne, senza uscio di strada, ed un piccolo cortiletto, ambedue sudicissimi, i quali mettono in una grandissima quantità di pessime abitazioni, molto al di sotto dei canili, le quali tutte, e specialmente quelle in terreno, sono prive di aria, di luce, ed umidissime. In essi vivono ammonticchiate parecchie migliaia di persone, talmente avvilite dalla miseria, che somigliano più a bruti che ad uomini. In quei

> covi, nei quali non si può entrare per il puzzo che tramandano immondizie ammassate da tempi immemorabili, si vede spesso solamente un mucchio di paglia, destinata a far dormire un'intera famiglia, maschi e femmine tutti uniti (Villari 2007: 64).

Nel passare in rassegna le condizioni delle plebi napoletane, anche Villari si sofferma sui fabbricatori del cordame: «Il lettore ha mai sentito parlare degli Spagari di Napoli e delle grotte in cui abitavano? […] Nel tempo del colera, pochi anni sono, furono chiuse quelle luride tane che erano loro unica dimora». La descrizione della grotta sulle Rampe Brancaccio, già vista in De Renzi e Turchi, è preceduta da una preterizione che sottolinea la drammaticità del racconto:

> Sarebbe impossibile descriverne il sudiciume e la povertà. Una perfetta armonia è tra quei luridi canili, l'orribile grotta e gli abbrutiti abitanti, e tutti insieme sembrano formare un mondo a parte, che non possa andare altrimenti da quello che va. […] Vivono in questo luogo 25 famiglie, e sono circa 100 persone. Il sudiciume è tale, che la vista colà di una conca col bucato, mi rallegrò in modo che mi parve un'oasi nel deserto. [….] Hanno l'aria più che di gente infelice, di gente abbrutita. Quando fa bel tempo, escono a guisa di formiche, e si spandono al sole.

In questo passo compare la metafora strutturale (Lakoff-Johnson 1998) giacigli degli *spagari* / luridi canili, che lascia inferire al lettore un'altra metafora: i lavoratori del cordame sono animali, negando loro il tratto semantico "umano".

Infine, nei bassi, «tugurii spaventevoli» privi di aria e luce, posti a volte anche al di sotto del livello della strada, dimora «anche la parte meno misera del popolo»:

> Qui anche la parte meno misera del popolo abita nei *bassi*, i quali non solamente sono senza aria e senza luce, ma son tali che per entrarvi si discendono alcuni scalini, onde la malsana umidità. S'aggiunga che questi *bassi* si continuano a costruire anche oggi nel medesimo modo; e si capirà come il primo e più difficile

> problema riguardi l'igiene generale della città, la costruzione delle case pei poveri, pei quali dal '59 ad oggi non si è fatto nulla.

Secondo Villari i mali di Napoli, tra cui spiccava la camorra (Montuori 2017), non erano da ricondurre a una tara morale, ma a ragioni materiali e politiche. Nella prefazione del 1884 a una nuova edizione del testo, lo storico indica come una delle principali cause dei problemi urbani il sovraffollamento dovuto alla mancata espansione di Napoli nei secoli precedenti, «quando la città fu capitale di un vasto regno, e la sua popolazione crebbe ogni giorno, senza che si potesse del pari estendere la superficie abitabile». Per rispondere all'esigenza di nuovi alloggi «le case si innalzarono fino ai quinti sesti piani, le strade si restrinsero sempre di più, le piazze diminuirono di numero e di estensione. […] furono inoltre popolate le soffitte, i sotterranei; si formarono i bassi e i fondaci; si andò ad abitare nelle grotte cavate dentro i monti» (Villari 2007: 47). All'espansione della città in verticale (Cardarelli 1978: 143) si sommava un problema di natura idraulica: le fogne erano state ammodernate da Ferdinando II ma il rimedio, «assai peggiore del male» (Villari 2007: 51), aveva aggravato lo stato igienico dei quartieri bassi. Come Turchi, anche Villari invocava un intervento del governo per migliorare le condizioni di vita delle plebi napoletane, auspicando al contempo che fosse condotto senza compromettere le relazioni di quartiere – le reti sociali – su cui basavano la propria vita e il proprio lavoro. Lo sventramento, purtroppo necessario, non sarebbe bastato a risolvere il problema, sia perché molti dei bassi erano «sparsi in ogni quartiere della città, spesso sotto la casa di ricchi signori», sia perché «una parte non piccola della insalubrità» non dipendeva solo da ragioni architettoniche ma dall'estrema povertà degli abitanti (Villari 2007: 53). Le condizioni materiali delle plebi, dunque, non andavano migliorate solo sotto l'aspetto urbanistico, ma anche attraverso l'incremento dei salari e la creazione di adeguate politiche scolastiche e educative.

Dalle *Lettere meridionali* alla letteratura di denuncia

Le *Lettere meridionali* ispirarono la scrittura di altri testi su Napoli, rafforzando l'affermarsi di un genere letterario sullo stato della città (Palermo 1995: 10). La loro pubblicazione, infatti, aveva suscitato un'accesa polemica da parte di chi accusava il meridionalista di aver descritto «cose non vedute o vedute solo da molto tempo» (White Mario: 13). Alle critiche Villari aveva risposto esortando «alcuni amici, affinché andassero a Napoli, vedessero coi propri occhi e descrivessero. […] La signora Mario, generosa sempre, andò e pubblicò il suo bel libro, *La Miseria in Napoli*; il sig. Fucini, di cui tutti ammirano il brio, l'eleganza e la vivacità delle descrizioni, pubblicò il suo *Napoli a occhio nudo*» (Villari 2007: 44).

L'inchiesta della giornalista inglese Jessie White Mario, il cui primo incontro con la città era avvenuto come crocerossina dell'esercito garibaldino (Marzano 2003: 373), riprende esplicitamente il testo dello storico:

> Quelle lettere mi fecero senso grandissimo, perché non dettate da poeta che sogna l'ideale, né da romanziere che scruta il secreto delle commozioni drammatiche, né da critico politico, solitamente partigiano, perocché ogni parola di quelle lettere era una terribile, e probabilmente involontaria, accusa al partito, di cui lo scrittore fu uno dei più incliti membri (White Mario 1877: 9).

Nel romanziere «che scruta il secreto delle commozioni drammatiche» possiamo cogliere un possibile riferimento a Francesco Mastriani, menzionato in modo esplicito in un passaggio successivo: le guide del posto, che conoscono «per filo e per segno le persone e i canili», possono narrare «storie strazianti, che superano le più tragiche vicende dipinte dal veridico romanziere Francesco Mastriani nelle sue *Ombre*, *Vermi* e *Misteri di Napoli*» (White Mario 1877: 28). Ma Mastriani, commenta amaramente White Mario, non aveva avuto lo stesso successo di Charles Dickens, alla cui popolarità l'Inghilterra doveva «non poche riforme» (White Mario 1877: 156).

La giornalista inglese esibisce in modo esplicito i suoi legami con i testi su Napoli. La relazione di Turchi, citata più volte nell'opera, è indicata come una fonte autorevole, in grado di fugare i dubbi di chi avesse potuto considerare il reportage della giornalista frutto di finzione letteraria: «Chi teme ch'io carichi le tinte – scrive – interroghi il libro… di Marino Turchi» (White Mario 1877: 28). L'esplorazione, raccontata in prima persona, delle "tane" abitate dal popolo denuncia lucidamente l'inefficacia – se non la nocività – degli interventi urbanistici per le classi subalterne: in un capitolo intitolato *I trogloditi*, con un nuovo rimando alla relazione di Turchi, la giornalista inglese descrive l'abitazione assegnata dal Municipio alle *spagare* che in precedenza vivevano nella grotta di Montecalvario, in cui condividevano anche i mezzi di produzione del cordame. L'intervento, tuttavia, lungi dal migliorare le loro condizioni abitative le aveva, semmai, peggiorate: White Mario ne descrive il misero alloggio «in un sotterraneo col fango per pavimento, i muri fradici e dal soffitto a volta [che] grondava umidità». Ammalate di tifo, le *spagare* languivano private dei propri mezzi di produzione, percependo un magro sussidio insufficiente ad assicurare loro una vita dignitosa. L'inadeguatezza degli interventi del Comune è evidenziata anche nelle descrizioni di fondaci e bassi: gli abitanti dei bassi chiusi forzatamente dal Municipio «erano gettati sul lastrico e nove volte sopra dieci obbligati a rifugiarsi in un tugurio peggiore, ma non tanto in evidenza» (White Mario 1877: 29). Compare in questo passo l'idea di paravento, sviluppata da Matilde Serao agli inizi del Novecento, come ulteriore spia di intertestualità.

Alle Lettere di Villari è legato, come accennato in precedenza, il reportage *Napoli a occhio nudo. Lettere ad un amico* di Renato Fucini; sebbene l'opera rappresenti «una vigorosa inchiesta di denuncia scritta da un letterato» (Palermo 1993), il racconto della città non si sofferma solo sulla parte malata ma comprende anche la Napoli solare, Pompei, Montevergine, Sorrento, Capri, il Vesuvio, alternando descrizioni paesaggistiche a quadri di crudo realismo documentario (Iermano 2006). Nello sguardo dello scrittore Napoli si presenta con tratti panorientali, nel solco di quel processo di creazione dell'Oriente come

alterità contrapposta all'Occidente (Said 2013). Proprio perché sconosciuto a Fucini, l'Oriente può rappresentarne l'archetipo di Napoli come mondo altro: «Io non conosco i paesi dell'Oriente [….] altro che dalle descrizioni dei viaggiatori, dai libri letti, dai dipinti e dalle fotografie; ma se questo può servire, come io credo, a dare un'idea abbastanza esatta di quelle regioni, l'aspetto della città di Napoli mi sembra tale» (Fucini 1878: 3). Le architetture, la struttura urbana, «l'abitudine che questa plebe ha di vivere sulla strada» creano l'illusione di trovarsi «ad Alessandria od al Cairo […] con la sola differenza della lingua» (Fucini 1878: 4). Uno degli elementi che contribuiscono all'inganno orientalizzante, disvelato solo dal paesaggio sonoro del dialetto, è la porosità tra interno ed esterno:

> gl'inquilini dei bassi o piani terreni, scacciati dalla oscurità o dalla malaria delle loro tane, si scaricano sulla via coi loro mobili, coi loro cani, col gatto, col ciuccio, coi polli, con la pecora, e lì stanno a chiacchierare, a grattarsi, a lavorare, a dormire, a mangiare, a digerire, a…., e così dal fare del giorno al calare della notte la intera città assume l'aspetto d'una immensa bottega di rigattiere (Fucini 1878: 7).

Anche qui ritornano le metafore animali (dalle loro tane), ma le descrizioni sono improntate ad un realismo privo di toni moralisti o patetici.

Il paravento

Gli interventi urbanistici precedenti alla Legge speciale «per il risanamento della città di Napoli» del 15 gennaio 1884 in parte avevano portato a compimento progetti già avviati durante la monarchia borbonica (Ferraro 2012: LXVIII), in parte avevano avviato la bonifica dei fondaci tra il quartiere degli Orefici (Cardarelli 1978: 143) e piazza Mercato.

La cancellazione della città medievale avvenne con il Risanamento, l'imponente intervento urbanistico deciso dalla Legge

speciale n. 2892 del 1884 che ridisegnò parte della città e portò alla creazione del Rettifilo, sul modello ideologico dei *boulevard* realizzati dal barone Haussman per Napoleone III (Manzo). Il Rettifilo ruppe la continuità della città medievale imponendosi come «un autentico fendente», «con prepotenza, con coscienza di sé, certezza d'essere la città nuova» e dunque «incurante di stabilire relazioni» (Ferraro 2012: LXXXVI).

Il sovraffollamento e l'inadeguatezza delle strutture fognarie avevano moltiplicato l'impatto del colera, che nel 1884 aveva causato la morte di più di 7.000 persone. Sull'onda emotiva provocata dalla tragedia, Agostino Depretis, giunto al seguito di Umberto I per visitare la città flagellata dal contagio, annunciò che bisognava «*sventrare* Napoli». Ma la distruzione dei fondaci e del reticolo viario della Napoli medievale, sebbene mossa da un dichiarato intento igienico, fu portata avanti «sostituendo un modello astratto di cultura ad una viva realtà» (Alisio, citato in Ferraro 2012). Non fu questo l'unico aspetto problematico: nonostante gli intenti iniziali, il prevalere di interessi privati volse l'operazione in un processo di «appropriazione borghese della città popolare, vanto delle classi dirigenti locali, e occasione di profitto per il capitale bancario nazionale» (Sica 1977: 557). Come si è già accennato, all'opera di riqualificazione urbanistica si accompagnò un processo di gentrificazione (*ante litteram*) che andò a danno delle plebi, iniziali destinatarie dell'intervento.

La parola "sventrare", pronunciata da Agostino Depretis e ripresa dal sovrano Umberto I, rappresenta una spia intertestuale in un gioco di rimandi tra letteratura e discorso politico: essa richiama il romanzo *Le Ventre de Paris* (1873) di Émile Zola, a cui segue la pubblicazione del *Ventre di Napoli* (1884) di Serao. Un testo precedente al discorso di Depretis, segnalato da Nicola De Blasi, fuoriesce nuovamente dallo spazio letterario: in una *Corrispondenza napoletana*, apparsa su *La rassegna settimanale* nel 1878, Giustino Fortunato parla della «parte del vecchio Napoli» come di un «basso ventre» (De Blasi 2019: 767).

Il verbo *sventrare* compare anche nel titolo del primo capitolo del *Ventre di Napoli* di Serao, intitolato significativamente *Bisogna sventrare Napoli*, instaurando un collegamento diretto con il discorso del

presidente del Consiglio. Proprio Depretis – e estensivamente il Governo tutto – è indicato come l'interlocutore dell'opera che fin dalla sua apertura si configura «come un'articolata allocuzione al ministro» (De Blasi 2019):

> Efficace la frase. Voi non lo conoscevate, onorevole Depretis, il ventre di Napoli. Avevate torto, perché voi siete il Governo e il Governo deve sapere tutto. Non sono fatte pel Governo, certamente, le descrizioncelle colorite di cronisti con intenzioni letterarie, che parlano della via Caracciolo, del mare glauco, del cielo di cobalto, delle signore incantevoli e dei vapori violetti del tramonto: tutta questa rettorichetta a base di golfo e di colline fiorite, di cui noi abbiamo già fatto e oggi continuiamo a fare ammenda onorevole, inginocchiati umilmente innanzi alla patria che soffre; tutta questa minuta e facile letteratura frammentaria, serve per quella parte di pubblico che non vuole essere seccata per racconti di miserie. Ma il governo doveva sapere l'altra parte […]. Quest'altra parte, questo ventre di Napoli, se non lo conosce il Governo, chi lo deve conoscere? (Serao 2009: 41)

Secondo Giuseppe Montesano il *Ventre di Napoli* è caratterizzato dal prevalere di una prosa giornalistica, «mossa da brevi frasi e mimetica dell'andamento colloquiale» (Montesano 2002: 31); nel passo riportato sopra, infatti, è possibile individuare l'uso di frasi nominali («efficace la frase») e di una sintassi marcata («Voi non lo conoscevate, onorevole Depretis, il ventre di Napoli»; «questo ventre di Napoli, se non lo conosce il Governo, chi lo deve conoscere?»). Pubblicato per la prima volta a Milano nel 1884, *Il ventre di Napoli* fu ristampato a circa vent'anni di distanza con l'aggiunta di nuovi capitoli (Bianchi 2002: 21-22). Nella nuova edizione del 1906 la giornalista denuncia – come un decennio prima White Mario – il fallimento del Risanamento ai fini del miglioramento delle classi marginali. Nel capitolo intitolato *Il paravento* la scrittrice definisce il Rettifilo «una messa in iscena»: l'arteria «era, doveva essere, dovrebbe essere l'apportatore dell'aria, della salute, della pulizia», creata allo scopo «di salvare il popolo napoletano». Ma a uno sguardo più attento il Rettifilo si rivelava «una mirabile illusione»,

poiché dietro il «bizzarro paravento», «lungo scenario di tela», restava la massa «di abitazioni luride, fetide, cascanti» (Serao 2009: 104). Lo sguardo di Serao non si ferma agli aspetti urbani, ma indaga anche elementi di carattere economico, sottolineando la sproporzione tra i salari dei lavoratori napoletani, più bassi rispetto a quelli di altre città italiane, e i canoni di affitto, particolarmente elevati in rapporto alle condizioni abitative.

Se i fondaci erano stati in buona parte distrutti, i bassi continuavano ad essere abitati. Nel testo del 1904 la scrittrice ne fornisce una descrizione, rivolta probabilmente al Governo:

> Il basso è una bottega rudimentale, un terraneo, piuttosto, senza finestra, senza cesso, senz'altro sfogo che una porta, talvolta angusta che, d'inverno, deve star chiusa, che, di notte, non può stare aperta; e appena la primavera viene, chi lo abita, si trasporta nella via, sul marciapiede, vivendo sulla soglia, fuori della soglia, occupando il terreno pubblico, coi suoi figli, col suo fornello da stirare e da cucinare, con la sua macchina da cucire, quando non la occupa col suo banchetto da ciabattino, col suo banchetto di venditrice di castagne […] (Serao 2009: 121).

Serao non osserva i bassi né con lo stupore di Fucini, né con l'occhio filosofico di Benjamin: i bassi, in cui «vive e mal vive il popolo» rappresentano la testimonianza materiale del tradimento della promessa di miglioramento sociale.

La critica del Risanamento è presente anche nella produzione di Salvatore Di Giacomo. Nella raccolta di sonetti in napoletano '*O funneco verde*, il poeta descrive uno degli ultimi fondaci da abbattere, tra consapevolezza della necessità dell'intervento («e allargassero, sì, nun hanno tuorto») e malinconia per ciò che sarebbe andato irrimediabilmente distrutto (De Blasi 2009): «Chisto è 'o Fùnneco verde abbascio Puorto, / addò se dice ca vonno allargà: / e allargassero, sì, nun hanno tuorto, ca ccà nun se po' manco risciatà!». Nella terzina finale del primo sonetto sottolinea la popolosità del fondaco in cui il numero dei nati supera quello dei morti: «E sta gente nzevata e

strellazera / cresce sempre, e mo so' mille e treciento. / Nun è nu vico. È na scarrafunera» (Di Giacomo 2009: 29). Anche in questo componimento torna un rimando negativo al regno animale, che riproduce probabilmente il punto di vista di quella parte della città ansiosa di veder sparire non tanto la povertà, quanto, soprattutto, i poveri. Gli abitanti dei fondaci distrutti, infatti, avrebbero dovuto essere destinatari di alloggi migliori, ma Di Giacomo documenta l'insuccesso del progetto in due articoli apparsi nel 1893 sul *Corriere di Napoli*, dal titolo *Gli ultimi fondaci*. In questi testi Di Giacomo dà voce al popolo, rappresentandone il dolore e la disperazione per la perdita della casa. Nel primo testo troviamo la descrizione della reazione degli abitanti del Fondaco Palazzotto dinanzi allo sgombero imminente:

> urlavano tutte quelle donne, […] urlavano e imprecavano le vecchie, le giovani, le bambine seminude, scalze, piangenti. Quale scena! Il cortiletto del fondaco era pieno, era pieno il vicolo, di fuori: gli uomini, pochi, borbottavano, con le mani in saccoccia, pallidi: le femmine or davano alla loro collera e al loro dolore una forma più tempestosa. La casa, la casa! Era quello il grido: era tolta loro la casa! Dove sarebbero andate? Impossibile, impossibile trovar casa in una giornata. E la notte? Dove avrebbero dormito? […] Quelle che eran rimaste nel cortile seguivano, singhiozzando, il triste esodo della mobilia e delle persone, e balbettavano ancora:
>
> –'A casa! 'A casa! Addò jammo? Addò jammo? (Di Giacomo 2005: 190)

Di Giacomo cronista descrive l'angoscia di fronte al procedere implacabile del «piccone demolitore» (Imperatore 1891: 268) con un'alternanza di italiano e dialetto che oltre a rappresentare il repertorio linguistico degli abitanti ne enfatizza lo stato emotivo. Nelle parole di un vecchio abitante, in cui l'italiano della prima, laconica, risposta si alterna al dialetto della seconda, adirata, Di Giacomo esprime la rabbia del popolo di fronte al procedere della gentrificazione: le case popolari, che avrebbero dovuto essere

assegnate a chi era stato sfrattato, erano state occupate da *gente ca tene 'o pianefforte*, cioè da un ceto medio borghese.

> – Lo sappiamo, la Società del Risanamento fa quello che deve fare e la colpa non è sua. La colpa è del Municipio che dovrebbe darci le case.
>
> – E quelle dell'Arenaccia?
>
> – *Signurì, llà 'e vice sinneche fecero tutto lloro. So' case p' 'e puverielle chelli llà? Voi scherzate? Là ce sta gente ca tene 'o pianefforte! Nuie che simmo? Simmo niente. E 'o municibbio è tutto!* (Di Giacomo 2005: 192)

In un articolo successivo, Di Giacomo denuncia che le nuove case realizzate dalla Società del Risanamento erano state assegnate in modo clientelare. «Dove sarebbero andate – si chiede – le famiglie indigenti che l'opera di demolizione avrebbe sgomberato dai fondaci dei quartieri bassi della città?».

La denuncia lascia spazio anche a considerazioni erudite sulla storia dei fondaci, la cui fisionomia interna, in passato, doveva essere stata «meno triste di quanto non è oggi», concludendo che «una parte caratteristica ed interessante della Napoli antica […] ha dovuto esser, di quei tempi, ogni fondaco» (Di Giacomo 2005: 189).

Il sacrificio urbanistico della Napoli medievale, dunque, non era servito a salvare dalla miseria abitativa i ceti subalterni: la distruzione di vicoli, chiese e architetture storiche, documentata dai saggi sulla Napoli antica pubblicati sulla rivista *Napoli Nobilissima* fondata nel 1892 da Di Giacomo e Benedetto Croce, e da dipinti e fotografie (Pavone 1987), come le 118 litografie raccolte nel volume di Raffaele D'Ambra *Napoli Antica* (D'Ambra 1889), non era stato compensato dal miglioramento delle condizioni di vita delle classi sociali disagiate, che vivevano occultate in abitazioni altrettanto malsane, «ma non tanto in evidenza» (White Mario 1877: 29).

Conclusioni

Il Risanamento non fu solo la maggiore trasformazione urbanistica della «forma Napoli», ma rappresentò «un irrisolto nodo ideologico, dalle rilevantissime implicazioni tematiche, di lunga, molto lunga durata» (Palermo). I testi letterari e la trama di saggi il cui iterato oggetto «descrittivo, o narrativo senz'altro» (Palermo 1995: 28) è stato la forma Napoli hanno anticipato, descritto e criticato la dialettica tra borghesia e ceti subalterni per l'appropriazione del centro storico.

In questa dinamica le denunce del degrado igienico della Napoli medievale, pur se prodotte allo scopo di migliorare le condizioni di vita degli abitanti più poveri, sono state adoperate strumentalmente per giustificare ampi interventi di demolizione e sostituzione architettonica che hanno prodotto processi di gentrificazione. Il Risanamento, infatti, non ha trascurato di stabilire relazioni solo con il contesto urbano precedente, ma anche con quello sociale.

Il deprezzamento delle architetture medievali del centro storico potrebbe aver avuto una seconda conseguenza, di lunga durata: alla retorica del degrado dei quartieri antichi forse potrebbe risalire quella che Cesare De Seta ha chiamato la "negritudine" del centro storico di Napoli (De Seta 1990): la svalutazione, avvenuta a più riprese nel corso del Novecento, di parte delle architetture storiche, in particolare quelle realizzate dopo il XVII secolo, al fine di realizzare vaste operazioni di abbattimento e ricostruzione. I piani e i progetti che, a partire dal secondo dopoguerra, proposero la demolizione di porzioni del centro storico furono avversati da parte dell'opinione pubblica e dalle associazioni conservazioniste come Italia Nostra. Antonio Cederna, figura di spicco dell'ambientalismo italiano, osservò come tali piani riportassero indietro «alla nefasta logica degli sventramenti, alla sostituzione antica con la nuova, provocando quindi un'inammissibile alterazione di una plurisecolare, stratificata unità architettonica e ambientale» (Cederna 1988, citato in Rossi 2009: 95). Non è possibile addentrarsi oltre in queste storie – di cui pure andrebbe indagata la relazione tra città rappresentata e città reale, tra storia urbana e testi – per cui si rimanda alla lettura di altri studi (Rossi 2009; Caputi 2023).

Quel che invece si può provare a ipotizzare è che l'*Umwelt* (Scaffai 2017) dello spazio urbano sia per sua natura un territorio conteso tra rappresentazioni legate ai valori e alle percezioni di classi sociali e gruppi di individui animati da concezioni e interessi differenti. Nella vicenda di cui ci siamo occupati, la città è stata guardata di volta in volta dalla prospettiva di chi considera la tutela, materiale, immateriale e sociale un valore irrinunciabile o, viceversa, dal punto di vista di chi, accomunando la tutela all'immobilismo, pensa che sia fisiologico modificare, anche drasticamente, il tessuto urbano e sociale delle città. In questa dialettica il testo letterario si pone in termini di riproduzione e produzione del reale, confermando o smentendo le diverse visioni sulla città, divenendo, in ogni caso, testimonianza dei suoi passati possibili.

Bibliografia

Alfano, Giancarlo, *Paesaggi, mappe tracciati*, Napoli, Liguori, 2010.

Alisio, Giancarlo, *Napoli e il Risanamento. Recupero di una struttura urbana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1980.

Benjamin, Walter - Lacis, Asja, *Napoli porosa*, Ed. Elenio Cicchini, Napoli, Dante&Descartes, 2020.

Bianchi, Patricia, "Nota al testo", in Matilde Serao, *Il ventre di Napoli*, Ed. Patricia Bianchi, Roma, Avagliano, 2009: 21-22.

Candela, Elena (ed.), *Letteratura e cultura a Napoli tra Ottocento e Novecento. Atti del convegno di Napoli 28 novembre - 1° dicembre 2001*, Napoli, Liguori, 2003.

Caputi, Alessandra, *Storie di resistenza ambientale. La tutela di Napoli e della costa campana negli anni Settanta*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2023.

Caputi, Alessandra - Fava, Anna, *Privati di Napoli*, Roma, Castelvecchi, 2023.

Cardarelli, Ugo, *Studi di urbanistica*, I, 1978, Bari, Dedalo.

Colombo, Antonio, "Il Chiatamone", *Napoli nobilissima*, 2.2 (1892).

D'Ambra, Raffaele, *Napoli Antica*, Napoli, Raffaele Cardone, 1889.

De Blasi, Nicola, "Persistenze e variazione a Napoli (con una indagine sul campo)", *Italienisch*, 69, 2013: 75-92.

Id., "Una fioraia: una piccola migrante dal ventre di Napoli al mondo di 'lassù'", *Critica letteraria*, 47.4 (2019): 767-786.

de Caprio, Chiara, "Spazi, suoni e lingue nel romanzo di Napoli", *Lo stato della città. Napoli e la sua area metropolitana*, Ed. Luca Rossomando, Napoli, Monitor, 2016: 503-510.

Id., "Intertestualità", *Storia dell'italiano scritto*, G. Antonelli - M. Motolese - L. Tomasin, Roma, Carocci, 2021: 87-117.

De Lucia, Vezio, *Se questa è una città*, prefazione di Antonio Cederna, Roma, Editori Riuniti, 1992.

De Renzi, Salvatore, *Intorno al colera di Napoli dell'anno 1854. Relazione della Facoltà medica al Soprintendente generale ed al magistrato di salute*, Napoli, Stabilimento Tipografico di Gaetano Nobile, 1854.

De Ritis, Vincenzo, *Vocabolario napoletano lessigrafico e storico*, I, Napoli, Stamperia Reale, 1845.

De Seta, Cesare, "Napoli: riqualificazione urbana del centro storico", *Città verso il 2000*, Milano, Mondadori, 1990: 114-118.

Id., *L'Italia nello specchio del* Grand Tour, Milano, Rizzoli, 2014.

Di Giacomo, Salvatore, *Gli sfregi di Napoli. Teti storici e letterari sui bassi-fondi partenopei* (1893), Ed. Giovanni Greco, con un saggio di Stefano Scioli, Napoli, Liguori, 2005.

Id., *'O Funneco verde secondo il testo del 1886*, Ed. Nicola De Blasi, Napoli, Edizioni Dante & Descartes, 2009.

Esposito, Alessandra, *Le case degli altri. La turistificazione del centro di Napoli e le politiche pubbliche al tempo di* Airbnb, Firenze, Editpress, 2023.

Ferrraro, Italo, *Napoli, Atlante della Città Storica, Quartieri Bassi e il "Risanamento"*, Napoli, Clean, 2012.

Fucini, Renato, *Napoli a occhio nudo*, Firenze, Le Monnier, 1878.

Gainsforth, Sarah, Airbnb *città merce. Storie di resistenza alla gentrificazione digitale*, Roma, DeriveApprodi, 2019

Iermano, Toni, "Prima del "ventre" e dopo "Costantinopoli": nell'altra Napoli di Renato Fucini", *Critica letteraria*, 34.1, 2006: 73-92.

Imperatore, Ugo, "La nuova politica sanitaria in Italia", *Giornale degli economisti. Rivista mensile degli interessi italiani*, (1891).

Lakoff, George - Johnson, Mark, *Metafora e vita quotidiana*, Ed. Patrizia Violi, Milano, Bompiani, 1998.

Maglio, Andrea, "Lo "sventramento" come Risanamento: la 'cura' della città tra lessico e prassi nel caso napoletano", *La città e la cura. Spazi, istituzioni, strategie, memoria. Pavia, 10-12 settembre 2020*, Eds. M. Morandotti – M. Savorra, Pavia, AISU International, 2020: 566-579.

Manzo, Elena, "Il 'Risanamento'di Napoli. Dal progetto urbano alla scala architettonica", *Arti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti di Torino*, 72.1 (2018): 113-122.

Marzano Pasquale, "La Napoli di Jessie White Mario", *Letteratura e cultura a Napoli tra Ottocento e Novecento. Atti del convegno di Napoli 28 novembre - 1 dicembre 2001*, Ed. Elena Candela, Napoli, Liguori, 2003: 371-384.

Montuori, Francesco, *Lessico e camorra. Storia della parola, proposte etimologiche e termini del gergo ottocentesco*, Napoli, Fridericiana, 2017.

Palermo, Antonio, *Il vero, il reale e l'ideale*, Napoli Liguori, 1995.

Id., "Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento (1883-1915). Letteratura: momenti di realismo", *Letteratura e cultura a Napoli tra Ottocento e Novecento. Atti del convegno di Napoli 28 novembre - 1 dicembre 2001*, Ed. Elena Candela, Napoli, Liguori, 2003: 67-83.

Pavone, Mario Alberto, *Napoli scomparsa nei dipinti di fine Ottocento*, Roma, Newton Compton, 1987.

Rossi, Ugo, *Lo spazio conteso. Il centro storico di Napoli tra coalizioni e conflitti*, Napoli, Guida, 2009.

Said, Edward, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2013.

Salerno, Giacomo, *Per una critica dell'economia turistica. Venezia tra museifcazione e mercificazione*, Macerata, Quodlibet, 2020.

Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.

Serao, Matilde, *Il ventre di Napoli* (1906), Ed. Patricia Bianchi, con uno scritto di Giuseppe Montesano, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2002.

Sica, Paolo, *Storia dell'urbanistica. L'Ottocento*, II, Roma-Bari, Laterza, 1977.

Simonetti, Lucia, "Il territorio e i suoi abitanti. Funzioni, prospettive, occasioni", *Ci vuole una terra per vedere il mare. Primo Rapporto Giorgio Rota su Napoli*, Napoli, Giannini, 2014: 13-54.

Turchi, Marino, *Sulla igiene pubblica della città di Napoli: osservazioni e proposte*, Napoli, Marino, 1862.

Villari, Pasquale, *Lettere meridionali e altri scritti* (1884), Ed. Luigi Marseglia, Bari, Palomar, 2007.

White Mario, Jessie, *La miseria in Napoli*, Firenze, Le Monnier, 1877.

L'autrice

Anna Fava

Ha un assegno di ricerca presso l'Università degli Studi di Napoli «Federico II», dove insegna a contratto Storia della lingua italiana. Ha dedicato il suo lavoro di dottorato in Filologia allo studio della storia del linguaggio dell'ambientalismo italiano. Insieme ad Alessandra Caputi ha curato la riedizione de *La lunga guerra per l'ambiente* di Elena Croce (2016) e pubblicato il saggio *Privati di Napoli* (2023).

Email: anna.fava@unina.it

L'articolo

Data invio: —/—/—
Data accettazione: —/—/—
Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questo articolo

Fava, Anna, "Lo spazio urbano spazio urbano e testuale di Napoli tra sventramento e gentrificazione", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C. Bertoni - M. Fusillo - G. Iacoli, M. Guglielmi - N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024), 447-496, www.betweenjournal.it.

Between

The arabesque of catastrophe. A Spatial Model of Neapolitan Literature

Giancarlo Alfano

Abstract

The essay examines briefly come significant works published between the 1950s and the first decade of the 21st century in order to show the endurance over time of a representation of the city of Naples inspired by a spatial typology that reduces verticality to a horizontal tangle and transforms historical conflict into the emergence of natural drives.

Keywords

Naples; Contemporary literature; Geocriticism; Theory of cultural models.

CC BY

L'arabesco del disastro. Un modello spaziale della letteratura napoletana

Giancarlo Alfano

La Storia guardata a precipizio

L'ultimo capitolo del *Mare non bagna Napoli* (1953) è intitolato "Il sonno della ragione". Si tratta di un racconto di taglio a metà tra il saggistico e il giornalistico nel quale l'autrice giudica con severità l'opera dei principali scrittori e intellettuali napoletani cui era stata legata appena pochi anni prima, al tempo della rivista *Sud*.

Non mi interessa ricostruire le ragioni intellettuali che divisero la Ortese da quei suoi antichi amici. Mi interessa invece osservare come la scrittrice orchestri la sua riflessione sul ruolo degli intellettuali a Napoli per mezzo di coordinate spaziali che sembrano descrivere un preciso modello geografico della capitale meridionale. Considerata da questo punto di vista, l'opera di Anna Maria Ortese fornisce infatti un corpus testuale di enorme interesse, tanto da dare l'impressione che l'intera sua opera di scrittura sia consistita in un protratto confronto col corpo della città, con la sua plasticità spaziale. Del resto, se è vero che nel *Porto di Toledo* troviamo la dichiarazione della voce narrante femminile secondo cui essa avrebbe una «difettosissima conoscenza topografica» (Ortese 1975: 416), che la induce a sostituire alla cartografia una sorta di *concezione atmosferica* dello spazio urbano, risulta a posteriori illuminante che al momento di abbandonare la scuola elementare, e quasi a confortare le maestre rimaste turbate dalla sua scelta, la piccola Anna Maria Ortese, uscendo dall'aula, dichiarasse

solennemente: «Studierò la geografia; ve lo prometto!"» (Ortese 1928: 1098).

Incapace di fissare lo spazio dentro coordinate topografiche, ma non priva di un profondo sentimento della geografia, la scrittrice presenta descrizioni della città che rendono vibratile il paesaggio, mettendolo in movimento e valorizzandone la cromaticità, la luminosità, la tattile ventosità. Un tale arricchimento visivo e sensuale riduce però l'attenzione nei confronti della storicità dei fenomeni, favorendone una interpretazione al tempo stesso corporea e spaziale. Lo mostrano bene due brani del *Mare*. Uno si riferisce all'incontro, narrato proprio nell'ultimo capitolo, con Luigi Compagnone, il quale «era, come molti di noi, nato nei vichi di Napoli, dove la natura infuria, e tutta la ragione dell'uomo è nel sesso, la coscienza nella fame» (Ortese 1953: 118). Ecco l'immagine spaziale che riduce il soggetto a corpo: nel fitto reticolo delle stradine del centro, così tipico delle descrizioni napoletane, si addensa una popolazione ferina abitata dal sesso. Un'immagine dal potente sostrato mitologico, tanto da ricordare Creta, dove la mostruosa bestia nata dall'incesto s'insedia appunto al centro del labirinto. E se ha ragione Franco Farinelli (2003) a ritenere che la figura del labirinto non sia altro che il tracciato delle mura palaziali una volta che l'edificio del potere è crollato, ecco che la Torre della sessualità, il principio organizzatore della genitalità riproduttiva si volge in flusso spermatico parossistico, onnipervasiva spinta biologica primaria.

Il secondo brano proviene dal capitolo intitolato *Oro a Forcella*:

> Una miseria senza più forma, silenziosa come un ragno, disfaceva e rinnovava a modo suo quei miseri tessuti, invischiando sempre più gli strati minimi della plebe, che qui è regina. Straordinario era pensare come, in luogo di diminuire o arrestarsi, la popolazione cresceva, ed estendendosi, sempre più esangue, confondeva terribilmente le idee dell'Amministrazione pubblica, mentre gonfiava di strano orgoglio e di più strane speranze il cuore degli ecclesiastici. Qui il mare non bagnava Napoli. Ero sicuro che nessuno lo avesse visto, e lo ricordava. In

> questa fossa oscurissima, non brillava che il fuoco del sesso, sotto il cielo nero del sovrannaturale. (Ortese 1953: 67)

All'orizzonte aperto del mare, alla sua dimensione forse salvifica, si contrappone lo spazio chiuso del groviglio viario, che è al tempo stesso l'insieme convoluto di pulsioni e di corpi: una «fossa oscurissima» – sembra di sentire il Gadda del *Pasticciaccio* – in cui brilla «il fuoco del sesso», il "topazio" della generazione. Non stupisce che La Capria (1986) abbia scritto che al fondo di questa concezione vi è il contrasto tra la plebe e la piccola borghesia. Lo aveva infatti confermato già la stessa Ortese:

> La plebe dall'informe faccia riempiva questa strada meravigliosa e scendeva dai vicoli circostanti e s'affacciava a tutte le finestre, mischiandosi alla folla borghese, come un'acqua nera, fetida, scaturita da un buco nel suolo, correrebbe, ingrandendosi, su un terrazzo ornato di fiori [...] come, al cospetto, appariva mirabile e strana, la serenità dei borghesi! Io mi dissi che due cose dovevano essere accadute, molto tempo fa: o la plebe, aprendosi come la montagna, aveva vomitato questa gente più fina, che, allo stesso modo di una cosa *naturale*, non aveva occhi per l'altra cosa *naturale*, o questa categoria di uomini, per altro molto ristretta, aveva rinunciato, per salvarsi, a considerare come vivente e facente parte di sé, la plebe. Forse, scaturite ambedue queste forze dalla natura, non era mai sorta in esse la possibilità di considerare una rivolta alle sue sante leggi. (Ortese 1953: 152-153)

In quella stessa strada Carlo Bernari aveva ambientato appena pochi anni prima un altro conflitto, dal preciso carattere storico, in cui la generica "plebe" di Ortese era stata rappresentata come un concreto insieme di individui spinti da interessi determinati e da convincimenti politici contrastanti. All'ipotesi naturale della scrittrice, ipotesi che, peraltro, e nonostante le sue dichiarazioni successive, è presente anche in La Capria e in Domenico Rea, si contrappone la posizione del capofila di una scrittura realistica, che se a volte diviene forse un po' troppo balzachiano, propone tuttavia una differente rappresentazione

urbana, ispirata a un modello spaziale che sembrerebbe ispirata a tutt'altri principi. Nel suo romanzo *Speranzella*, del 1949, all'opacità del sesso, alla trama di vicoli e viuzze dove si stinge la vicenda di Nannina, si contrappone la strada principale, dove gli scontri familiari diventano pubblici e acquistano in tal modo un rilievo storico significativo:

> Appresso venivano i quattro oratori, con Elvira al centro, l'artefice di quella grande giornata che segnava la riscossa dei monarchici. Poi l'acquaiolo di S. Pasquale a torso nudo [...]; poi, per quattro, seguivano i capi dei circoli rionali, con il grande Lavarra al centro; segno che alle loro spalle c'erano le rappresentanze di tutti i rioni più rinomati per la fede nella causa, Montecalvario, Torretta, Vicaria, Portacapuana, Pallonetto, facevano calca agitando le bandierine di carta e gridando. (Bernari, 1949: 138)

Eppure, nonostante il tentativo di ricondurre i conflitti alle loro matrici concrete, anche in Bernari la città resta esposta al rischio di essere risucchiata dentro una sorta di naturalità costitutiva. Lo rivelano tra l'altro due suoi racconti, raccolti in un volume del 1977 ma risalenti ad anni precedenti, impostati sulla medesima situazione spaziale di un narratore extradiegetico che osserva la città da una posizione elevata. Se si tratta di una condizione abituale in una città come Napoli, divisa tra il centro pianeggiante e la serie collinare che si estende continua da Nord-Ovest a Nord-Est, dalla zona flegrea fino a Capodimonte, in questi racconti la dimensione referenziale ha meno importanza rispetto a un sovraccarico connotativo che merita di esser messo in evidenza.

Il primo testo racconta un episodio di bombardamento sulla città, cui alcuni intellettuali assistono affacciati da una terrazza del Vomero:

> Flora, Pratolini, Doria, Gatto, Viviani, Ortolani, Arcuno, Defeo, Ricci, Giordano, si affrettano fin quassù per ritrovarsi su questo parapetto che domina il golfo sconvolto da un bombardamento, proprio come ad un appuntamento fuori del tempo. Un'affacciata, che la storia non segnerà nei suoi registri, al cessato allarme, e che ricade sulla città già accartocciata nel buio.

> Il lavoro abbandonato col sole non ha più senso e non verrà più ripreso: da qui si scorgono le vie lentamente rianimarsi di fiochi lumi e di più labili rumori, si riode lo sferragliare di un tram, il ronzio di un autocarro; riprende l'abbaiare di un cane, un suono di tromba, un passo nella strada: sono tanti i nodi sonori che riallacciano i fili su questo immenso telaio che per un attimo è stato sul punto di fermarsi per sempre. (Bernari 1977: 124-25)

Il secondo racconto è invece ambientato subito dopo la guerra. Il narratore, che sta tornando a Napoli a piedi giungendo dal Nord, si ferma al viale di Capodichino, nei pressi dell'attuale aeroporto, e di lassù guarda la città ai suoi piedi:

> È così che la immaginavi la tua città? [...] A mano a mano che il giorno avanza, il cielo vien facendosi sempre più lavagna, astioso, non certo diverso dai cupi cieli lasciati nel nord. Il mare chiuso fra due quinte di case, è nero, e nero è il Vesuvio che vi si affaccia, senza fumo, senza una screpolatura di fuoco. Al suo pennacchio si è sostituita la fiamma che si sprigiona dalla bocca della lunga ciminiera a bruciare i residui d'una raffineria di petrolio. (Bernari 1977: 145)

Il disastro conseguente alla guerra è colto in una visione sintetica che ricorda la celebre *Ginestra*. Proprio come nel grande testo leopardiano, anche qui gli uomini appaiono come formiche i cui «nodi sonori» s'intrecciano in un equilibrio provvisorio in attesa di un nuovo colpo della Natura, qui tanto più presente per il fatto di essere cancellata dalla nuova realtà post-bellica. Lo mostra il secondo brano, col mare «nero» stretto tra le case e col pennacchio del Vesuvio sostituito dal fumo delle raffinerie. Non è la realtà industriale che ricomincia in città, è la forma attuale della Natura: quel che si presenta agli occhi è un'escrescenza che prende vita da processi sotterranei, inconoscibili.

Del resto, il libro di Bernari ha una sorta di prefazione, intitolata *Napoli come assenza*, in cui leggiamo un terzo episodio di sguardo dall'alto, che rivela il significato di quanto abbiamo appena letto: «La

veduta che si gode da questa spianata di Sant'Elmo differisce di poco da quella che dové riempire lo sguardo e sconvolgere l'animo di Nanda, sposata Quàntara». L'autore si riferisce alla protagonista di un suo racconto (in *Vesuvio e pane*, 1952), che si lancia disperata giù dalla rupe di Posillipo; a lei ripensando, lo scrittore s'immagina che «nell'attimo che precedette il gesto fatale, i suoi occhi percorsero lo spazio che le si spalancava di sotto come un vuoto da riempire; e quel vuoto era Napoli» (Bernari 1977: 15).

Torniamo allora alla via Roma ritratta da Ortese nel 1953. Anche qui una «cameriera diciottenne» si è buttata di sotto, lanciandosi però dal terzo piano di un palazzo. Forse un litigio con la padrona, forse un gesto per "impressionare" il fidanzato, sta di fatto che la giovane donna muore sul marciapiede. Mentre la folla si accalca per vedere, erompe il litigio tra i balconi, tra chi attribuisce la disgrazia alla cacciata del Re (profetizzando che il «mare si *arrevoterà*, la montagna si spaccherà e darà fuoco, e il cielo diventerà cenere sopra questa città ingrata») e chi s'indigna perché c'è ancora chi tiene «per la monarchia, dopo che ha tradito il Duce». Nel raccontare (o immaginare) questo episodio non è improbabile che la scrittrice stesse pensando al romanzo di Carlo Bernari, che nel 1950 aveva vinto il premio Viareggio, e avesse pertanto deciso di ambientare nella stessa via Roma che vede il corteo borbonico di *Speranzella* un battibecco tra nostalgici della monarchia e nostalgici del fascismo. Ma, al di là del possibile riferimento, è interessante che la scrittrice decida di svuotare l'episodio di ogni dimensione storica precisa, per ribattere sul carattere "naturale", istintuale che domina le vicende cittadine. Poco più avanti, del resto, i suoi vecchi amici di «Sud» commentano il fatto dicendo che «qui si uccidono sempre allo stesso modo [...] I balconi e le finestre della nostra città sembra non abbiano nessun'altra funzione» (Ortese 1953: 161). Napoli è un'assenza, dice Bernari nel 1977, un «vuoto da riempire» lanciandosi di sotto. O forse invece Napoli, spazio dominato dalla legge di Natura, è troppo piena, come invece propone Anna Maria Ortese (1953: 156), tanto da non lasciare spazio agli individui, e alle loro vicende singolari: «Tollerato era l'uomo, in questi paesi, dall'invadente natura, e salvo solo a patto di riconoscersi, come la lava,

le onde, parte di essa». Vuota o piena, la città sembra in ogni caso esercitare una inesorabile attrazione al precipizio, al collasso verso il centro del suo, così tipico, reticolo di vicoli.

Toponomastica senza topografia

«La Napoli in cui arriva la Ortese per la sua inchiesta – ha osservato Raffaele La Capria (1986: 690) – è quella degli anni Cinquanta, gli anni in cui Lauro e il laurismo mettevano le mani sulla città, gli anni in cui aveva inizio quell'alleanza tra cattivo gusto denaro mafia e ignoranza che ha distrutto ogni bellezza di Napoli e finanche la sua identità»: di questa Napoli però la Ortese non parla affatto. E forse ha ragione La Capria a dire che questo fu il torto, se non la colpa di una scrittrice che volle leggere la storia e la conformazione topografica della città in base alle logiche del predominio della natura, dimenticando, o comunque tralasciando le dinamiche storiche, il rapporto concreto tra le forze economiche e sociali e la dialettica che esse hanno instaurato con lo spazio urbano. Ma che l'orizzonte formale e concettuale a partire dal quale si organizza la rappresentazione dei fenomeni (ossia la cosiddetta tipologia della cultura)[1] sia governato dal riferimento alla natura è, nel caso di Napoli, un fatto di un'evidenza assoluta: ne è caratterizzato il lavoro di Ortese come quello di Rea, di La Capria, e dello stesso Bernari.

Tuttavia, è innegabile che a partire dagli anni Cinquanta lo spazio urbano si è modificato. Nel caso della metropoli meridionale, la speculazione edilizia sconvolse gli equilibri secolari del rapporto tra colline, centro storico e cerchia urbana, modificando in profondità il paesaggio a Est e a Nord della città (a Sud c'è il mare, a Ovest si

[1] Mi riferisco al lavoro di Lotman-Uspenskj 1975 e ai saggi contenuti in Lotman 1985; è importante anche la diversa prospettiva semiotica di Marin 2001.

accampava la straordinaria macchina dell'Italsider, destinata a collassare definitivamente nei successivi anni Ottanta e Novanta).[2]

La trasformazione lavora sui margini, all'altezza dell'antico limite delle mura cittadine. Come avrebbe spiegato Antonio Ghirelli nel 1977, «Nei dieci anni che vanno dal 1951 al 1961, si concedono 11 500 licenze edilizie per la costruzione di circa 300 000 vani, in buona parte con caratteristiche residenziali e quindi inaccessibili ai ceti meno agiati. Posillipo, il Vomero, i Colli Aminei sono presi d'assalto» (Ghirelli 1977: 540). In parte il medesimo fenomeno investe anche il centro storico, con «la costruzione dell'ignobile rione San Giuseppe-Carità» che riduce «ai minimi termini la popolazione dei vecchi quartieri e le sue possibilità di sopravvivenza», ma è lì, sulle colline un tempo verdissime, che si scatena l'offensiva dei nuovi interessi economici.

La trasformazione del sito urbano comporta una distribuzione inedita delle classi sociali: piccola borghesia e ceti umili (quella che si continua a chiamare "plebe") si separano: la prima si rivolge verso i quartieri residenziali; la seconda, una volta «distrutta l'economia del vicolo», si ritrova «ammassata nei comprensori della cintura esterna, dove la delinquenza la prostituzione e il contrabbando sono la sola alternativa alla disoccupazione». In questo modo, lamenta Ghirelli (*ibid.*: 539), «si compie una mutazione antropologica che cancella gli ultimi tratti della gentile indole partenopea». Ecco, esattamente come il La Capria di *L'armonia perduta* (1986), anche uno storico di professione, parlando dei rivolgimenti del *boom* economico napoletano, si ritrova a segnalare una scomparsa di identità: se la Ortese aveva sofferto il contrasto tra il proprio «spaesamento» e il «vivere pieno di radici» caratteristico della città (cfr. Ortese 1994: 10-11), qui è la stessa Napoli a perdere radicamento storico e riconoscibilità territoriale.

Gli effetti di questo rivolgimento hanno però avuto una rappresentazione tardiva. Non soltanto in letteratura occorre attendere

[2] Il racconto della scomparsa della siderurgia napoletana – un fenomeno storico concreto non privo di ambiguità e contraddizioni – si legge in Rea 2002.

l'inizio degli anni Novanta perché si abbia finalmente un romanzo ambientato in uno di questi nuovi quartieri, ma anche il cinema, nonostante l'illustre precedente di *Le mani sulla città* (1963), ha faticato a individuare un modo per mettere in scena la nuova spazialità urbana. In fin dei conti, Napoli resta "Mare, vicoli e Vesuvio": anche *Ricomincio da tre* (1981) di Massimo Troisi, la cui sequenza napoletana è in realtà ambientata nell'immediata periferia (nel Comune di San Giorgio a Cremano), pur mettendo in scena il palazzo puntellato coi tubi Innocenti come riconoscibile riferimento all'allora recentissimo terremoto, confermerà l'immagine urbana del reticolo viario, la celebre porosità tra interno ed esterno (si veda la scena in cui l'amico del protagonista lo chiama ad alta voce dalla strada) di cui aveva parlato Walter Benjamin sessanta anni prima.

Ci sono poi i «comprensori della cintura esterna». Si tratta dei nuovi rioni e delle superfetazioni sorte intorno alle antiche masserie o ai sobri centri operai della prima metà del secolo in cui finiscono con l'ammassarsi i ceti popolari. Centri nuovi, che rispondono a concezioni urbanistiche e politiche che nei decenni tra il Sessanta e l'Ottanta vengono messe alla prova dei fatti in tutto il mondo occidentale, e che anche per questo non possiedono alcun legame spaziale (di logica e cultura dello spazio) con l'assetto urbano originario: per quanto riguarda Napoli, questo mondo comincia a essere rappresentato, soprattutto nelle arti non letterarie, a ridosso del terremoto del 1980: lo provano un film come *Le occasioni di Rosa* (1981), un fumetto come *Tràs, il rifiuto di San Giorgio a Cremano* (1985) di Pazienza e, indirettamente, un testo teatrale come *Le cinque rose di Jennifer* (1980) di Annibale Ruccello, anche se in quest'ultimo caso l'indicazione ambientale resta generica, giacché vi si fa riferimento solo a un «appartamento in penombra» e a un «nuovo quartiere dei travestiti» (Ruccello 2005: 25). Ma è solo con l'emergere delle nuove strategie malavitose che queste realtà assurgeranno alla piena visibilità.

Per capire il modello culturale di queste rappresentazioni è utile ripercorrerne rapidamente alcuni episodi degli anni Trenta e Quaranta. È infatti con *Tre operai* (1934) di Carlo Bernari che per la prima volta la zona Est di Napoli diviene lo sfondo di una vicenda letteraria. Lo

avrebbe ribadito con orgoglio lo stesso autore nella ristampa del 1965, affermando che «la Napoli che qui fa da sfondo non è il paese dell'anima, ma un punto dell'universo, somigliante a un qualunque altro punto geografico, da rintracciare nella stessa mappa storico-politica». Non più mare, scalinate ripide e lenzuoli appesi (come nelle tante immagini divenute abituali a partire dalla fotografia del 1946 che illustrava il saggio di Mario Stefanile, 1946, *Sulla poesia di Salvatore di Giacomo*), ma «prati grigi», «mari bituminosi ciminiere e fumo», «fondali brumosi di officine»: la Napoli di Bernari era infatti la «terza Napoli, quella industriale, che si estendeva dal Vasto al Pascone, da S. Giovanni a Teduccio a Torre Annunziata, per polverizzarsi poi nelle decine di cantieri che si modellavano lungo il profilo della costa, sino agli altiforni di Bagnoli»[3].

In questa nuova Napoli piove spesso, e il sole, quando c'è, è afoso, stinto, opaco.[4] È forse una Napoli naturalistica, a tratti, ma soprattutto

[3] Bernari 1965: 273. Cfr. invece come venti anni dopo Marotta (1953: 54) avrebbe nuovamente ridotto a Natura questo paesaggio operaio: «percorsa via Nazionale e la piazza omonima si imboccava la lunghissima via Nuova Poggioreale, nuova nel senso che martoriata dai bombardamenti aerei, era quasi tutta da rifare. Ecco lo scheletro delle "Cotonerie Meridionali" ed ecco il devastatissimo cimitero; dissepolte dagli scoppi molte ossa qui volarono al cielo, dove è presumibile che le rispettive anime si siano affrettate a raccoglierle per tenersi pronte a indossarle nella Valle di Giosafat [...] Che malinconia; era decrepita e sconquassata questa via Nuova Poggioreale, in qualche casetta che vi riedificavano non si erano ancora elevati i muri che già le famiglie s'installavano, già i bambini dormivano fra due pile di mattoni e fagioli bollivano nella pentola a gara con la calce che bolliva in un'attigua buca».

[4] «[C]he nel romanzo sia più la pioggia che il sole, anche questo non è un dato da riferirsi alla media statistica delle precipitazioni cadute, ma è un'indicazione psicologica, a specchio dell'animo dei personaggi. D'altronde il sole non si presenta in queste pagine più clemente: al pari della pioggia esso si abbatte implacabile sugli uomini e sulle cose, e tutto corrompe sotto il suo occhio infuocato» (Bernari 1965: 275). A Napoli, infatti, piove spesso in letteratura. Questo sembra anzi essersi costituito coi decenni addirittura come un "antitopos": il fatto si ritrova, in modo diverso, in Ortese (*Il porto di*

è una Napoli non più centripeta, ma tutta proiettata lungo le linee ferroviarie, quella nazionale e quelle «vicinali» che portano a Nola e Baiano, a Sorrento o Cuma, e che «si inoltrano per la periferia cittadina, incuneandosi fra due muri di officina, o fra due lerce facciate di edifici privi di intonaco» (Bernari 1965: 274). Anche qui non c'è il mare: ma ci sono le industrie, e dunque c'è il lavoro, e ci sono i conflitti sociali, gli scioperi, i sogni di redenzione e di arricchimento. È una città per la quale si cammina per strade ampie e lunghe, fino ad arrivare anche a Chiaia, semmai, ma sempre lasciandosi alle spalle il mare per inoltrarsi di notte nella Villa Comunale e incontrarvi una prostituta.

Bernari parla dunque di una realtà industriale, grigia, fumosa e disperata. Forse altrettanto generica, ma certo rispondente a un modello rappresentativo differente rispetto a quello che si è imposto tra Otto e Novecento per caratterizzare il centro della città. Diversa è pure, in altro modo, la soluzione "provinciale" proposta da Michele Prisco, il quale, com'è stato detto, è «uno dei pochissimi narratori napoletani a non costruirsi il mito di Napoli come realtà diversa e unica» (Perrella 2005: 1). Nel suo libro di esordio, *La provincia addormentata* (1949), lo scrittore premise un corsivo in cui avvertiva il lettore che, nel collocare «a sfondo delle vicende variamente narrate uno stesso paese: l'incantata campagna vesuviana sfatta di luce», egli aveva avuto l'intenzione di «offrire un esempio di umanità piuttosto che una riduzione geografica». Si tratta però in questo caso di un'umanità socialmente connotata, il cui legame col contesto spaziale appare decisivo anche a livello simbolico:

> Chi percorra la zona che si adagia alle falde vesuviane noterà un gruppo di borgate interrotte o separate tra loro da colline di pini o castagneti o altre zone altrimenti boschive: sono contrade semplici e sane, dove la vita sembra fermarsi improvvisamente intorpidita dall'invadenza del sole. In questa regione vive e si

Toledo), in Nicola Pasquale (*Malacqua*), e poi in Ferrante e Montesano (cfr. Alfano 2010).

> muove una ristretta aristocrazia di facoltosi borghesi agganciati tra loro da un vincolo di pigra amicizia [...] (Prisco 1949: 9-10)

La connessione tra ceto possidente della campagna e ambientazione paesaggistica è in realtà necessaria dal punto di vista narrativo perché, ancora una volta, vi è una ragione tipologica forte: alla città come luogo del commercio, del dinamismo, dello scambio con l'altro, dell'aperto, si contrappone la campagna come luogo della produzione alimentare, della lentezza, della chiusura nel legame familiare. Siamo in un ambiente di «antiche case provinciali dove ogni angolo si colma nel tempo di allusive memorie» (Prisco 1949: 207), che però non ha resistito alle trasformazioni urbane e culturali dello sviluppo post-industriale e in generale ai fenomeni socio-economici verificatisi nel lungo "dopo-terremoto" che si è protratto almeno fino ai primi anni del nostro nuovo secolo.

La campagna è scomparsa; ed è scomparsa la borghesia lenta e sonnacchiosa che viveva in quelle grandi case padronali. Al loro posto c'è un denso agglomerato che è possibile attraversare, come accade al protagonista di *Nel corpo di Napoli* (1999), percorrendo «su e giù infinite volte Barra, Ponticelli, San Giuseppe Vesuviano, Sant'Anastasia, Marano, Calvizzano, Giugliano, Sant'Antimo, Afragola, Secondigliano, Poggioreale, San Giorgio a Cremano...» (Montesano 1999: 71).

Si tratta di una sequenza toponomastica abbastanza impressionante, che però non risponde ad alcun criterio di orientamento nello spazio o di identificazione di un territorio, ma mira a restituire uno "spaesamento" al tempo stesso storico e simbolico del tutto apparentabile a quello post-bellico lamentato da Anna Maria Ortese circa cinquanta anni prima. Chiunque si voglia infatti divertire (semmai utilizzando il *software* di Google Maps) a seguire la sequenza proposta da Giuseppe Montesano si accorge facilmente che dalla periferia Est di Napoli (Barra si chiama così perché c'era lo sbarramento della dogana urbana: al pari della fermata "Dogana" della Cumana all'opposto limite occidentale della città) ci si sposta di circa 25 chilometri verso Est per raggiungere San Giuseppe Vesuviano, si torna indietro verso Ovest di quasi 20 chilometri, si procede di altri

quasi 30 chilometri in direzione Nord-Ovest, si sale a Nord di un paio di chilometri ancora e sempre a Nord per altri quasi 4, si va a Est di quasi 10, ancora a Est per ulteriori 10 chilometri, e poi a Sud-Ovest per circa 7 chilometri, ormai rientrati all'interno del perimetro urbano di Napoli, dove ancora si resta dopo aver percorso altri 6 chilometri verso Sud (Poggioreale), per uscirne nuovamente dopo aver percorso in direzione Sud-Est gli ultimi quasi 10 chilometri che portano infine a San Giorgio a Cremano. Est, Est, Ovest, Nord, Est, Sud, Sud-Est, Est: un movimento antiorario il cui modello tipologico-culturale, potremmo dire, è una toponomastica senza topografia del tutto apparentabile a quella risolta nelle lunghe liste di nomi di luoghi che caratterizzano la letteratura napoletana tra fine Ottocento e prima metà del Novecento, cioè all'epoca in cui, come ha spiegato Emma Giammattei, si fissa il "romanzo di Napoli".

In effetti, Montesano sembra qui rappresentare quel fenomeno urbanistico che caratterizza gran parte delle estensioni periferiche delle metropoli odierne per il quale si usa l'espressione inglese *edge city*, intendendo riferirsi, con questa etichetta di "città-limite", a quelle «costellazioni ex-urbane dove la città si disfa e si riforma».[5] Ma, con la sua grottesca costruzione narrativa, lo scrittore ripropone il modello spaziale al tempo stesso eccentrico (perché centripeto e dispersivo) e concentrico (perché identificato dall'intrico viario), con cui è stato rappresentato il centro cittadino della metropoli campana.

È indubbio che l'incremento abitativo dei centri urbani periferici e la loro progressiva interconnessione fino alla sarcitura di una trama urbana fitta e compatta abbia costituito un fenomeno storico di carattere globale. Ma è interessante che la rappresentazione di un tale fenomeno storico sia realizzata recuperando il tipico modello spaziale del groviglio stradale, del labirinto, fissatosi nella letteratura

[5] Cfr. Perulli 2009: 68. Al riguardo si deve sempre tornare a Lynch 1960, il grande classico del pensiero urbanistico contemporaneo. Per una rappresentazione della conurbazione napoletana, o napoletano-casertana, cfr. Pascale 2001.

napoletana a partire dai primissimi decenni post-unitari (Palermo, 1993, Giammattei, 2003, Alfano, 2010).

Si tratta di un modello tanto tenace da improntare di sé anche una scrittura quella di Saviano in *Gomorra*, che almeno all'apparenza sembrerebbe segnata da una forte vocazione referenziale:

> Venendo da Napoli questi paesi spuntano d'improvviso, ficcati nella terra uno accanto all'altro. Grumi di cemento. Le strade che si annodano ai lati di una retta su cui si avvicendano senza soluzione di continuità Casavatore, Caivano, Sant'Antimo, Melito, Arzano, Piscinola, San Pietro a Patierno, Frattamaggiore, Frattaminore, Grumo Nevano. Grovigli di strade. Paesi senza differenze che sembrano un'unica grande città. Strade che per metà sono un paese e per l'altra metà ne sono un altro.[6]

«Grumi di cemento» e «grovigli di strade», come dice l'autore, che però non restituisce con la sua sequenza toponomastica l'immagine a spirale di una rete viaria che si annoda «ai lati di una retta», ma invece propone un movimento che nella realtà procederebbe per chilometri spostandosi da Sud a Nord, poi a Ovest, di nuovo a Sud, poi a Sud-Est, invertendo a Sud-Ovest, tornando a orientarsi verso Est, per poi ribaltarsi verso Nord e infine contro-ribaltarsi in direzione Sud-Ovest. Un groviglio, appunto, che viene restituito per mezzo di una enumerazione che possiamo dire senz'altro "caotica", e non solo nel senso della retorica.

---

[6] Saviano 2006: 26. Cfr. anche quest'altro brano: «Il camion di Pasquale attraversava le strade statali che annodano il territorio nord di Napoli. Capannoni, depositi, luoghi dove raccogliere detriti, e roba sparsa, arrugginita, gettata ovunque. Non ci sono agglomerati industriali. C'è puzza di ciminiere ma mancano le fabbriche. Le case si seminano lungo le strade, e le piazze si fanno intorno a un bar. Un deserto confuso, complicato» (*ibid.*: 85). Cfr. Carmosino 2009.

Caos viscerale, collasso labirintico del palazzo del potere – per tornare all'osservazione di Franco Farinelli – che la toponomastica senza topografia delle scritture napoletane lascia intravvedere attraverso l'ammasso nominale. E che Montesano fa emergere con beffarda chiarezza, intrecciando il suo "vaevieni" nella medesima rete viaria poi percorsa da Saviano, di cui però mostra, finalmente, la continuità col classico modello immaginario otto-novecentesco del "ventre di Napoli":

> Giravamo per i paesi della camorra cercando di indovinare nelle facce delle case informi, nelle strade dissestate e senza progetto, la fisionomia di ciò che le aveva come partorite da un incomprensibile ventre. 'O Tolomeo godeva nell'addentrarsi in quel labirinto insensato ripetendoci che quella era una vera prova di resistenza [...] L'oppressione, la disoccupazione, lo sfruttamento? Ancora con queste cazzate? Ma non li vedevamo i ristoranti aperti fino all'alba, con i tavolini in mezzo alla strada, la gente in fila, gli ingorghi? «So' disoccupati, eh? Però accattano 'o stesso! E magnano, vonno magnà» (Montesano 1999: 84-85)

La spinta pulsionale, il sesso, il cibo, la sfrenatezza degli istinti e la conseguente anarchia: nei vicoli della città o nel nuovo dedalo della conurbazione campana è ancora una volta la plebe a dominare il paesaggio. La plebe, ossia la Natura. Anche adesso che il controllo del territorio è sottoposto a rigidi criteri economici: cioè storici, sia pure di una storia malavitosa.

Di sottinsù, lungo la verticale

Ogni labirinto è la rappresentazione in piano della verticalità del potere. Una volta crollate, le strutture murarie del tempio e della reggia lasciano sul terreno il tracciato di un disegno enigmatico. Quel misterioso arabesco è però forse non solo il segno del crollo, ma anche di un altro movimento verticale. Esso sembra infatti segnalare lo sprofondamento verso le viscere della terra, proprio come capitò a

Teseo deciso ad affrontare il mostro delle profondità. Ma quello stesso disegno è la traccia superficiale delle controspinte prodotte da quelle forze ctonie che di solito restano invece invisibili.

Del resto, dove c'è un ventre, c'è un intreccio di vettori; un intrico che il romanzo di Montesano sembra appunto provare a rappresentare sollecitando un aspetto normalmente sottovalutato del classico modello spaziale della città di Napoli. Un tentativo tanto più interessante per il fatto che prova a sviluppare l'asse verticale dell'immaginario partenopeo, sia per inscenare il collegamento tra superficie e profondità, sia per elaborare una più efficace rappresentazione del rapporto tra cerchia periferica e centro cittadino.

È infatti «dall'altro lato della cintura napoletana, verso Caserta» che una mattina il protagonista viene guidato dal suo amico, il ricco e prepotente 'O Tolomeo. Condotto al centro di una piana, egli si trova innanzi «uno scavo che ingoiava i campi e le viti in un buio terroso». «Qui – gli dice l'amico – sorgerà la Necropoli di 'O Tolomeo», una gigantesca costruzione sotterranea, il cui progetto viene così illustrato dall'invasato protagonista del romanzo:

> «Era il problema dello spazio [destinato ai cimiteri] che non mi faceva dormire. Come razionalizzarlo? E allora mi è venuta l'idea... 'E tombe, 'e corridoi, 'e mausolei, 'e vasi funerari, 'e monumenti... Tutto sotto, cchiù sotto, sempe cchiù sottoterra [...]
>
> Ma non è superato il vecchio sistema? Sempre in verticale, sempre soltanto in alto... E poi così il terreno non è utilizzabile tutto, no? E allora i cimiteri io li faccio sottoterra, e 'ncoppa ci costruisco nu centro residenziale con negozi, uffici, giardini, infrastrutture...!
>
> È chiaro, no? Sopra ci vivono e sotto ci muoiono, è normale! E poi ho risolto il problema degli scoli, dei liquami... Il problema così non esiste perché va a finire tutto sottoterra. E ci saranno le zone a seconda del prezzo, per tutte le tasche... E la comodità di avere i defunti sotto casa, proprio subito sotto 'o garage? Chi ci potrà rinunciare? E questo centro si chiamerà come me: La Tolomea... La Tolomea, ah, è grande!» (Montesano 1999: 72-73)

Se un "Tolomeo", legislatore del movimento celeste, decide di costruire una Tolomea, regione ctonia destinata alla punizione di chi ha tradito gli ospiti, davvero vuol dire che siamo di fronte alla scrittura del disastro. Certo più modesta rispetto alla vocazione apocalittica della fine del mondo, ma dagli effetti culturali almeno altrettanto catastrofici. Quel che viene proposto da questo nuovo nomoteta della vita e della morte non è nulla di meno che il tradimento dei defunti, cui intende sottrarre lo spazio rituale della sepoltura. Un tradimento odioso soprattutto perché è un inganno nei confronti dei sopravvissuti, costretti alla coabitazione coi morti e messi, conseguentemente, a rischio di una possibile contaminazione.

Questo nuovo satrapo di provincia, questo nuovo arricchito che ha fatto il passo ben oltre il limite della legalità ha infatti iniziato a sperimentare una forma ancora più avanzata di seppellimento che consiste nell'immersione dei cadaveri nelle acque del lago del Fusaro, a Nord di Napoli verso la mitica Cuma del dialogo virgiliano coi morti. Paradossali «esperimenti di inumazione nell'acqua» (una versione modernissima dell'eliotiana, ma scespiriana e freudiana *death by water*) il cui vertice è raggiunto quando, per un difetto nel dispositivo di fissaggio dei corpi al fondale, alcuni cadaveri emergono dal fondo lacustre, finendo col galleggiare tra i blocchi neri della coltivazione di cozze. Se la contaminazione simbolica diventa qui contaminazione biologica è certo per un'accelerazione letteraria sul pedale del grottesco e dell'umor nero; ma ciò non toglie che anche in questo caso viene ribadito il modello spaziale di Napoli.[7] Una necropoli è in fin dei conti anch'essa una città: è, potremmo dire, l'altra città rispetto a quella dei

[7] La cozza è del resto trattata in questo romanzo come "figura" dell'intera città: «Ma la tenacia, l'energia della cozza che si "zuca" ettolitri di fogna e sopravvive, da qualche parte doveva pur stare! E dove? Dove si era nascosta l'energia della sopravvivenza? Solo sotto terra, solo là c'era spazio abbastanza... Lo potevamo forse contraddire? Erano secoli e secoli che quella gente buttava tutto sotto, lo seppelliva, lo faceva succhiare alle caverne scavate sotto la città [...]» (Montesano 1999: 141).

viventi. Ed è notevole che il progetto di sotterramento e di sprofondamento fallisca per un problema tecnico: considerati alla stregua di rifiuti, i cadaveri riemergono mostrando che il trattamento tecnologico è insufficiente per l'organizzazione della memoria familiare e collettiva e per il conseguente configurarsi spaziale della civiltà.

È utile a questo proposito ricordare che è più volte stato spiegato come nel paesaggio la struttura spaziale sia primaria rispetto al modello temporale, tanto da poter osservare che il tempo acquista determinazione culturale innanzitutto perché si configura secondo le regole del modello spaziale: la temporalità si struttura insomma come una topica (cfr. Genette 1966, Lakoff-Johnson 1980). È quel che osserva Walter Benjamin nel *Ritorno del flâneur* (1929), dove rivela che l'abitante è capace di rilevare la "profondità cronologica" del suo luogo, mentre lo straniero coglie semmai il pittoresco, o il tipico. Attraversando le strade conosciute sin da giovane, il cittadino si sposta nello spazio e nel tempo, mettendo in rapporto il passato personale con quello collettivo. Muoversi lungo la pianta urbana significa addentrarsi nel tempo, fare un percorso in profondità[8].

Giuseppe Montesano sembra aver preso alla lettera queste considerazioni, pur stravolgendole in senso grottesco. Altro che nascondere tesori della memoria o rivelare la natura profonda di un luogo antico, l'immersione nei sotterranei, l'intrusione verticale nel cuore della città si rivela sconvolgimento dei rituali, minaccia alla convivenza umana.

Il romanzo *Nel corpo di Napoli* presenta sin dal titolo questa vocazione penetrativa, confermando l'immagine tradizionale della città-ventre: è infatti dentro un ventre che si 'entra'. Il "corpo di Napoli" è del resto, nella realtà storica, allo stesso tempo un luogo cittadino e una rappresentazione mitologica, giacché con la medesima

[8] Tra le numerose riflessioni sull'impianto filosofico di Walter Benjamin, mi fa piacere ricordare qui solo Moroncini 1984, Stierle 2001, Bruno 2002, Didi-Huberman 2003.

espressione ci si riferisce alla zona antistante piazzetta Nilo e alla statua della divinità fluviale lì collocata[9]. Entrare in quel corpo significa dunque voler risalire il corso del tempo, affondare in un'origine mitologica. Ma la vicenda narrata nel romanzo sconfessa questa ambizione, così da destituire di senso quel modello spaziale tradizionale che pure sembrerebbe voler abbracciare. Il centro originario è infatti vuoto: nonostante i calcoli a metà tra geometria e magia, nonostante l'approntamento di una mappa, nonostante una spedizione nel sottosuolo, il gruppo costituito dal protagonista e dai suoi amici viene espulso nuovamente in superficie.

La spedizione avviene grosso modo alla metà del romanzo. Il veggente Fulcaniello ha dichiarato che «ogni luogo geografico [ha] una sua specifica forza psichica, e solo riconoscendola si [può] agire su di essa», e ha ribattuto a chi lo contesta che «questa città vive sottoterra, e così le sue energie». Egli ha inoltre spiegato che in occasione della grande peste del 1656:

> la fogna sotto a via Toledo, il "chiavicone", era stato inzeppata di cadaveri, materassi, piatti, vestiti, con la speranza che un "lavarone" si portasse via tutto verso il mare. E lo stesso era accaduto con la grotta degli Sportiglioni, che ora non c'era più. Là si buttavano non soltanto i cadaveri, ma pure i moribondi, e gente ancora "viva viva", solo per il sospetto che fosse stata contagiata. Era sempre stato così, la città di sopra buttava sotto tutto quello che considerava infetto. (Montesano 1999: 136)

Già nel Seicento ci si affidava, dunque, alla speranza di un «lavarone», di una grande pioggia che portasse via tutti i rifiuti (defunti e piatti rotti) verso il mare, facendone scomparire le tracce. Si tratta di un seppellimento in acqua non molto diverso da quel che prova a realizzare 'O Tolomeo nel romanzo; ed è per questo

[9] Via Nilo è invece l'epicentro del romanzo di peregrinazione urbana, a metà tra miserabilismo e monologo interiore, pubblicato da Luigi Compagnone nel 1965.

significativo che Fulcaniello ricorra all'esempio storico seicentesco per dimostrare la presenza a Napoli di forze sotterranee: il ventre di Napoli tenta di disfarsi della Storia rimuovendola nel proprio interno tenebroso.

Alludendo forse all'episodio del film *Caro Diario* (1993) in cui Nanni Moretti gira in Vespa per la città di Roma, Roberto Saviano ha proposto nell'incipit dell'ultimo capitolo del suo fortunato libro l'attraversamento in motoretta delle «straducole che costeggiano le discariche». «È come camminare sui residui di civiltà – ha scritto –, stratificazioni di operazioni commerciali, è come fiancheggiare piramidi di produzioni, tracce di chilometri consumati» (Saviano 2006: 313). Cumuli di immondizia come costruzioni di una civiltà stercoraria; abbiamo qui un'altra città parallela: dopo quella dei cadaveri, la città dei rifiuti. Se già Don DeLillo ha del resto affiancato le due costruzioni, proponendo a specchio, come in un'anamorfosi barocca, i grattacieli di Manhattan e le torri di spazzatura newyorchesi, Saviano ha operato un corto circuito più coerente col paesaggio culturale campano, dove le tracce dell'antica civiltà di Roma sono travolte dalla moderna dinamicità consumatrice della metropoli. Le «montagne divorate dalle cave» e le «colline di carta di mammella», messe fianco a fianco, oscurano e allo stesso tempo alludono alle antiche rovine che punteggiano tutto l'agro campano, da Santa Maria Capua Vetere a Sessa Aurunca, da Cuma a Minturno e di nuovo verso Sant'Angelo in Formis. Attraverso le varie forme di manipolazione della natura a opera dell'uomo (sottrattiva: le cave nelle montagne; additiva: le colline prodotte dall'immondizia sotterrata) balugina la Storia degli uomini ridotta a Natura (le rovine delle antiche civiltà romana, bizantina, longobarda, normanna...): il pendolo che abbiamo visto oscillare nel centro della città è qui riproposto ai suoi margini.

Torniamo allora al romanzo di Montesano. La discesa nel cuore infero della città si è rivelato un fallimento. Il protagonista e una parte del gruppo che si è immerso nel "corpo" urbano, dopo lo scontro a fuoco con un misterioso gruppo di avversari, ha guadagnato la fuga verso la superficie. È agosto, ma

> Fuori pioveva a dirotto. Eravamo usciti ai Tribunali, poco lontano dai Girolamini [...] Le fogne dovevano essersi in parte otturate perché la pioggia ci arrivava alle caviglie, e correva fangosa per i vicoli. Scivolavamo di continuo sul selciato, e ad ogni momento ci pareva di non potercela fare. Zinaida aveva ripreso a strillare che voleva "magnà", ma gli strilli si confondevano agli scrosci, ai risucchi, ai gorgoglii.
>
> Nonostante la pioggia, l'aria era appiccicosa, pesante, calda, e ogni passo diventava una fatica immane. (Montesano 1999: 148)

La pioggia ha otturato le fogne: dal sottosuolo riemergono acqua e rifiuti. Quanto è stato frettolosamente seppellito torna a uscir fuori. È il ritorno del rimosso, avrebbe forse commentato Francesco Orlando (1987): la letteratura fa emergere quanto si è inteso eliminare dal modello spaziale cittadino. Si tratti dei cadaveri che diventano cibo per le coltivazioni di cozze al Fusaro (quelle stesse cozze che Marotta aveva usato come metafora per parlare dei bambini del popolo napoletano...)[10], o si tratti degli spurghi, del residuo non ulteriormente consumabile che ogni città deposita intorno a sé, la letteratura napoletana sembra restare ferma nel tempo a un modello spaziale che schiaccia le spinte verticali sul disegno superficiale. Il labirinto, l'intrico viscerale di vicoli pulsioni e tensioni storiche si rivela espressione superficiale di un disastro: l'avvincente arabesco del collasso.

[10] «Il Vico Lungo di Sant'Agostino degli Scalzi, a Napoli, è un corridoio fra vecchi scontrosi palazzi; vi sbattono le porte dei "bassi" nel vento di marzo; bambini neri e adesivi si agglomerano sulle soglie, con la stessa centripeta urgenza che determina la formazione dei mazzi di peoci nei vivai di Santa Lucia» (Marotta 1947: 93).

Bibliografia

Alfano, Giancarlo, *Paesaggi mappe tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Napoli, Liguori, 2010.

Bernari, Carlo, *Tre operai*, Milano, Mondadori, 1979.

Id., *Speranzella*, Milano, Mondadori, 1949.

Id., *Nota* (1965), *Tre operai*, Milano, Mondadori, 1979.

Id., *Napoli silenzio e grida*, Roma, Editori Riuniti, 1977.

Bruno, Giuliana, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* (2002), Ed. M. Nadotti, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

Carmosino, Daniela, *Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il Sud nella nuova narrativa italiana*, Roma, Donzelli, 2009.

Didi-Huberman, Georges, *Storia dell'arte e ancacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

Farinelli, Franco, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.

Genette, Gérard, "Spazio e linguaggio", *Figure, Retorica e strutturalismo* (1966), Torino, Einaudi, 1969.

Ghirelli, Antonio, *Storia di Napoli*, Torino, Einaudi, 1977.

Giammattei, Emma, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Napoli, Guida, 2003.

La Capria, Raffaele, "L'armonia perduta. Una fantasia sulla storia di Napoli" (1986), *Opere*, Ed. Silvio Perrella, Milano, Mondadori, 2003: 646-651.

Lakoff-Mark Johnson, Gorge, *Metafora e vita quotidiana* (1980), Milano, Bompiani, 1998.

Lazzarin, Stefano, "*L'oro di Napoli* di Giuseppe Marotta", *Critica letteraria*, 36.1 (2008): 151-183.

Lotman, Jury, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Ed. Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985.

Lotman, Jury - Uspenskj, Boris, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975.

Lynch, Kevin, *L'immagine della città* (1960), Venezia, Marsilio, 2001.

Marin, Louis, *Della rappresentazione*, Ed. Lucia Corrain, Roma, Meltemi, 2001.
Marotta, Giuseppe, *L'oro di Napoli* (1947), Milano, Bompiani, 1954.
Id., *San Gennaro non dice mai di no*, Milano, Bompiani, 1953.
Montesano, Giuseppe, *Nel corpo di Napoli* (1999), Milano, Mondadori, 2000.
Moroncini, Bruno, *Walter Benjamin e la moralità del moderno* (1984), Napoli, Cronopio, 2009.
Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987.
Ortese, Anna Maria, "Diario del 1926-28", *Romanzi*, I, Ed. Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 2002.
Id., *Il mare non bagna Napoli* (1953), Milano, Adelphi, 2004.
Id., *La lente scura. Scritti di viaggio*, Ed. Luca Clerici, Milano, Adelphi, 2004.
Palermo, Antonio, *Il vero, il reale e l'ideale. Indagini napoletane fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1995.
Palumbo, Matteo, "Domenico Rea, Le due Napoli e la 'trasfigurazione' letteraria", *La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, Ed. Chiara De Caprio, Napoli, Dante & Descartes, 2007: 265-286.
Pascale, Antonio, *La città distratta*, Torino, Einaudi, 2001.
Perrella, Silvio, "Introduzione", Michele Prisco, *La provincia addormentata*, Milano, Rizzoli, 2005.
Perulli, Paolo, *Visioni di città. Le forme del mondo spaziale*, Torino, Einaudi, 2009.
Prisco, Michele, *La provincia addormentata* (1949), Milano, Rizzoli, 2005.
Id., "Una generazione senza eredi?", *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli. Atti del Convegno* Il mare non bagna Napoli *5 aprile 1993*, Ed. in Giuseppe Tortora, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1994: 123-130.
Pugliese, Nicola, *Malacqua*, Torino, Einaudi, 1977.
Rea, Domenico, "Le due Napoli", *Opere*, Ed. Francesco Durante, con uno scritto di Ruggero Guarini, Milano, Mondadori, 2005: 1333-1351.

Id., *Ninfa plebea*, Milano, Leonardo, 1993.
Id., *La dismissione*, Milano, Rizzoli, 2002.
Ruccello, Annibale, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005.
Saviano, Roberto, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006.
Stierle, Karlheinz, *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

L'autore

Giancarlo Alfano

Giancarlo Alfano insegna all'Università di Napoli Federico II e alla Scuola Superiore Meridionale. Si occupa di cultura del Rinascimento, tradizione narrativa europea, letteratura e psicoanalisi. Tra i suoi libri: *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento* (Cesati, 2021²); *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea* (Carocci, 2017²), *Fenomenologia dell'impostore* (Salerno editrice, 2021), e il commento a *Le avventure di Pinocchio* (Bur, 2022).

Email: giancarlo.alfano@unina.it

L'articolo

Data invio: —/—/—
Data accettazione: —/—/—
Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questo articolo

Alfano, Giancarlo, "L'arabesco del disastro. Un modello spaziale della letteratura napoletana", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C.

Bertoni – M. Fusillo -–G. Iacoli – M. Guglielmi – N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 445-469, www.betweenjournal.it.

Simone Marsi
Il racconto del passato. La formazione del canone letterario italiano, tra programmi ministeriali, manuali scolastici e storiografia letteraria (1861-1945)

Torino, Loescher, "Didattica e letteratura", 2024, 272 pp.

«Raccontare il passato significa preservarlo e diffonderne la conoscenza. Ma raccontare il passato significa anche, e soprattutto, dargli una forma. Significa cioè […] scegliere ciò che è memorabile e ciò che non lo è, e, soprattutto, porre tutto in una forma narrativa» (9). Con queste parole d'apertura, Simone Marsi introduce il lettore al significato del titolo del suo studio sulla costruzione del canone letterario italiano attraverso programmi ministeriali e manuali scolastici. Narrare, dare forma, scegliere sono anche le parole chiave necessarie per comprendere la scelta di metodo operata dall'autore. Sebbene si parli di una branca di studi relativamente recente, l'autore si pone anzitutto in dialogo con la produzione – già cospicua seppur frammentaria e poco sistematica – sugli studi dei manuali di letteratura italiana pubblicati negli ultimi anni e si propone, al contempo, di contribuire con una valida proposta metodologica. Tra i risultati che più impreziosiscono lo scrupoloso lavoro di analisi vi sono infatti due aspetti con cui questo filone di indagine deve necessariamente fare i conti per proseguire su fondamenta solide: la problematizzazione del metodo adottato dagli studi sulla manualistica letteraria e la problematizzazione di alcuni concetti cardine – come quelli di monumento e documento – su cui tradizionalmente si impernia il discorso sulla storiografia letteraria.

Il primo di questi punti viene sviluppato nel capitolo più teorico del volume, che prende le mosse proprio dal riconoscimento del ruolo pionieristico degli studi francesi, come quello di Alain Choppin che all'inizio degli anni Novanta del secolo scorso ha aperto la strada alla catalogazione delle linee di ricerca sulla manualistica. La ricca panoramica sulla produzione italiana – sia in ambito storico che in quello della storiografia letteraria – fa, inoltre, emergere la vitalità di questa linea di ricerca anche in Italia. È, infatti, a partire dal confronto con gli studiosi che l'hanno preceduto a livello nazionale e oltralpe che Marsi illustra e definisce nel primo capitolo «l'armamentario» disponibile «per chi volesse affrontare indagini in questo settore» (19). Al fine di rendere più "controllabile" una mole di materiali «così vasta e stratificata» (10) e definire il corpus, l'indagine si concentra sui decenni del Regno d'Italia (1861-1945) nonché sulla manualistica e i programmi ministeriali relativi ai licei classici e scientifici in quanto pensati «per definire la classe dirigente del Paese» (*ibid*.).

Come ben specifica l'autore, non è operazione sterile o autoreferenziale da parte degli studi accademici soffermarsi sul modo in cui la letteratura e la tradizione culturale italiana sono state preservate e 'narrate' attraverso quelli che si possono definire i principali canali di trasmissione dei «valori fondativi attorno ai quali è edificata una comunità» (*ibid*.: 10). Al contrario, rileggere la legislazione, i programmi e la storiografia letteraria significa portare in primo piano «i principi educativi e didattici introdotti per trasformare le nuove generazioni in cittadini […], il ruolo attribuito ai cittadini, […] le modalità attraverso cui una comunità interpreta il proprio passato, si rappresenta» (*ibid*.: 10).

È quanto viene realizzato con acutezza nel secondo e nel terzo capitolo: dopo aver offerto una panoramica teorica, volta a definire anche il concetto stesso di canone in rapporto alle idee di universalità e monumentalità, il racconto sul passato si scinde in due sezioni intese a esaminare anzitutto i programmi ministeriali e successivamente i manuali scolastici. A partire da un esame della legislazione contenuta nella «Gazzetta Ufficiale» e nel «Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione» e focalizzata unicamente sulla letteratura, Simone Marsi ripercorre il dibattito sulla lingua, sull'organizzazione scolastica e

le sue riforme in relazione al contesto storico-culturale dei decenni in esame, con particolare enfasi sulla svolta rappresentata dalla riforma Gentile in riferimento alla centralità conferita alla cultura umanistica, alla storia della letteratura italiana e all'ampliamento dei programmi della disciplina. Con l'analisi dei programmi di questi decenni, questa sezione del lavoro pone inoltre in dialogo il mutamento della narrazione della storia e cultura italiana nel ventennio fascista e la nuova enfasi sulla produzione risorgimentale, letta in relazione alla creazione della «religione di Stato» (118).

Anche il capitolo destinato ai manuali scolastici si apre con alcune premesse metodologiche volte a definire il duplice approccio scelto da Marsi nell'analisi dei manuali di letteratura italiana, un *corpus* selezionato sulla base della reale adozione di questi testi nella didattica liceale. A partire da quella definizione di manuale letterario quale «prisma dalle infinite facce» (13-34), Marsi osserva che questi testi si possono considerare fonti «dalle quali è possibile ricavare informazioni storiche, pedagogiche, editoriali, letterarie, politiche, linguistiche, ideologiche, economiche […]» e non solo (131). Ancora una volta, con l'obiettivo di tracciare un percorso quanto più ricco ma anche rigoroso possibile e far fronte a una vasta mole di materiali e questioni, l'autore pone anzitutto a confronto vari approcci di metodo che gli consentano di offrire un *distant reading* volto a «evidenziare alcuni pattern ricorrenti nella codifica del sapere letterario avvenuta in storie e antologie» (139). L'utilizzo di grafici consente pertanto di fornire efficaci rappresentazioni della fortuna di singoli autori nel corso dei decenni anche alla luce delle valutazioni estetiche e morali presenti dietro alle scelte degli studiosi. L'approccio di lettura 'a distanza' si coniuga nel terzo capitolo con una lettura più ravvicinata, quella che intende affrontare la narrazione del passato offerta dai «manuali come genere letterario» (142-150). In linea con questa impostazione analitica trovano infatti spazio anche l'indagine sullo stile, sui sistemi di pensiero, sulla «concettualizzazione del passato» (11) che traspare dall'impostazione storiografica di ciascuno studioso. Tra le scelte esaminate vi sono pertanto quelle relative al sistema tassonomico adottato dai manuali, quale «forza conservatrice» che «porta a reiterare la fortuna dei

medesimi autori nei secoli» (151). Se da una parte, tuttavia, il fatto di mantenere una medesima struttura consente ai manuali di non presentare innovazioni sostanziali, al contempo favorisce fenomeni come quello della «fortuna negativa» (*ibid*.) che, sulla base del differente contesto culturale, conduce a mantenere la presenza – seppur con intento critico e canzonatorio – di autori tradizionalmente annoverati nel sistema tassonomico convenzionale, organizzato, cioè, per secoli e generi.

Alla luce dei diversi criteri selettivi adottati e della diversa prospettiva sul passato che questi manuali intendono tramandare Marsi esamina anche il differente spazio destinato a generi e figure spesso marginali, quali gli «scienziati letterati» (167-175), gli autori stranieri (182-198), le scrittrici (224-234). A essere considerati quali fattori cardine che emergono nell'analisi ravvicinata di questi testi sono anche il ruolo dell'editoria (234-240) o – ripartendo dal contributo capitale di Dionisotti – il rapporto tra storia letteraria e geografia (175-182).

Si è, tuttavia, fin qui volutamente lasciato in sospeso il secondo punto introdotto in apertura a questo contributo, in merito alla problematizzazione dei tradizionali concetti di monumento e documento che lo stesso Marsi introduce nel capitolo teorico con cui si avvia il suo lavoro e che riprende, per espanderli, nella sezione conclusiva, sulla base dei differenti orientamenti critici adottati nelle storie letterarie e nelle antologie (due termini dei quali l'autore specifica le differenti radici in quanto generi tradizionalmente distinti poi confluiti nei manuali così come oggi li si intende, 142-144). Marsi riparte infatti dalla nota dicotomia derivante dalla riflessione storica di LeGoff – e dall'uso fattone da Ceserani applicato alla storia letteraria – per proporre una rielaborazione del «paradigma storiografico che regola la nostra esperienza e riscrittura del passato» (253). Dall'osservazione del differente peso assunto da valutazioni estetiche e morali all'interno della produzione esaminata, l'autore evince la necessità di trovare strumenti concettuali ulteriori per sistematizzare l'approccio di questi testi alla narrazione del passato e pervenire a una sintesi teorica. Riformula perciò il paradigma storiografico incorporandovi una terza funzione della narrazione storiografica letteraria: accanto a una concezione della

letteratura come monumento e documento, volta cioè a trasmettere sistemi di pensiero atemporali o, nel secondo caso, a farsi riflesso del contesto d'origine, Marsi propone un ruolo strumentale del testo letterario, finalizzato cioè a veicolare una precisa lettura del presente. I molteplici approfondimenti rivolti all'impatto del fascismo non solo nella revisione dei programmi ministeriali, ma soprattutto nel processo di 'fascistizzazione del passato' all'interno della manualistica letteraria esemplificano quanto Marsi sintetizza nelle pagine conclusive. Ponendo in dialogo le tre idee di storia di Nietzsche e le tre funzioni della storia letteraria, l'autore corrobora questa sua proposta di paradigma ripercorrendo infine le differenti modalità in cui queste tre funzioni risultano riconoscibili sia nella medesima narrazione storiografica sia nella trattazione di singoli autori (260).

Il volume *Il racconto del passato* costituisce un valido strumento di studio per chi volesse documentarsi sull'insegnamento della letteratura nei decenni esaminati ma anche una bussola per chi intendesse portare avanti questa ricerca nell'ambito della manualistica letteraria e non solo, giacché supporta il lettore nell'orientamento tra diversi strumenti – teorici, letterari, storici e anche legislativi – che vengono qui adottati nella consapevolezza del rischio di dispersione che la vastità del materiale di indagine potrebbe generare.

L'autrice

Claudia Cao

È ricercatrice di tipo B di Letteratura inglese all'Università di Cagliari. Già insegnante di Lettere nella scuola secondaria, ha di recente ricoperto incarichi didattici nei percorsi abilitanti rivolti ai docenti. Tra i suoi ambiti di ricerca, il rapporto tra letteratura e altri media, gli studi di genere, il romanzo moderno e contemporaneo. È membro del comitato di redazione e scientifico di *Between*.

Email: claudia.cao@unica.it

La recensione

Data invio: 15/10/2024
Data accettazione: 30/10/2024
Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questa recensione

Cao, Claudia, "Simone Marsi, *Il racconto del passato. La formazione del canone letterario italiano, tra programmi ministeriali, manuali scolastici e storiografia letteraria (1861-1945)*", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C. Bertoni, M. Fusillo, G. Iacoli, M. Guglielmi, N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 471-476, www.betweenjournal.it.

Stefano Bartezzaghi
Chi vince non sa cosa si perde. Agonismo, gioco, guerra

Firenze-Milano, Giunti-Bompiani, 2024, 263 pp.

In *Chi vince non sa cosa si perde. Agonismo, gioco, guerra*, Stefano Bartezzaghi raccoglie – ed espande – gli esiti di una ricerca le cui premesse sono rintracciabili in un saggio omonimo risalente al 2017 (*Agonismo e gioco*, «aut aut», 375, 2017: 53-72), con onde di propagazione che pervengono fino al recente intervento *Le illusioni perdute dei nostri ragazzi* («la Repubblica online», 18 ottobre 2024). Adottando la consueta cifra stilistica di un᾽affabilità propensa a coniugare analisi sociologica e linguistica, l'autore esplora le attinenze tra vittoria e sconfitta, nonché le contemporanee sempre più marcate divergenze tra gioco e agonismo, a partire dal titolo. Il motto, decostruito in tutte le accezioni possibili delle tre sezioni che lo compongono – *Chi vince* / *non sa* / *cosa si perde* – suggerisce un paradosso: chi vince, infatti, non è consapevole di ciò che potrebbe perdere, perché le due azioni – vincere e perdere – sono antitetiche e implicano necessariamente incompatibili punti di vista da parte di chi le valuta. In definitiva nell'agonismo esiste un vincitore solo in presenza di un perdente, ma lo stesso vincitore rimane escluso dalla possibilità di sapere cosa ha perso vincendo.

Il saggio esamina la natura della competizione nei giochi, nello sport e nelle ostilità belliche, spingendosi fino alle propaggini dell'attualità nel capitolo *Ucraina. La guerra presa alla lettera,* dove viene riproposta la compilazione del repertorio lessicale in uso nei primi tre mesi dei combattimenti, già ospitato sulle pagine del quotidiano «la Repubblica» nella rubrica "Diktat". Tenendo presente la lezione di Huizinga (*Homo ludens*, saggio introduttivo di Umberto Eco, Torino, Einaudi, 2002) e di Caillois (*I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, prefazione di Pier Aldo Rovatti, note di Giampaolo Dossena, Milano,

Bompiani, 2013), Bartezzaghi pone la questione della legittimità di un'idea generale di agonismo, nella consapevolezza della continua mobilità delle categorie che la vanno a costituire, passate in rassegna a partire dagli eroi omerici fino alle degenerazioni contemporanee insite in una performatività estesa a tutti gli ambiti dell'esistenza.

Le istanze sempre più pressanti alle quali i soggetti si sottopongono, assecondando l'imperativo di un'autopromozione – o sfida che non trova mai una fine –, disegnano una mappa nelle cui coordinate è difficile individuare zone franche, come testimonia anche la torsione semantica subita dalla connotazione di 'vincente'. L'epiteto non marca più chi porta a termine un'impresa vittoriosa, bensì definisce la condizione di chi, essendo abituato a vincere – in nome di una supremazia mediatica o finanziaria o in altro campo – si appropria di una riconosciuta propensione alla vittoria come di un'investitura, con cui si radica nel discorso comune e nella lingua come un predestinato, condannando al destino specularmente opposto, ma con la medesima aura di ineluttabilità, il perdente.

Si ripercorrono le fasi del processo che ha aperto le sponde del campo semantico dell'agonismo, indirizzandone le sfumature ludiche e sportive verso una dimensione di spietata contesa sociale, relegando al tempo stesso all'insignificanza qualsiasi interpretazione politica della conflittualità di classe, lessico compreso. Il momento in cui il modello della gara sportiva regolata – il *game* – ha virato verso l'accezione del *play* – gioco libero – è situato nell'enfasi che ha accolto la vittoria della squadra italiana nei campionati mondiali di calcio del 1982, la cui lunga durata ha effetti persistenti sulla memoria collettiva e sull'allestimento del racconto mediatico della nazione. Anche il discorso politico, legittimato ad attingere alle metafore calcistiche, ne risulta ormai definitivamente contaminato, come dimostra l'analisi delle occorrenze delle locuzioni «"scendere in campo", "scelta di campo", "segnare un gol", "fare melina", "fare catenaccio", "finire in fuorigioco", "prendere in contropiede", "finire in panchina", per non parlare dello slogan "Forza Italia!"» (*Agonismo e gioco*, «aut aut», Milano, Il Saggiatore, 2017, 375, 2017: 53-72).

Il dominio delle metafore sportive nell'immaginario e nella comunicazione ha comportato due effetti, due lingue di una fiamma che hanno innescato la miccia della competizione in contesti fino a quel momento inerti. Da una parte la sovrastima della componente della "spettazione" sulla percentuale del gioco, dovuta al carico della spettacolarizzazione dell'incontro sportivo e alla sua metamorfosi in scontro, forzata dalle leggi dell'industria dell'intrattenimento. Dall'altra la proroga della misurazione, secondo parametri numerici codificati, all'ambito aziendale, scolastico e accademico. L'ossessione per classifiche e graduatorie – di fatto gerarchie – focalizza l'attenzione sulla *performance*, intorno alla quale si attivano «operatori metaforici come "strategia", "competizione" o "rischio"» (Pier Aldo Rovatti, *Il paiolo bucato. La nostra condizione paradossale*, Milano, Cortina, 1998: 86).

Lessico sportivo e bellico vengono fatti confluire in un unico ambito semantico, quello dell'*agon*, con l'omissione di una premessa necessaria: il gioco è una gara contenuta da regole, secondo la designazione di Caillois, che prevede un progresso nel giocatore e soprattutto «avversari che al momento del via, dispongono di elementi dello stesso valore e dello stesso numero» (*I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, prefazione di Pier Aldo Rovatti, note di Giampaolo Dossena, Milano, Bompiani, 2013: 30), tanto che «la ricerca dell'uguaglianza delle possibilità di vittoria è così manifestamente il principio essenziale della rivalità che la si riconferma attraverso un *handicap* fra giocatori di diverso livello» (*ibidem)*. Sospinta dalla reticenza riguardo alla premessa fondamentale sulle uguali condizioni dei contendenti, la coazione verso un gareggiare astioso e aggressivo va a inquinare la convivenza e ne insidia gli equilibri emotivi, aprendo la strada al repertorio retorico di una fraintesa meritocrazia.

Una riflessione profonda e provocatoria sul rilievo posto sulla prestazione, e un programma per un suo temporaneo disinnesco in ambito scolastico, vengono proposti da Beatrice Bonato in *Sospendere la competizione*. *Un esercizio etico* (Milano, Cortina, 2015), saggio segnalato nel testo. Il nucleo dell'esortazione di Bonato, sostenuta da una articolata rassegna filosofica che convoca fra gli altri Sloterdijk, Nietzsche, Husserl, Lacan, Agamben, Boltanski, Bateson, è l'invito a mettere in

discussione il modello che definisce il successo come una corsa perenne, nelle tappe della quale prevalere sull'altro è l'unica misura di realizzazione di sé. Riconsiderare in modo critico l'essenza di una condotta di vita incessantemente orientata alla sfida, alla prestazione e all'agonismo, implica l'adozione di una "contro-condotta" da parte del soggetto (P. Dardot e Ch. Laval, *La nuova ragione del mondo*. *Critica della razionalità neoliberista*, Roma, DeriveApprodi, 2013: 485-492), che avvii una presa di coscienza degli oneri di frustrazione, solitudine e perdita di senso che vi sono connessi. L'autrice sollecita un'astensione temporanea del paradigma competitivo del quale denuncia l'ambivalenza. Da un lato esso può infatti svolgere il ruolo di dispositivo motivante, grazie alla repertorio meritocratico del "dare il massimo" "superare i propri limiti" "affrontare i rischi della sfida continua" e "prepararsi per una società che premia l'eccellenza"; d'altro canto la logica sottesa a uno stile educativo che si fonda su campionati e classifiche di *performance* prevalentemente individuali, incide sulle dinamiche sociali, svaluta l'attitudine alla collaborazione, non valorizza la varietà di talenti e capacità, ma tende a marginalizzare espressioni di intelligenza o creatività non misurabili con i parametri in adozione, contribuendo a diffondere una costante percezione di fallimento, dovuta all'insidiosa metrica delle proprie capacità in termini di "successo" o "insuccesso".

Ritorna sulla questione anche Bartezzaghi, nel recente intervento *Le illusioni perdute dei nostri ragazzi* («la Repubblica online», 18 ottobre 2024), in cui riprende le conclusioni del saggio qui recensito, con apprensione per la fragilità degli adolescenti esposti al perenne rilevamento del proprio valore in ogni manifestazione di sé. La cassa di risonanza dei social nell'amplificare meriti e demeriti dei soggetti più vulnerabili, contribuisce a far perdere loro di vista la sostanza della posta in gioco, "l'oggetto di valore", rendendo così il "farcela" una marcia insensata, "un prevalere che non ha oggetto" (257).

L'autrice

Claudia Correggi

Docente di Lettere nei licei. È dottore di ricerca in Scienze filologico-letterarie, storico-filosofiche e artistiche (Unipr), con una tesi dedicata a *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino, di cui si è occupata anche in "La Belle Époque per le scuole ovvero il canone cucinato à la Sade" (*Between*, vol.VI, n.12, 2016) Ha scritto sulla ricezione dei classici e sulla rappresentazione dell'insegnante ("Una carpa al giorno a Walden Pond", *Between*, vol.III, n.6, 2013) e "*Classici/Contemporanei. Riletture*", «*Nuova Secondaria*», X (2022), XL, sulla letteratura coloniale ("La scoperta dell'altra: letteratura e razzismo nell'Italia coloniale" in *La letteratura degli italiani: rotte, confini, passaggi*, Lecce, PensaMultimedia, 2010); su Rodari ("Variabili testuali della 'funzione Rodari'", *Griselda* n. 11 nuova serie, giugno 2024) e su Daniele Del Giudice ("L'orizzonte mobile di Daniele Del Giudice, tra fughe nella storia e incursioni nella rete", *Griselda*, n. 9 (luglio 2023). Ha partecipato al "Quaderno" *Il punto sulla prima prova scritta dell'Esame di Stato. Perché è fondamentale insegnare a scrivere nella società complessa*, a cura di Paola Rocchi (Loescher, 2024), con l'intervento "Valutare: un'impresa (im)possibile?".

Email: clocorri@gmail.com

La recensione

Data invio: 15/10/2024
Data accettazione: 30/10/2024
Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questa recensione

Correggi, Claudia, "Stefano Bartezzaghi, *Chi vince non sa cosa si perde. Agonismo, gioco, guerra*", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C. Bertoni, M. Fusillo, G. Iacoli, M. Guglielmi, N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 427-432, www.betweenjournal.it.

Espérance Hakuzwimana
Tra i bianchi di scuola. Voci per un'educazione accogliente

"le Vele", Torino, Einaudi, 2024, XXI+111 pp.

Incentrata sul problema, e auspicio, fondamentale di una scuola che sia all'altezza dei tempi correnti, che sappia affrontare e tesaurizzare la dimensione multietnica delle classi che la caratterizza in maniera sempre più spiccata («Nel 2024 entrare in una classe italiana di qualsiasi grado significa interfacciarsi col mondo», XIV), la riflessione della giovane scrittrice afrodiscendente Espérance Hakuzwimana esprime una prospettiva situata, fondata sulla propria memoria di ragazza e sulle esperienze condivise con un campione variegato di giovani di origine straniera, sul mondo della scuola. Il punto di osservazione si colloca idealmente fra i banchi evocati nella paronomasia *in absentia* (il gioco su un possibile errore di scrittura/lettura, e il rilievo significante della *whiteness* che esso induce a considerare) su cui si impernia il titolo.

La prospettiva plurale, condivisa fra l'autrice e più recenti e nuovissimi italiani, organizza il libro in una conduzione al "noi" forte e rivendicativa, memore, si è portati a pensare, della forza collettiva di una *Lettera a una professoressa*, o, uscendo dall'ambito scolastico, di altre scritture di protesta, come un classico dei *Black Studies*, *Col sangue agli occhi*, di George Jackson (*Blood in My Eye*, 1972), prontamente tradotto da Einaudi, nella fulgida collana "Nuovo politecnico", nel '72.

La recriminazione di Hakuzwimana si espone in tal modo ai rischi congiunti di un certo vittimismo e dell'autocelebrazione identitaria, se proviamo a pensare nei termini dei severi, preoccupati detrattori degli

studi culturali; senza dubbio alcuno esibisce, alle spalle del proprio ragionamento implacabile, una rete di scambi, di impressioni, consapevolezze e memorie messe in comune, concretatasi nell'ascolto di istanze e rimostranze, di manifestazioni di una volontà di cambiamento, che, in diverse occasioni, dagli incontri in classe alle conversazioni con amici e conoscenti, e per diversi canali (social, e-mail, scritture condivise in privato…), si sono imposte all'attenzione dell'autrice-testimone di sguardi alla realtà contemporanea:

> Ho sentito la loro voce ancora prima di dover usare la mia immaginazione, così l'ho resa inchiostro su fogli di carta. È una voce che da sola sta già egregiamente cambiando le cose. L'ho trascritta solo per renderla ancora più vera. Per far sì che nessuno rischi di non intercettarla, di avere l'ardire di dichiarare: «Non ne sapevo niente» (XX).

Il pamphlet si snoda per capitoli nitidi, efficacemente organizzati, i quali ruotano intorno alle questioni del *Nome* e della *Lingua*; dell'ottenimento o dell'assenza di un requisito fondamentale come la *Cittadinanza*, della *Carriera scolastica*, costellata di censure e chiusure, da parte degli insegnanti, insuccessi, fino a giungere alla perdita, lungo gli anni, dell'incanto («A un certo punto è capitato. Non siamo più riusciti a guardarci indietro e a vederla come prima, questa faccenda della scuola, delle lezioni, delle opportunità che prima di tutto sono per noi, solo per noi», 67), in seguito alla verificata assenza di possibilità di realizzazione personale. Un cambio di passo si impone con le ultime battute: il capitolo quinto, *Per una scuola plurale*, si rivolge direttamente agli insegnanti facendo leva sulla forza delle statistiche, sull'urgenza di politiche volte al cambiamento, dettate dalla consapevolezza di un passaggio a una terza generazione – concetto, questo, che Hakuzwimana maneggia in modo intuitivo e libero, riferendosi a una prima generazione, che comprende lei stessa e altri, ancora «piccoli nei numeri e nelle voci», una seconda, che non è stata ascoltata, nelle specificità che è andata esprimendo, venendo per contro soggetta a un'assimilazione generalizzata alla cultura bianca, eurocentrica, e infine una terza, che è

qui e ora, «e supera tutto quanto: la scuola, i pregiudizi, le classi, voi insegnanti, il merito, i ministeri lontanissimi, la politica, il clima e via via lontano da tutto quanto. Vi supera, vi supera e non si tiene a bada» (83).

Mi pare, questa, la parte meno riuscita del libro, anche nella continuità che esprime con l'epilogo, *Esistiamo (un manifesto)*, condizionata com'è da una retorica assertiva e ridondante, e perciò quantomeno in parte inefficace (ne è una dimostrazione la stereotipata strutturazione a tesi, anaforica, della fine p. 91, «C'è una nuova scuola in Italia. / Siamo un tempo verbale irregolare che cambia a ogni frase. / Siamo una cartina geografica di uno Stato senza confini. / Siamo un problema che non si può risolvere in classe. / Siamo una lingua straniera nuova che nasce ogni secondo», che finisce con il ricalcare, certo involontariamente, l'organizzazione strofica di un pezzo appartenente al Luciano Ligabue meno ispirato, *Il sale della terra* – da *Mondovisione*, 2013), che non prende in debita considerazione quanto si fa oggi, nel quotidiano, nelle classi, le capacità e l'operato degli insegnanti; che, in altre parole, non istituisce una reale volontà di ascoltare e recepire il loro punto di vista.

E invece anche solo un accostamento al recentissimo, innovativo *Estranei. Un anno in una scuola per stranieri* di Alessandro Gazzoli (edito da nottetempo, e segnalato in questo stesso fascicolo da Chiara Trebaiocchi) ci permette di vedere, per contrasto, come uno sguardo aggiornato, dall'interno delle classi, possa sostanziare l'analisi di considerazioni operative fondate e problematiche, deponendo una consolidata visione irenica, "incorporea" degli studenti stranieri, propria di una certa retorica sulla scuola, votata a un elogio acritico e *passé* del multiculturalismo, di matrice progressista (e Gazzoli, va precisato, ci esorta a fare questo da insegnante-intellettuale di sinistra), per tematizzare, indicare "sul campo" le tensioni e le speranze che si accompagnano a questo delicatissimo incontro, la difficoltà di conoscere e comprendere l'alterità etnica, il succedersi delle ondate o "generazioni" e il significato sempre nuovo dell'italianità da queste incarnata – in altri termini, l'attenzione e il rispetto che le sono dovute.

Per questo, *Tra i bianchi di scuola* pare scontare, più che una ingenerosità a priori nei confronti degli insegnanti incontrati nel tempo

(temperata da alcuni riferimenti ad alcuni di essi pronti ad ascoltare e aiutare, disseminati nel testo, nonché dal sentito ringraziamento, riportato in esergo al libro, a figure di maestre e professoresse che hanno inciso davvero nella carriera e nella vita dell'autrice), un'estraneità al più generale mondo della scuola, e, se si eccettuano i dati statistici e i rarefatti richiami a letture principalmente di ordine sociologico riprodotti nel libro, alla bibliografia, primaria e critica, che quello stesso mondo-tema ha ispirato, e alla vivacità particolare di un dibattito che ha preso forma, in particolare lungo gli ultimi decenni, andando ben oltre la circolazione presso un pubblico di soli specialisti.

Possiamo intuire che al tono monocorde della rivendicazione si associ quello più acuto e interessante del rimpianto, se leggiamo correttamente la chiusa del capitolo quarto, attinta nuovamente a un dialogo fra i tanti origliati o rievocati nel testo, attribuendo la battuta centrale, le aspettative in essa racchiuse, alla voce dell'autrice stessa, a un'occasione che un sistema pregiudiziale, incomprensivo ha indotto a vedere sfumare: «Che cosa vorresti fare dopo le superiori?» / «Lettere» / «Ah, cavolo. Una come te a Lettere?» (72). Questo per ribadire la particolare suggestione esercitata dai primi capitoli, basata sull'armoniosa convivenza, al loro interno, di un'argomentata *pars destruens* e di una *construens*, fatta di speranze e auspici per l'avvenire, di denuncia retrospettiva e dell'istanza di vedersi ora inderogabilmente riconosciuti.

Di contro, la lingua generalmente piatta e talora trascurata – il che colpisce particolarmente pensando allo specifico contesto editoriale in cui il pamphlet trova accoglienza: frasi come «comportamenti che […] possono avere conseguenze psicologiche e crisi identitarie» (17, n. 1); il propagarsi della presenza straniera-arcipelago in metafore incongrue come quella contenuta in «abbiamo un luogo che ci bagna e ci fa esistere al plurale» (97); un reiterato refuso «Eastpack» (19), riferito a una nota marca di zaini, segnalano nel loro insieme un *editing* pigro, tutt'altro che impeccabile –, l'impressione di una stesura frettolosa, la rinuncia a valersi di uno studio approfondito, di cui si è detto, ammontano a gravami determinanti, dinanzi a una compagine succinta come quella del libro in questione. Che però (non è cosa da poco, va evidenziato) nei

ricorsivi, fitti interrogativi di tipo riflessivo o propositivo cui l'autrice si affida, in più punti nodali della sua trattazione, nella vivida immaginazione del futuro immediato che fa trasparire agisce con chiari e potenti richiami, indirizzati a chi legge, a deporre le proprie lenti di lettura da bianchi, occidentali, italiani, per abbracciare empaticamente idee di cambiamento radicale, di revisione del nostro canone e del nostro stare insieme.

L'autore

Giulio Iacoli

Già coordinatore dell'organo "Compalit Scuola", è professore associato di Critica letteraria e letterature comparate all'Università di Parma. Ha dedicato monografie alla rappresentazione dello spazio e del paesaggio nella contemporaneità, a D'Arzo, Celati, Tondelli, Buzzati. Si è occupato inoltre della rappresentazione dell'insegnante in Mastronardi, Rasori, e nella narrativa e nella drammaturgia europee contemporanee; ha curato con Diego Varini e Carlo Varotti un volume su rappresentazioni dell'agire educativo e intrecci fra letteratura italiana e storia dell'educazione (*Parole che formano*, Mucchi 2022). I suoi ultimi libri sono *Mascolinità in gioco. Politiche della rappresentazione* (Serra, 2023), e, curato con Isotta Piazza, *Sistema Buzzati. L'autore e le industrie culturali del Novecento.* (Duetredue, 2024). Con Federico Bertoni dirige la collana "Sagittario. Discorsi di teoria e geografia della letteratura" (Cesati).

Email: giulio.iacoli@unipr.it

La recensione

Data invio: 15/10/2024
Data accettazione: 30/10/2024
Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questa recensione

Iacoli, Giulio, "Espérance Hakuzwimana, *Tra i bianchi di scuola. Voci per un'educazione accogliente*, *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C. Bertoni, M. Fusillo, G. Iacoli, M. Guglielmi, N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 483-488, www.betweenjournal.it.

Chiara Trebaiocchi
Reschooling society.
Pedagogia come forma di lotta nella vita e nell'opera di Franco Fortini

Pisa, Pacini, 2024, 271 pp.

Occuparsi di scuola, educazione, pedagogia, significa occuparsi dell'intera società. Se ne è ancora più consapevoli leggendo il libro di Chiara Trebaiocchi, che ha ricostruito, in modo estremamente preciso, il rapporto intrattenuto da Franco Fortini con l'educazione, sia nelle sue attività scolastiche e universitarie, sia nelle posizioni teoriche. Seguire l'itinerario pedagogico di Franco Fortini significa, infatti, attraversare la storia della cultura italiana dalla fine della Seconda guerra mondiale fino all'alba del nuovo millennio, confrontandosi con eventi cruciali come il boom economico e l'esplosione dell'editoria, la scuola e la scolarizzazione di massa, il Sessantotto e la rivolta studentesca, nonché con le figure di Don Milani, Pier Paolo Pasolini, Italo Calvino, Remo Ceserani, Romano Luperini.

Il lavoro di Trebaiocchi si apre con una prima parte dedicata all'impegno fortiniano nell'editoria letteraria e scolastica. Le pagine di questa sezione rappresentano un contributo importante non solo per gli studi su Franco Fortini, ma anche per quel filone di studi che va dalla storia della didattica alla storia dei manuali scolastici che, sempre in bilico tra più discipline e sempre affamato di padri nobili, potrebbe trovarvi sia momenti centrali del proprio passato sia riflessioni teoriche su quale letteratura insegnare, sul ruolo della scuola nella società, sulla funzione dell'insegnante e dell'intellettuale, su come gli strumenti didattici agiscano come ponte tra la società e gli studi accademici e specialistici. Come scrive lo stesso Fortini, citato dall'autrice, è

importante ricordarsi della «portata non solo scientifica o letteraria ma ideologica, economica e politica che anche il più modesto manuale convoglia accanto o sotto quel che reca scritto nelle sue righe» (46-47). Questo è evidente, ad esempio, nell'analisi condotta da Trebaiocchi sul testo *Gli argomenti umani* (1969), realizzato da Fortini con Augusto Vegezzi e pensato per il biennio delle scuole medie superiori. Il libro, programmaticamente marxista, infarcito di autori stranieri e inediti all'interno delle mura scolastiche, ricco di testi extraletterari (encicliche, testi di sindacalisti, di fisica, biologia, economia), fondato su una visione del mondo pessimistica, ottenne ricezioni contrastanti, tra chi ne apprezzò la novità e chi la respinse energicamente (57-58). Anche gli esercizi proposti sono piuttosto peculiari, e «vogliono invitare gli studenti a ragionare in modo globale, esercitando la loro analisi critica al di là di qualsiasi settorialismo o specializzazione» (67). Questa opportuna visione pluriprospettica sul manuale adottata dall'autrice (considerando ricezione, struttura, canone proposto, esercizi, proposte didattiche, ecc.), ci porta ad uno dei nuclei centrali del pensiero educativo fortiniano: la lotta allo specialismo. Occuparsi della propria piccola materia significa chiudersi in «un vano tentativo di mettere a tacere l'insopprimibile valore ideologico delle azioni di ognuno», mentre Fortini ha sempre cercato di «esaminare il rapporto tra io e mondo, tra storia personale e destini generali all'insegna della totalità» (72). La lotta allo specialismo, che è portata avanti attraverso una didattica e dei materiali pronti ad accogliere forme letterarie eterogenee e stravaganti rispetto alla tradizione più consolidata, non vuole offrire una semplice mappa della realtà che si muove al di fuori della scuola, ma spinge invece a una critica della società capitalistica che la produce, per formare studenti in grado di muoversi autonomamente e criticamente nel mondo. Per raggiungere questo scopo, è necessaria la rinuncia, da parte del critico e dell'intellettuale, ad un linguaggio semplificato, che porterebbe ad un tradimento del sapere e a un impoverimento del dibattito culturale, e a un ruolo passivo del discente. Non solo, infatti, Fortini colloca la formazione del singolo in una «politica che potremmo definire oggi di *Lifelong Learning*» (41), ma egli cerca costantemente di «parlare *con* i lettori e non *ai* lettori» (51),

sottolineando attraverso i suoi scritti e attraverso l'attività di professore scolastico e universitario la necessità da parte del lettore e dello studente di assumere un ruolo attivo.

L'impegno di Fortini per la didattica emerge anche nelle sue recensioni (e critiche) ad alcuni manuali fondamentali del secondo Novecento: *Il materiale e l'immaginario* di Ceserani – De Federicis e *Testi nella storia* di Martignoni – Segre. Se nel secondo Fortini critica la tendenza a inserire i testi nella storia invece che a rilevare il dato storico direttamente dal testo (113-115), nel primo sottolinea sia l'esclusione di autori non occidentali dal canone selezionato sia, soprattutto, la mole a suo dire enorme e ingestibile di testi presentati. Quest'ultima evidenza ci porta ad altro tema centrale della riflessione fortiniana al quale Trebaiocchi concede giustamente grande rilevanza: l'ecologia culturale. Si tratta, cioè, della necessità di «ripartire dal microcosmo della aule scolastiche da cui deve prendere necessariamente inizio una lotta politica per l'ecologia della scrittura, della lettura e della letteratura che si possa estendere a tutta la società» (117). Questa ecologia, secondo Fortini, si concretizza nella riduzione delle letture, e non in una apertura a tutto l'immaginario contemporaneo, che porterebbe ad una semplificazione eccessiva della cultura e a una sua falsa democratizzazione. Come sentenzia l'autrice, «l'ecologia è così uno strumento di resistenza contro le forme di finta cultura e al contempo di tutela di quella eredità culturale che merita davvero di essere selezionata per le future generazioni» (123).

Questi temi ritornano anche nella seconda parte del libro, in cui il periodo che va dal Sessantotto alle ultime opere di Fortini è scandito dal confronto con alcune delle figure più notevoli del secolo scorso. La prima che si affaccia al panorama culturale italiano, e che avrà un ruolo importante nel dibattito sulla scuola, è quella di don Milani, e della sua *Lettera a una professoressa* (1967). Trebaiocchi sottolinea il giudizio non pienamente positivo di Fortini, dal quale il testo «è considerato come un esempio populista di lotta per l'eguaglianza, per la cultura e i valori del mondo dei più poveri, mosso però senza una reale consapevolezza politica» (131), che ingenuamente vuole rifiutare la lingua borghese senza interrogarsi su cosa implichi questa rinuncia, e che pur nel

lodevole intento sociale rischia di cadere in una di quelle semplificazioni della lingua e del sapere tanto aborrite da Fortini.

Una simile diffidenza per la semplificazione emerge anche nel rapporto con il movimento del Sessantotto, del quale il libro ci offre una rilettura attraverso gli occhi di Fortini, che sottolinea «il merito di aver colto l'inutilità di un sapere inteso in senso gerarchico e settario», ma che critica aspramente l'abolizione della gerarchia *tout court* e le ingenue semplificazione dalle quali, invece, i giovani dovrebbero imparare a difendersi (165). Come diceva Fortini agli studenti che gli chiedevano un minor carico di lezione, «Chi ne vuole sapere di meno e non di più non lo posso seguire» (171). È il problema della maturità, del voler difendere la giovinezza come condizione eterna, che Fortini rileva anche in Pier Paolo Pasolini, il cui lavoro, «costruito all'insegna del mito dell'eterno adolescente» (192), non riesce mai ad accedere alla maturità, con tutte le conseguenze che ne derivano. Se da una parte agisce la «visceralità pasoliniana» (203, come la chiama Luperini) dall'altra il razionalismo calviniano, rispecchiato da un lessico limpido e da una sintassi lineare, «contribuisce […] ad affermare l'idea che nulla sia ormai possibile, invita passivamente ad accettare l'esistente» (202). Tra questi due poli opposti sta Fortini, che difende strenuamente la possibilità di offrire «una sistematica alternativa alla realtà circostante» (203).

L'appendice finale offre un contributo all'attività di Fortini come docente universitario presso l'Università di Siena (un tema al quale negli ultimi anni sono stati dedicati diversi titoli, tra i quali l'edizione dei *Corsi universitari*, 2024 a cura di Lorenzo Tommasini e, dello stesso autore, *Educazione e utopia. Franco Fortini docente a scuola e all'università*, 2023) e mostra come ogni posizione teorica fortiniana abbia poi trovato una declinazione nella quotidiana prassi didattica, sia negli argomenti dei corsi, tra i quali uno dedicato a *Mimesis* di Auerbach, con il quale Fortini sembra avere un'affinità di metodo, sia nelle testimonianze degli studenti, che ricordano quanto il maestro fosse esigente e rigoroso, specie nella scrittura delle tesi.

Reschooling Society, in conclusione, si pone come un libro importante per la ricostruzione della figura di Franco Fortini, e soprattutto abile a evidenziare tutta l'attualità di alcune sue riflessioni

che possono aiutarci a riflettere sul panorama contemporaneo. Come non pensare all'attualità degli interventi dedicati alla memoria (210-220) in una nazione sempre più multiculturale e inserita in scenari politici dominati da organi sovranazionali (europei e mondiali)? Come non riflettere su una pratica didattica votata all'eterogeneità dei materiali didattici in un'epoca in cui tutto, anche i libri di testo, sembra essere multimediale? Come non cogliere le sfide di una scrittura che rivendica il proprio diritto alla ricercatezza formale in un mondo in cui la letteratura è caratterizzata da una «sperimentazione a bassa intensità» (come la chiama Giuliana Benvenuti, *La letteratura nel sistema mediale contemporaneo*, in G. Benvenuti, a cura di, *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Einaudi, Torino 2023, 62)? Come non confrontarsi con l'iperspecializzazione in un ambiente accademico che proprio sull'iperspecializzazione e la divisione in settori fonda i propri processi di formazione e di accreditamento alla docenza?

Confrontarsi con Fortini, infatti, significa confrontarsi con riflessioni e temi che ritornano, in cui ogni piccolo evento storico, una recensione, un libro, un dialogo, un corso, deve necessariamente essere messo in relazione con corsi, dialoghi, libri e recensioni di anni passati e futuri per essere compreso appieno. Non solo Fortini amava Auerbach, del quale sembra sposare il metodo critico per così dire spiralizzato, ma direi quasi che pensava come Auerbach, costantemente intento ad analizzare approfonditamente ogni minuscolo anfratto grammaticale per poi ricondurlo ai destini globali. Proprio per questo è ancora più encomiabile il lavoro di Trebaiocchi, che riesce a districarsi in questa affascinante ma certamente complessa *forma mentis* per restituirci un quadro puntuale e sistematico dell'attività e del pensiero pedagogico di Franco Fortini.

L'autore

Simone Marsi

Simone Marsi insegna Cultura italiana contemporanea all'Università di Urbino ed è assegnista di ricerca presso l'Università di Parma. Tra i suoi interessi di ricerca la letteratura italiana contemporanea (Rebora, Satta, Gadda) e la storiografia letteraria, argomenti ai quali ha dedicato diversi saggi e le recenti monografie *Il racconto del passato. La formazione del canone letterario italiano tra programmi ministeriali, manuali scolastici e storiografia letteraria (1861-1945)* (Loescher, 2024) e *Essere umano in un mondo disumano. L'uomo e la realtà nell'opera di Carlo Emilio Gadda* (Mimesis, 2024).

Email: simone.marsi@unipr.it

La recensione

Data invio: 15/10/2024
Data accettazione: 30/10/2024
Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questa recensione

Marsi, Simone, "Chiara Trebaiocchi, Reschooling society. *Pedagogia come forma di lotta nella vita e nell'opera di Franco Fortini*", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C. Bertoni, M. Fusillo, G. Iacoli, M. Guglielmi, N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 489-494, www.betweenjournal.it.

Alberto Melloni
Storia di μ
Lorenzino don Milani

Bologna, Marietti 2023, pp. 194

«Chiamerò così - μ (mi) con la emme del greco - il protagonista di questa storia. Non per trovare un'abbreviazione insolita né per vezzo. Ma per lasciare intatti i nomi con cui lo chiamava chi lo ha amato da vivo: sua madre poteva rivolgersi a lui come Lorenzo o Lorenzino; i ragazzi di Calenzano potevano chiamare don Lorenzo il loro cappellano; gli allievi di Barbiana potevano definirlo, in un'involontaria antonomasia "il Priore". Impossessarsene, anche per poche pagine mi sembrerebbe un'intrusione impudica.» (9). Si apre con questa dichiarazione il saggio di Alberto Melloni *Storia di μ Lorenzino don Milani*, nel chiaro tentativo di sottrarre il priore di Barbiana a tutte le incrostazioni, interpretazioni e letture: dal pedagogismo di maniera, al dileggio dei pentiti del Sessantotto che vorrebbero imputare a un prete morto nel 1967 tutti i mali della scuola. Melloni, dunque, istituendo una certa distanza dal proprio personaggio, si prefigge di restituire la forza radicale del suo pensiero.

La storia della vita di don Milani che Melloni ci consegna si potrebbe anche percorrere attraverso gli scatti dell'album famigliare e le fotografie di un giovane Oliviero Toscani, accompagnate dai versi di alcune delle più celebri canzoni di Fabrizio De André.

Nelle prime pagine ecco una foto di Lorenzo bambino. Un bambino serio, dall'espressione tranquilla, che indossa una

giacchettina elegante, intento a leggere sullo sfondo di un salotto borghese. Ma già i versi di De André mutuati dal sonetto di Cecco Angiolieri *S'i' fosse foco* anticipano il futuro di inquietudine e tempesta che attende il piccolo Lorenzo. "Un povero passerotto" come dirà di lui don Raffaele Bensi, il prete fiorentino che accompagnerà tutta la vita cristiana di μ, sbattuto da un lato dalle intemperie di una chiesa matrigna e dall'altro sostenuto dalla sua durissima radicalità, dalla purezza adamantina della sua figura.

Nella seconda immagine vediamo ritratto un adolescente in calzoncini corti, molto probabilmente in vacanza nella proprietà di Montespertoli in Toscana o forse a Castiglioncello, dove erano soliti villeggiare i giovani figli dei possidenti dell'Italia fascista. La sua è infatti una famiglia benestante di alto lignaggio: il nonno paterno era senatore, la madre ebrea ashkenazita cresciuta a Trieste prendeva lezioni di inglese da James Joyce, mentre il cugino Edoardo Weiss era stato allievo di Sigmund Freud.

Scolaro gracile, cresciuto senza mai uscire all'aura genitoriale, Lorenzo non va bene a scuola ma la famiglia, molto preoccupata per i suoi scadenti risultati scolastici in Italiano, gli affianca per le lezioni niente meno che uno studioso di primo piano come Giorgio Pasquali, il fondatore della scuola filologica italiana.

Tuttavia, è nella terza fotografica che si rivela il destino di Lorenzo ritratto a braccetto della madre. L'immagine serena della coppia è accompagnata dai versi di De Andrè: «Gli montai sulla groppa e sparii in un momento, dite a mia madre che non tornerò».

Mentre il mondo è in fiamme, la Germania ha occupato La Grecia e attaccato pochi mesi dopo l'Unione Sovietica, Lorenzo rompe con la tradizione della famiglia dichiarando di non voler intraprendere studi universitari e di volersi dedicare alla pittura. Ma dopo poco matura la decisione più dirompente e importante della sua vita: quella di entrare in seminario.

La seconda parte del volume è dedicate a ripercorrere le

vicissitudini del giovane prete che si sperimenta maestro non per vocazione ma per caso e dell'ostilità che piano piano matura contro di lui nella Diocesi fiorentina fino a diventare una forma di persecuzione. Divenuto cappellano di San Donato a Calenzano, a don Lorenzo viene affidato il compito di occuparsi dei ragazzi. Quell'esperienza sarà importantissima per lui e culminerà con la realizzazione di una scuola popolare sganciata dalla prospettiva dell'occupabilità degli allievi, predestinati a diventare operai. A don Milani sarà subito chiaro che la scuola poteva compiere il miracolo di trasformare i sudditi in cittadini o meglio ancora in cittadini sovrani facendo conoscere agli allievi i loro diritti, ma soprattutto aiutandoli a respingere gli inesorabili meccanismi dell'ingiustizia sociale attraverso la padronanza del linguaggio.

Da questo momento il tema del dominio della parola, che certamente ha le sue radici anche nella tradizione ebraica, sarà al centro delle preoccupazioni pedagogiche di don Milani. La mancanza della parola conferma la subalternità degli esclusi e li priva di una via d'uscita dalla loro ignoranza, perciò l'educazione linguistica diventa lo strumento principale per raggiungere una reale uguaglianza. La riflessione iniziata a Calenzano si affinerà nel tempo, fino a diventare 'un metodo' nella scuola di Barbiana.

Sono molte le riflessioni che Melloni riserva alla scrittura di don Milani. Innanzitutto l'autore fa notare come il priore abbia nella sua breve vita scritto moltissimo, tanto da riempire le pagine di due volumi della collana "I Meridiani". All'imponenza quantitativa fa da contraltare la scelta stilistica di una scrittura scarna, essenziale, autenticata dal rigore spirituale, dove è importante levare più che aggiungere come fa l'artista con il marmo, tecnica che Melloni definisce «perfezionismo sottrattivo» (75).

Sono questi gli anni in cui comincia il dibattito sulla lingua e sull'educazione linguistica. Si può dire che don Milani abbia

anticipato con la sua esperienza a Barbiana alcuni dei temi che saranno al centro di un radicale cambiamento dell'insegnamento della lingua nel nostro paese. Ad esempio mettendo in discussione le forme di scrittura finzionale come il tema e spingendo a sperimentare scritture di assoluta funzionalità come la corrispondenza e la scrittura giornalistica.

Ma intanto per le sue idee don Milani si era inimicato la diocesi fiorentina, il potentissimo cardinale Floris che sarà fino all'ultimo giorno suo acerrimo nemico, il notabilato democristiano. Il libro *Esperienze pastorali* (1957), che aveva ricevuto in prima istanza l'*imprimatur* dalla curia fiorentina, viene ritirato dalle librerie (sarà ri-stampato solo nel 2014). Come se non bastasse, Floris ingiunge al priore di sottoporre tutti i suoi scritti al suo controllo preventivo, pena la sospensione *a divinis*.

Melloni, che è un grande conoscitore della storia della Chiesa e una delle voci più autorevoli della ricerca storica religiosa, ci descrive con dovizia di particolari il clima di persecuzione che μ dovrà subire tra scontri ideologici, calunnie, menzogne e atti denigratori. Una Chiesa divisa, il mondo cattolico diviso, mentre Barbiana diventa sempre più «una comunità reciprocamente educante dove μ è avviato al ruolo di eroe della sinistra cattolica e bestia nera di tutte le destre» (113).

Negli ultimi giorni della sua vita la preoccupazione di don Milani è ancora rivolta al destino della parola, segue con apprensione la correzione delle bozze di *Lettera a professoressa* e la ricerca di un editore, dopo la minaccia di recedere della Libreria Editrice Fiorentina, che poi pubblicherà la *Lettera* nel 1967. Attraverso questa ultima fatica, il gesto rivoluzionario della consegna della parola attraverserà generazioni di allievi, genitori, insegnanti ed educatori.

Il libro si chiude con un primo piano di Lorenzo ragazzino. Sorridente e scanzonato. I versi di De Andrè sono quelli di *Preghiera*

in Gennaio, 1972: «Meglio di lui nessuno / mai ti potrà indicare / gli errori di noi tutti / che puoi e vuoi salvare // Ascolta la sua voce/ che ormai canta nel vento // Dio di misericordia / vedrai, sarai contento».

L'autrice

Cinzia Ruozzi

Cinzia Ruozzi è dottoressa di ricerca in Studi Umanistici e Sociali (Università di Ferrara). È stata a lungo docente di Materie Letterarie nella scuola secondaria di secondo grado. Attualmente si occupa di ricerca letteraria e formazione dei docenti. Ha pubblicato il volume *Raccontare la scuola. Testi, autori e forme del secondo Novecento*, Torino, Loescher, 2014.

Email: cinziaruozzi2018@gmail.com

La recensione

Data invio: 15/10/2024
Data accettazione: 30/10/2024
Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questa recensione

Ruozzi, Cinzia, "Alberto Melloni, *Storia di μ Lorenzino don Milani*", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C. Bertoni, M. Fusillo, G. Iacoli, M. Guglielmi, N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 495-500, www.betweenjournal.it.

Adolfo Scotto di Luzio
L'equivoco don Milani

"le Vele", Torino, Einaudi, 2023, 140 pp.

Si può partire dalla conclusione.

> Allora, riassumendo, di don Milani si parla in continuazione. L'arcigna professoressa non c'è più. Ma Gianni è rimasto quello che era, più nutrito, più aggiornato, più connesso. Più insicuro e più aggressivo. Ancora però senza una lingua che lo faccia uguale. Personalmente sono convinto che sarebbe andata così anche senza don Milani. Per questioni che hanno essenzialmente a che fare con il posto che viene assegnato alla scuola nelle nostre società. La questione […] è se convenga continuare a evocarne lo spettro ogni volta che parliamo di istruzione. È una questione di storia intellettuale, riguarda le idee con cui affrontiamo la realtà del nostro presente. Si tratta cioè di decidere se non sia arrivato finalmente il momento di guardare le cose per quello che sono e provare a correre ai ripari (127-128).

Con queste parole Adolfo Scotto di Luzio chiude il suo volume *L'equivoco don Milani*. È una delle tante sintesi in cui l'autore ordina la molteplicità di dati e riflessioni che gli servono a ricostruire non solo il profilo del prete di Barbiana, ma anche il contesto (storico, politico, culturale, sociale) degli anni Cinquanta e Sessanta nel nostro paese, per tracciare un bilancio dell'uno e dell'altro. A dispetto del numero contenuto di pagine, infatti, il libro ha un respiro ampio e il lettore è portato ad attraversare la biografia di Lorenzo Milani e le istanze rivoluzionarie che anticipano il Sessantotto, la crisi intellettuale del Partito Comunista e i dibattiti interni alla Chiesa cattolica; fino ad addentrarsi in digressioni, più o meno lunghe, su Bembo, Pestalozzi e Todorov.

Delle sintesi, quindi, c'è bisogno perché permettono di riannodare qua e là i fili di un ragionamento che in otto capitoli si sviluppa sia in modo lineare (dalla genesi del pensiero di don Milani alla sua eredità attuale), sia tornando su questioni già poste, ampliandole e, solo in alcuni casi, chiudendole. Sono sintesi chiare e molto efficaci, tanto da suonare a tratti (troppo?) radicalmente definitive. Ne basti una per tutte:

> Le pagine di don Milani ci mettono di fronte a un groviglio di emozioni contrastanti e di richieste inesaudibili e manipolatorie, di rispecchiamenti narcisistici e di brusche ripulse. Impastando una materia che gli fornisce la sua stessa esperienza psicologica, don Milani plasma un potente mito educativo di natura salvifica che la nuova Italia in gestazione tra anni Cinquanta e Sessanta farà proprio con un entusiasmo pari alla inconsapevolezza culturale (45-46).

In questo «groviglio» Scotto di Luzio penetra, citando, di don Milani, gli scritti più noti (*Esperienze pastorali* del 1957 e *Lettera a una professoressa* del 1967) e le lettere, con il fine di sciogliere l'equivoco del titolo. Una sfida difficile perché l'equivoco, anzi gli equivoci (o contraddizioni o paradossi o ambiguità, tutti termini abbondantemente disseminati nel testo) sono quelli del sacerdote, ma anche quelli di quanti di lui hanno dato e continuano a dare letture parziali o forzate o errate.

Le prime contraddizioni sono quelle che Don Milani vive sulla sua pelle: si converte dall'ebraismo al cattolicesimo; insieme a La Pira e Balducci si trova all'incrocio tra il «tramonto dei vecchi maestri», come Jacques Maritain, e il «sorgere di nuovi problemi» (29); passa dal contesto familiare altoborghese alla realtà di Barbiana, «un mondo disperato e violento, molto lontano dall'idillio pedagogico che è stato dipinto» (15). È qui che avverte che i poveri sono in pericolo: rischiano di perdere l'autenticità della loro vita, se assorbiti nella cultura dominante in un paese e con una Chiesa in rapido cambiamento sotto i colpi della modernizzazione, della secolarizzazione e delle trasformazioni del comunismo. Due le sue migliori intuizioni: individua

nella scuola «il "luogo" della crisi, sulla linea di frattura tra lo Stato e il cittadino» (X); mette al centro il problema della lingua, strumento fondamentale per stare al mondo. Un po' Pier Paolo Pasolini, quindi, ma senza avere dello scrittore il gusto di condividere con i poveri anche il tempo libero, privilegiando per contro l'azione educativa (44); un po' Tullio De Mauro, ma senza avere del linguista, intorno alla formazione della lingua comune, né la concezione della continuità storico-linguistica, né la consapevolezza del ruolo dei grandi autori della tradizione (cap. VII), oggetto dello studio della letteratura a scuola allora come ora.

Da queste premesse Scotto di Luzio ricava le ambiguità di don Milani, le cui implicazioni – variegate e sottili – sono ben evidenziate nel volume; alcune persistono nei dieci anni che separano *Esperienze pastorali* da *Lettera a una professoressa*. Il prete di Barbiana, ad esempio, contesta l'insegnamento di materie inutili per chi è povero, ma di fatto non ha interesse a riformare la scuola perché essa opera per lui in funzione dell'evangelizzazione; deve cioè fornire i prerequisiti necessari a intraprendere un cammino cristiano. Ancora, le condizioni di vita del povero sono drammatiche: «mancanza di spazio, coabitazioni forzate, promiscuità» sono «i presupposti materiali della corruzione della vita contadina» (19). Don Milani, però, si fa duro e autoritario se il povero vuole superare i limiti della sua povertà, perché così egli rischia di non custodire più «valori e immagini che la modernizzazione del Paese» (20) sta travolgendo. La scuola quindi «funge da fattore antagonista» (39) sia del contesto di provenienza che delle influenze borghesi. Infine, la richiesta che don Milani rivolge alla scuola di non bocciare i suoi ragazzi (cosa – commenta acutamente Scotto di Luzio – ben diversa dal chiedere di promuoverli) si fonda su almeno tre presupposti discutibili: «la strenua determinazione del povero a ricevere l'istruzione» (69), l'illusione di fare del povero il soggetto attivo della sua formazione senza la mediazione del docente e, ovviamente, la semplificazione per cui studiare materie che non hanno un rapporto immediato con la realtà è inutile. Di quest'ultimo equivoco – sempre tristemente attuale – è lo studio della lingua la prova più evidente. Come è ben spiegato nel capitolo VI, se è vero che la grammatica è il frutto di un lavoro di

codificazione della lingua iniziato da un patrizio, Pietro Bembo, nel lontano Cinquecento, è anche vero che tale operazione è democratica: chiunque, acquisita la norma, si può appropriare dello strumento linguistico; la norma può essere successivamente aggirata e la lingua utilizzata per contestare e riformare. Studiare le regole grammaticali, quindi, non è inutile, mentre del tutto errata appare l'idea donmilaniana che «le lingue le creano i poveri e poi seguitano a rinnovarle all'infinito. I ricchi le cristallizzano per poter sfottere chi non parla come loro. O per bocciarlo» (*Lettera a una professoressa*, in Lorenzo Milani, *Tutte le opere*, diretta da Alberto Melloni, Milano, Mondadori, 2017, I: 696).

Paradossali ed equivoche, poi, sono anche alcune interpretazioni date del pensiero e dell'azione del sacerdote. Scotto di Luzio ne porta diverse all'attenzione del lettore, ora liquidandole in poche righe, ora affrontandole in pagine dense e ben documentate. La sinistra, ad esempio, ha trasformato in un «prete rosso» un uomo sul cui «anticomunismo […] sono tutti d'accordo» (31), mentre la Chiesa – che lo ha osteggiato per anni – ne riscopre oggi la fedeltà al Vangelo, tanto che papa Bergoglio gli ha reso omaggio visitando Barbiana nel 2017 (IX). Più complesso è il 'caso De Mauro': all'autore della *Storia linguistica dell'Italia unita* (1963), alla sua proposta di una «educazione linguistica democratica» e al suo progetto di formazione dei docenti verso una nuova consapevolezza linguistica è dedicato il capitolo VII. In esso si segue il ragionamento del linguista e se ne individuano sia i padri nobili (Gramsci, Croce o Ascoli), sia la rete di relazioni con altre esperienze poco lontane nel tempo (il Giscel e le *Dieci tesi per l'educazione linguistica democratica* del 1975). Con le teorie linguistiche del prete di Barbiana, però, per Scotto di Luzio rimane «non […] più che un'assonanza» e la scelta di De Mauro di «iscrivere nel segno di don Milani l'intera sua proposta» riguarda «più le ragioni politico-ideologiche […] che non le risultanze effettive della sua attività di studioso» (90). Si può spiegare, cioè, se dell'accademico, poi Ministro della Pubblica Istruzione, si comprende la consapevolezza di quanto fosse necessario, in Italia, un «ampio movimento di sostituzione culturale che doveva investire al tempo stesso i contenuti dell'insegnamento e i modelli formativi degli insegnanti» (94). Solo in questa prospettiva don Milani e il Sessantotto

venuto subito dopo fungono per De Mauro da cassa di risonanza dei limiti della scuola e dell'urgenza di una riforma.

Si può dire, comunque, che questa prospettiva si è rivelata vincente. Ancora oggi – e l'autore lo ricorda fin dalle primissime pagine – ogni volta che in Italia si parla di cambiamenti nella scuola si richiama don Milani. Per Scotto di Luzio, però, in assenza di una visione complessiva dell'istruzione come quella di De Mauro, ci si trova davanti a una banalizzazione che riduce il sacerdote o a nume tutelare di ogni riforma a prescindere dalle sue reali intenzioni e azioni, o a «figurino senza spessore del pedagogismo nostrano» (111), il cui insegnamento è circoscritto a poche specifiche questioni. In realtà, alcuni nodi sollevati da don Milani non sono stati sciolti né da lui né da altri e rimangono drammaticamente aperti (cosa fare di chi rimane indietro, come valutare il merito, in che modo adattare le discipline); altri poi sono stati spinti verso proporzioni preoccupanti (il concetto di povertà, ad esempio, per l'autore si è dilatato in quello di «fragilità» ed è stato esteso agli adolescenti globalmente considerati, 125-126) o mutati nel piano di riferimento (le questioni da politiche sono diventate affettive emotive psicologiche). Due considerazioni, queste ultime, di notevole interesse oggi e purtroppo solo accennate. Barbiana, però, rimane un'esperienza unica, difficilmente spendibile in altre scuole e in altri tempi perché «il metodo don Milani è don Milani stesso. Come tale […] insostituibile» (123).

Cosa fare allora di questa figura «così complessa, piena di tante cose, ambigua, contraddittoria e indubbiamente carica di fascino» (111)?

La strada da percorrere è forse proprio quella che Adolfo Scotto di Luzio ha imboccato nel suo libro: intraprendere un cammino di verità – sul sacerdote, sulla sua esperienza pedagogica, sull'intero contesto dell'epoca da un lato; sulla modernità, sui giovani e sulla scuola di oggi dall'altro – per mettere in moto ampie riflessioni critiche e solide energie costruttive. Delle une e delle altre, nel dibattito sulla scuola degli ultimi anni, se ne sono viste ben poche.

L'autrice

Daniela Santacroce

Daniela Santacroce insegna materie letterarie e latino nei licei da più di vent'anni. Attualmente è dottoranda presso Sapienza (Roma) in Studi storico-letterari e di genere. Il suo progetto di ricerca riguarda i rapporti tra Italo Calvino e la scuola. I primi frutti di questo lavoro sono contributi, già pubblicati o in corso di pubblicazione, sulle edizioni scolastiche Einaudi del *Barone rampante* e di *Marcovaldo* e sull'antologia Zanichelli *La lettura*.

Email: daniela.santacroce@uniroma1.it

La recensione

Data invio: 15/10/2024
Data accettazione: 30/10/2024
Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questa recensione

Santacroce, Daniela, "Adolfo Scotto di Luzio, *L'equivoco don Milani*", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C. Bertoni, M. Fusillo, G. Iacoli, M. Guglielmi, N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 501-506, www.betweenjournal.it.

Alessandro Gazzoli
Estranei. Un anno in una scuola per stranieri

Milano, nottetempo, 2024, pp. 180

In *Estranei. Un anno in una scuola per stranieri*, Alessandro Gazzoli offre un racconto affascinante e senza filtri di un anno di insegnamento in una scuola per adulti immigrati (CED), un luogo dove culture, religioni e storie personali diverse si intrecciano per creare un mosaico sfaccettato, presentato dall'autore in modo inedito e soprattutto onesto. Questo libro – metà resoconto autobiografico metà saggio – non è solo una riflessione sull'insegnamento, ma anche un'esplorazione profonda delle dinamiche umane che si sviluppano in un contesto educativo multiculturale. Gazzoli ci accompagna nel suo viaggio aprendo «squarci sulle vite degli altri» (109), parlando delle difficoltà, ma anche delle opportunità di scambio che caratterizzano – o quantomeno dovrebbero caratterizzare – l'incontro tra mondi diversi.

Il protagonista di *Estranei* è un insegnante, divenuto tale non per vocazione, ma quasi per caso. Interessante in tal senso il paragrafo *In cattedra* (14-22), una breve storia del precariato scolastico, descritto come un pellegrinaggio di porta in porta, di gironi fatti di burocrazia e concorsi che portano solo dopo lunghi anni a riveder le aule. Gazzoli descrive in modo fin troppo reale la questione del lavoro post-laurea dei tanti laureati in Lettere. Si tratta di un affresco particolarmente ben riuscito, nella sua tragica comicità. Gazzoli ricostruisce come è arrivato alla scelta costretta di diventare professore e salire in cattedra (si veda, ad esempio, p. 15). Il precario assume qui i tratti del protagonista di un redivivo romanzo picaresco, pronto a superare avversità per arrivare alla tanto agognata cattedra (26). Come spesso accade, la scuola è quindi

il destino che non si è scelto, ma che si è trovato a percorrere. Gazzoli – apertamente critico e ancor più spesso autocritico – afferma di non vivere la sua professione di insegnante come «una *missione* per la quale sentivo di essere venuto al mondo» (14). Forse è anche per questo che riesce a riflettere con grande trasparenza sul suo approccio all'insegnamento. La scuola, scrive, è fatta di tentativi, di errori, di incontri improvvisi e di sfide quotidiane. È un luogo di continua trasformazione, dove anche l'insegnante si scopre, si adatta e prova a crescere insieme ai suoi studenti. Allo stesso tempo la scuola è anche luogo di sconforto, soprattutto quando la realtà si scontra con la fantasia. In *Estranei*, Gazzoli ci racconta come spesso non solo quanto si è immaginato potesse succedere dentro l'aula scolastica non avviene (dove è l'integrazione? dove sono le seconde generazioni pronte a marciare per i loro diritti?), ma anzi viene del tutto messo in discussione dagli studenti reali. La scuola di Gazzoli non è fatta da entità immaginarie e mitizzate, nel bene o nel male, ma da una «moltitudine talmente eterogenea che è impossibile riuscire a cogliere ognuno nella sua unicità, nella sua complessità esclusiva» (109). Nonostante la sua sbandierata mancanza di vocazione, Gazzoli non riesce però a nascondere la sua passione, e anzi ammette lui stesso che «la scuola non mi appartiene, ma io appartengo alla scuola» (129). Non riesce a non portarsi a casa le domande irrisolte, i dubbi, le preoccupazioni sorte in aula, in particolare nella sua aula fatta di adulti stranieri, per lo più forzatamente invitati a seguire il suo corso per svariati motivi (cittadinanza, richiesta d'asilo, etc. per cui si vedano le pagine 41-48).

Il contesto in cui Gazzoli si trova a insegnare è infatti quanto mai rilevante, non solo per le difficoltà linguistiche e culturali che emergono, ma anche per le tensioni sociali e politiche che il fenomeno migratorio porta con sé. Gli studenti della classe protagonista del libro provengono da paesi diversi: Pakistan, Tunisia, Marocco, India, Colombia, Ucraina. Ogni giorno, le loro storie si intrecciano con quella del professore, creando un terreno fertile per discussioni intense e riflessioni esistenziali. In queste pagine, l'autore mette in luce le difficoltà di integrazione, ma anche le resistenze culturali che sfidano l'idea di un 'melting pot' ideale. I suoi studenti, infatti, non sono sempre i

cosmopoliti tolleranti che ci si aspetta, ma persone che spesso portano con sé un bagaglio di esperienze che, a volte, li rende ancor più distanti dalle idee di apertura e inclusione che si darebbero per scontate. L'autore non potrebbe essere più chiaro di così sul tema: «nessuno vuole cedere di un millimetro rispetto a ciò in cui crede» (71). Il libro, che prende forma dalle esperienze vissute in aula (ma si basa solo sui ricordi dell'autore e non appunti scritti, come dichiara a pagina 3), si distingue per questa sua brutale schiettezza, lontana da qualsiasi forma di retorica o di 'politically correct'. Gazzoli non nasconde nulla: riporta con lucidità i conflitti interni, le sfide emotive e morali che ogni giorno si pongono davanti a un insegnante che pensa di non avere la presunzione di "salvare" i suoi studenti, e che vuole impegnarsi a capire, a confrontarsi e a insegnare nel miglior modo possibile. Ma che alle volte non ce la può fare. Gazzoli riesce ad affrontare così anche la questione del privilegio da professore occidentale e di sinistra da lui sentita fortemente, e nel libro mai nascosta (es. si descrive già a pagina 11 come «europeo-occidentale-benpensante da me rappresentato in quel frangente»). Parafrasando la celebre frase di Kipling (citata a pagina 86), ci sono alcune pagine del libro che descrivono benissimo il suo "fardello da professore bianco" di fronte al gruppo di studenti che si trova a educare nella sua classe. Si tratta di due-tre pagine tra le più interessanti del libro, in cui è difficile non rispecchiarsi. Gazzoli descrive benissimo il cortocircuito mentale vissuto nell'anno scolastico di cui racconta. Riconosce i propri vantaggi e i pregiudizi che lo accompagnano nell'aula, e ne denuncia apertamente la pervasività a scuola e nella società (come ogni bravo professore di lettere di sinistra). Ma allo stesso tempo non riesce a scrollarsi di dosso né privilegi né pregiudizi.

Da questo cortocircuito nascono anche le difficoltà del professore ad accettare davvero i punti di vista di alcuni suoi studenti (in primis, la «studentessa siriana che inneggia a Hitler e all'eliminazione totale degli ebrei dalla faccia della Terra» con cui si apre il libro, 11). Di fronte a queste situazioni nasce anche la rabbia del professor Gazzoli che si rimprovera duramente, pur sapendo in fondo di non aver altra scelta (si veda, ad esempio, p. 13). Questa amarezza di fondo pervade tutto il libro, ma solo in pochi passaggi si tinge davvero a tinte scure. E non si

tratta tanto, credo, di non aver trovato un punto di incontro con la ragazza siriana o con altri come lei che non sono smossi dai suoi insegnamenti, quanto dalla mancata riconoscenza nei suoi confronti, un professore che vuole essere riconosciuto e ringraziato per i suoi sforzi, per essere una persona così di larghe vedute pronta a mettere in discussione sé e i propri valori (19: è dura accettare di non essere applauditi alla fine di ogni ora condotta in porto come si deve»).

Il punto di forza di *Estranei* risiede inoltre nella capacità di Gazzoli di narrare senza cedere alla tentazione di semplificare la realtà. La scuola non è vista come il luogo magico dove tutte le differenze si dissolvono, ma come uno spazio dove si confrontano visioni del mondo contrastanti, a volte dure, a volte sconvolgenti (come la già citata ragazza siriana con cui si apre il libro, che rimane, però, una delle questioni irrisolte del libro: l'autore non esplicita mai come affrontare queste situazioni estreme). Gazzoli riesce a descrivere le proprie difficoltà nell'interagire con studenti che non sempre accettano i valori della società che li accoglie, ma che, grazie alla scuola, si trovano comunque ad affrontare una dimensione più ampia, anche se spesso con resistenze e incomprensioni. Contrariamente a quanto immaginato e sperato quindi, gli studenti di Gazzoli non sono davvero quei «*cittadini cosmopoliti* che ci si aspetterebbe di incontrare» (143; corsivo nel testo). È per questo, ad esempio, che questi studenti subiscono il fascino della retorica di Giorgia Meloni (77). I valori sbandierati da Fratelli d'Italia (italianità, identità religiosa come parte di quella nazionale, famiglia tradizionale) sono facilmente capiti e assorbiti e con poche modifiche andrebbero bene per i paesi d'origine di molti degli studenti di cui ci racconta Gazzoli.

In questo senso, l'autore non ha paura di mostrare le contraddizioni e le difficoltà che incontrano ogni giorno gli insegnanti di fronte alla realtà di una classe che non è composta da studenti idealizzati, ma da esseri umani con le loro storie, le loro paure, le loro certezze, ma anche con il desiderio di una vita migliore (oltre alla cittadinanza, l'obiettivo di molti è ottenere un posto come Operatore Socio-Sanitario, come dichiarato a pagina 146). La scuola diventa, così, un luogo dove le differenze non solo vengono identificate, ma anche vissute, con tutte le tensioni che questo comporta. Le differenze religiose, culturali e sociali

non sono ridotte a stereotipi, ma rappresentano il punto di partenza per un confronto sincero e, talvolta, scomodo. L'incontro con le ideologie dei suoi studenti, in particolare con le difficoltà legate alla religione e alla cultura musulmana, è gestito con rispetto (si legga il giorno di prova di Ramadan di Gazzoli) ma anche con una critica che non lascia spazio a facili semplificazioni (tutta la storia della studentessa chiamata Priti – i nomi sono stati cambiati per rispetto della privacy – è indicativa in tal senso).

Per questo motivo le riflessioni di Gazzoli sono anche un invito a guardare oltre gli stereotipi, a smantellare l'immagine dell'immigrato come "altro", sia esso il "pericolo" da temere o il "santino" da venerare. Gli studenti che popolano la sua classe non sono figure astratte, ma individui a tutto tondo, con le loro debolezze e i loro punti di forza. In un'epoca in cui il mondo della scuola è costantemente analizzato e discusso, è raro trovare un racconto che vada oltre i luoghi comuni, capace di riflettere realmente sul mestiere dell'insegnante e sulle sfide quotidiane di chi si trova a fronteggiare una realtà educativa complessa. *Estranei* di Alessandro Gazzoli è proprio uno di questi racconti. Non si limita a essere un reportage, ma è un'immersione profonda nel cuore della scuola, una scuola fatta di contraddizioni e umanità. È un ritratto autentico anche sulla migrazione, che mette in luce la difficoltà di trovare un terreno comune quando le distanze culturali sembrano insormontabili, ma che dimostra anche il potere dell'incontro, dell'ascolto e della riflessione. Questo libro è sia una testimonianza, critica e autocritica, della storia di un singolo insegnante, sia un invito a ripensare la scuola come un luogo di vera convivenza, dove l'insegnamento e l'apprendimento sono, in fondo, un'esperienza reciproca di crescita.

Chiara Trebaiocchi

Chiara Trebaiocchi è Senior Preceptor e coordinatrice del programma di lingua e cultura italiana presso la Harvard University. Si è formata alla Scuola Normale Superiore e all'Università di Pisa. Il suo libro più recente è *Reschooling Society. Pedagogia come forma di lotta nella vita e nell'opera di Franco Fortini* (Pisa, Pacini, 2024).

Email: ctrebaiocchi@fas.harvard.edu

La recensione

Data invio: 15/10/2024
Data accettazione: 30/10/2024
Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questa recensione

Trebaiocchi, Chiara, "Alessandro Gazzoli, *Estranei. Un anno in una scuola per stranieri*", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C. Bertoni, M. Fusillo, G. Iacoli, M. Guglielmi, N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 507-512, www.betweenjournal.it.

Benoît Crucifix
Drawing from the Archives: Comics Memory in the Contemporary Graphic Novel

New York, Cambridge University Press, 2023, 274 pp.

Benoît Crucifix's debut book is a precious contribution to comics scholarship for several reasons: for the simplicity with which it reads despite the depth and breadth of its arguments; for the cohesion it achieves between case studies, illustrative examples, and critical reflection, always leading to one another seamlessly and often reading like a novel; and for the way it combines with acumen different critical perspectives, resisting quick summaries like this one. In many respects, this is a book with a typically Francophone flair and critical vivacity, written with a typically Anglophone clarity and argumentative order.

The volume explores how comics artists – mostly North American graphic novelists from the 2000s – have engaged with the medium's history. Crucifix navigates the way more culturally legitimated authors rethink their low-brow antecedents by identifying six key practices (or «gestures of transmission», 25), which name the book's chapters: collecting, curating, reprinting, forging, swiping, and "undrawing." The overarching keyword is "archive," pointing to both the material practice of preserving and reframing past comics (the first three gestures); and more creative, transformative, and critical engagements with comics history (the second three), close to Abigail De Kosnik's idea of «rogue archives» (2016), which, «maintained by amateurs, fan-curated and bottom-up […] put more emphasis on circulation, proliferation, and reuse» (23). All foreground the material practices that inform this transmission of, and inscription within, the past. To describe this

CC BY

sometimes-ambivalent relation the medium bears to its past, Crucifix appeals to Christopher Pizzino's notion of "autoclasm" (2016) – the idea that comics show «a commitment to working on the problem of illegitimacy in comics-specific terms and an expression of unwavering loyalty to the medium as such» (11) – perhaps managing to elevate Pizzino's (rather smoky) concept beyond its potential.

The introduction cleverly identifies a turning point in 2004, when three key events happen: *McSweeney's* special issue comics anthology edited by Chris Ware is published, building a personal genealogy of the contemporary US graphic novel; Charles Schulz' *Peanuts* are integrally reprinted, reimagined by (Gary Groth and) Seth in book format for an adult, affluent audience; and Art Spiegelman issues *In the Shadow of No Towers*, a graphic memoir reflecting on 9/11 through a series of pastiches of early comics. This establishes the book's focus on the 2000 US graphic novel, arguing that the emergence of the latter as a distinct medium (Baetens and Frey, 2015) marks a shift in the perception, institutionalization, and status of the comics medium, which in turns prompts the unfolding of a self-reflexive relationship towards its history, exemplified by Art Spiegelman's aphorism that opens the book («the future of comics is in the past», 1). The stress on the legitimization and canonization (another key reference is Beaty and Woo, 2016) of early ephemeral comics explains the focus on the graphic novel and on white male artists who homage other white male artists – something the book acknowledges and that, nonetheless, leaves open the door for a counter-investigation that challenges its premises by looking at female, queer, non-white subjects involved in the same practices.

Chapter 1 examines the role of amateur archivists, positing collecting as a foundational practice in preserving older, ephemeral comics. It emphasizes how, since the postwar period, collecting and organized fandom contributed to a burgeoning culture of comics preservation through «fanzines, correspondence barter, second-hand retail, conventions, and price guides» (32). Crucifix focuses on different figures, the most prominent being Bill Blackbeard, whose establishment of the San Francisco Academy of Comic Art (SFACA, SFACA, later transferred to the Ohio State University Research Library) collection

challenged the distinction between private collector and public curator, by assembling an accessible collection whose original material was more perishable, but easier to recirculate than microfilms, usually adopted by libraries.

Chapter 2 is devoted to artists curating comics exhibitions, thus consecrating comics as objects of cultural and historical significance. The chapter examines in depth two exhibitions – *Le Musée privé d'Art Spiegelman* (2012) and *Eye of the Cartoonist: Daniel Clowes's Selections from Comics History* (2014) – where Spiegelman and Clowes were invited to present their perspectives on comics history, which Crucifix traverses extensively. The chapter argues that these exhibitions offer a different approach to canon formation in comics, moving away from the top-down mode(l)s of canonization in art history to highlight individual, authorial canons shaped by personal tastes, idiosyncrasies, and personal interests.

Chapter 3 discusses the reprinting of older comics in book formats, stressing the function of the their processes of selection, design, and (re)framing. It traces the history of comics reprints from 1960s Nostalgia Press books through the rise of comics bookstores and the direct market, to that of the graphic novel. Crucifix discusses the reprinting activity of publishers like Fantagraphics and Drawn & Quarterly, and the role of contemporary graphic novelists in designing and curating reprints (what he cleverly calls «perigraphic novels», 98). He discusses two case studies: the *Peanuts* integral collection recently edited by Gary Groth and visually designed by Seth; and the *Walt & Skeezix* reprint co-edited by Jeet Heer and Chris Ware, which collects Frank King's long-running *Gasoline Alley* comics strip (currently covering the 1918-1934 period).

Chapter 4 moves from comics history to theory, focusing on graphic forgeries – originals that mimic the style and format of older comics. Crucifix references Thierry Smolderen's concept of «polygraphy» (127) to emphasize comics' inherent hybridity and intertextuality. The chapter discusses Seth's *It's a Good Life, If You Don't Weaken* and *The Great Northern Brotherhood of Canadian Cartoonists* and Cole Closser's *Little Tommy Lost* as prime examples of graphic forgery – blending real and fictional elements and referencing actual cartoonists

and historical events while simultaneously making up authors, works, and historical backstories. Crucifix examines Seth's references to 1950s comics – a recurring theme of the latter – showing how his nostalgic engagement with the past does not preclude a more critical stance; he then reflects on the relationship between the graphic novel and its serial origins through Closser's use of digital techniques and *Little Tommy Lost*'s «pseudo-seriality» that mimics the weekly alternance of dailies and Sunday pages of early comics strips.

Chapter 5 investigates swiping – the informal term for adapting, redrawing, and plainly copying images from existing comics. It discusses how the term moved beyond its initial connotation of theft, and considers "swipe files," collections of images clipped from other comics, photographs, or illustrations, that cartoonists used for reference and inspiration. These files, often organized thematically or by artist, served as visual archives that cartoonists could draw upon to meet tight deadlines. Crucifix attributes a key role to *The Comics Journal*'s column "Swipe File," which presented side-by-side comparisons of potentially swiped panels, inviting readers to judge the nature of the imitations. He discusses Keith Giffen's swiping of *Alack Sinner* by José Muñoz and Carlos Sampayo, showcasing how the practice intersects with power dynamics. After a refined application of Marion's concept of "graphiation" (1993) to swiping as the embodied labor of a «second hand» (151), Crucifix then examines at length the role of swiping in Charles Burns' work (especially *Last Look*), who uses it as much as homage as a strategy of estrangement based on engaging with comics history.

Finally, chapter 6 examines "undrawing" – digitally manipulating and remixing existing comics material – broadening the book's scope to include European works published from the 2010s, online or in small-press editions. Quoting Lev Manovich (2001), Crucifix argues that comics have long engaged with the "database logic" that characterizes digital culture, and explores a range of "uncreative" approaches (referencing Kenneth Goldsmith's «uncreative writing», 2011) that radicalize the act of redrawing, sampling and manipulating comics fragments.

The chapter discusses several authors – from Stefano Tamburini to Robert Sikoryak, from Kevin Huizenga to Derik Badman, from Simon Grennan to Mark Laliberte – but it dwells on the work of Ilan Manouach, as its true central figure. Crucifix touches, amongst others, on Manouach's *Riki fermier*, which removes all characters but the protagonist from the Danish series *Rasmus Klump*; *Noir*, which reprints a Smurfs comic in cyanotype; *Peanuts Minus Schulz*, a 700-page book created by outsourcing the redrawing of Schulz's *Peanuts* strips to online micro-workers; and *Blanco*, a blank 48-page comics album, perhaps the clearest example of undrawing.

The conclusion moves from Gary Panter's poster image for the *McSweeney's* comics anthology. The image, featuring a dense array of figures and objects from comics history, functions as a visual summary of the anthology's exploration of the diverse comics styles and traditions. Crucifix uses Panter's work as a springboard for reflecting on the role of comics practitioners and scholars in shaping our perception of the medium's past. Once again, the book stresses that understanding how comics history is constructed and transmitted requires examining the material processes and practices involved in selecting, preserving and circulating comics archives across time, paying attention to the gestures and methods through which we engage with the past.

The author

Giorgio Busi Rizzi

Giorgio Busi Rizzi is FWO post-doctoral fellow at Ghent University, where he is also adjunct professor, teaching the English Literature and the Comics and Graphic Novel courses. His current project investigates authorship in post-digital comics. He holds a PhD in Literary and Cultural Studies with joint supervision from the Universities of Bologna and Leuven. His PhD thesis, analyzing nostalgic aesthetics and practices in contemporary graphic novels, is currently being submitted for publication. His first post-doctoral project, funded by a BOF fellowship from Ghent University, was called *Experimental Digital Comics: Forms and Functions*. Later, he was post-doctoral researcher for the ERC project Children in Comics at Ghent University. He is a founding member of the international research group on Italian comics SNIF – Studying 'n' Investigating Fumetti, and member of several international research groups on comics studies.

Email: giorgio.busirizzi@ugent.be

The review

Data invio: 15/10/2024
Data accettazione: 30/10/2024
Data pubblicazione: 30/11/2024

How to cite this review

Busi Rizzi, Giorgio, "Benoît Crucifix, *Drawing From the Archives: Comics Memory in the Contemporary Graphic Novel*", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C. Bertoni, M. Fusillo, G. Iacoli, M. Guglielmi, N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 513-518, www.betweenjournal.it.

Elisabetta Bartoli – Carla Francellini – Roberto Ludovico (eds.) "Dossier I pianeti della fortuna: Renato Poggioli intellettuale, critico e traduttore" (*Semicerchio: Rivista di poesia comparata*, LXIX, 2023/2)

Pisa, Pacini editore, 2023, 136 pp.

La sezione monografica di questa affascinante edizione di *Semicerchio*, a cura di Elisabetta Bartoli, Carla Francellini e Roberto Ludovico, è dedicata all'esplorazione dell'opera e della figura di Renato Poggioli: se ne esamina il ruolo di traduttore, di critico e di intellettuale, mettendo in evidenza intersezioni e sovrapposizioni tra le sue molteplici attività. Si tratta di un dossier prezioso che raccoglie i contributi presentati durante la Giornata Internazionale di Studi *Riscoprire Renato Poggioli: Intellettuale, critico, traduttore* che si è tenuta a Siena nel 2022 e ha costituito un primo tentativo in Italia di esplorare questa figura complessa e di indubbio rilievo su cui è calato un ingiusto e protratto silenzio. La riscoperta di Poggioli è stata avviata alcuni anni prima nella sua patria elettiva, gli Stati Uniti, con il Convegno Internazionale organizzato nel 2007 in occasione del centenario della nascita dell'autore nelle principali università del Massachusetts dove aveva insegnato: Amherst, Brown, Harvard. Questo volume si accompagna idealmente agli atti del Convegno usciti per Olschki nel 2012 a cura dello stesso

Ludovico insieme a Lino Pertile e Massivo Riva, col titolo *Renato Poggioli: An Intellectual Biography*. Ci sono voluti insomma quasi vent'anni per mettere insieme un primo repertorio di studi su una figura che offre una tale varietà di approcci da rendere difficile l'affiliazione a un'unica categoria. In questo aspetto risiede probabilmente il motivo che l'ha reso sfuggente per la critica in Italia, anche se va riconosciuto che in questi vent'anni, come precisa Ludovico nella ricchissima prospettiva storica che apre il volume, proprio in Italia abbiamo assistito a una progressiva riscoperta e riedizione di studi, traduzioni e volumi dell'autore che erano diventati introvabili. Al di là della statura dello studioso, in questa sede si riesamina la capacità di Poggioli di creare un dialogo tra Europa e Stati Uniti attraverso la slavistica in lingua italiana e l'italianistica statunitense, che si incontrano nella sua prospettiva di comparatista internazionale. Dall'insieme degli articoli emerge lo sguardo prospettico dell'autore, capace di abbracciare Stati Uniti e Russia in una fase storica in cui i rapporti culturali tra le due superpotenze erano in costante evoluzione. Suonerebbe retorico dire che di intellettuali in possesso di questa ampiezza nello sguardo non ne abbiamo (avuti) tanti: mi limito a sottolineare l'importante opportunità di guardare indietro che ci viene fornita per riscoprire il patrimonio che l'autore ci ha lasciato, in questo fascicolo che da subito si annuncia imprescindibile.

Il focus primario del dossier è sulla figura di comparatista di Poggioli e sul suo contributo allo studio della letteratura pastorale. Gli studiosi che vi hanno partecipato si sono riuniti intorno alla raccolta di scritti postuma, e introdotta da una breve premessa di Angelo Bartlett Giamatti, *The Oaten Flute* (1975), volume a cui sono esplicitamente dedicati i densissimi saggi di Elisabetta Bartoli e Carla Francellini che costituiscono il cuore del discorso. In questo lavoro, Poggioli ha ripercorso lo sviluppo del genere imponendosi tra i contemporanei come massima autorità per gli studi della pastorale negli Stati Uniti. Come ci informano le curatrici del fascicolo, *The Oaten Flute* ha raccolto alcuni saggi originariamente destinati a un progetto più ampio e ambizioso che lo stesso Poggioli aveva definito il proprio 'magnum opus', immaginando una sorta di *Mimesis* di Auerbach dedicato alla poesia pastorale. La scelta di un genere così specifico non ha infatti

limitato le intuizioni dell'autore, che attraverso la sua interpretazione del contesto bucolico ha allargato lo sguardo attraversando diacronicamente e sincronicamente la letteratura europea. Allo stesso modo, gli studiosi ospitati nel volume ne hanno esplorato il contributo seguendo quante più direzioni possibile. In relazione a *The Oaten Flute*, Bartoli si è concentrata sui saggi che esplorano la poesia bucolica nel contesto medievale e in particolare nell'opera di Dante, laddove Francellini ha preso in esame lo sviluppo del genere negli Stati Uniti e la pastorale americana nello specifico, toccandone anche rivisitazioni recenti e recentissime che si prestano al dialogo con la lettura di Poggioli, quali quelle di Thoreau e Philip Roth.

La maggior parte dei capitoli approfondiscono aspetti specifici della produzione di Poggioli e abbracciano i campi della slavistica e della comparatistica. Il saggio di Ludovico in apertura, invece, è perfetto per introdurre la sua figura a chi non ha familiarità con l'autore o non ne conosce alcuni dei molteplici interessi. Contestualizzando Poggioli nel panorama culturale italiano e americano tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta del secolo scorso, se ne ricostruisce l'attività di traduttore dalle lingue slave e dal tedesco e di mediatore culturale e organizzatore di cultura. Ludovico avvia la sua ricognizione storica a partire dalla conferenza su Wallace Stevens a cui Poggioli partecipa nel 1953-54 mentre è *visiting professor* in Sapienza a Roma, chiamato a parlare di America nella nativa Firenze dopo aver raccontato l'Italia in alcuni prestigiosi campus della costa est statunitense. Negli Stati Uniti, Poggioli aveva trovato una nuova casa insieme a un gruppo di precoci cervelli in fuga a partire dal 1938, a ridosso dello scoppio della Seconda Guerra. Insistendo sull'esplorazione di una 'damnatio memoriae' che ha condannato al silenzio Poggioli per motivi politici, a partire dalla pubblicazione della sua traduzione di *Teoria dell'arte d'avanguardia* e dell'antologia poetica *Il fiore del verso russo* da cui emergono posizioni antisovietiche, Ludovico ne ha esplorato i motivi ripercorrendo le esperienze che avevano portato l'autore lontano dall'Italia e dunque fuori dal dibattito nazionale già prima del 1938, in Austria, in Repubblica Ceca, in Polonia e in Lituania, negli anni in cui in Italia si affermavano le voci critiche di Eugenio Montale e Giacomo Debenedetti

e in cui il fascismo aveva ristretto il paese tra i suoi confini. In particolare, Poggioli si è dimostrato subito intellettuale animato da un antifascismo profondo e genuino: avverso a qualsiasi tipo di totalitarismo, Ludovico sottolinea che l'ostilità dimostrata verso il regime sovietico era dovuta agli aspetti che gli ricordavano troppo da vicino quello fascista, un atteggiamento che l'ha reso problematico nell'Italia del dopoguerra. Come riporta anche Carlo Caruso nel saggio successivo, dedicato al profilo di comparatista di Poggioli, questi subito dopo l'arrivo a New York si è inserito nelle cerchie dell'antifascismo di importazione riunitosi oltreoceano intorno alla Mazzini Society di Michele Cantarella, all'epoca di base a Smith College, che ospitava personaggi del calibro di Gaetano Salvemini, appena arrivato ad Harvard, dove sarà raggiunto da Poggioli dal 1946. Da qui, Poggioli ha seguito l'evoluzione delle letterature europee da una distanza prospettica che gli consentiva una più equilibrata visione d'insieme dell'Europa, ma che ha probabilmente anche comportato una vicinanza all'anti-comunismo diffuso negli Stati Uniti piuttosto che al comunismo italiano di cui era impregnato il contesto culturale nella giovane Repubblica. Ripercorrendo un carteggio tra Poggioli e Cesare Pavese, Ludovico mette in evidenza come con alcune delle sue espressioni più tipicamente proverbiali, questi aveva fatto notare a Poggioli di capire la sua posizione di «né rosso né nero», che dall'Italia tuttavia era difficile mettere a fuoco, mentre rientrava perfettamente nella prospettiva ideologica della società nella quale viveva da dodici anni: «*In Italia*, ripeto, non so altrove».

Caruso dettaglia più sinteticamente la "personalità" di Poggioli definendone l'ideologia e l'intenzione dietro l'opera, mettendo in rilievo l'eccezionale disponibilità al dialogo dell'autore. Sul doppio binario così delineato si collocano i contributi traduttologici di Stefano Garzonio, Giuseppe Ghini e Alessandra Carbone, più tecnici, ma non meno appassionati, che ne esplorano la personalità di slavista mettendo a confronto alcune raccolte da lui tradotte nonché il suo rapporto con un poeta del calibro di Lermontov. Spostando il discorso nel contesto degli scambi tra Italia e Stati Uniti, Antonella Francini ripercorre il carteggio tra Poggioli e James Laughlin, editore della rivista *New Directions in Poetry and Prose*, da cui emerge l'obiettivo comune di individuare

scrittori che potessero reindirizzare le traiettorie culturali dei rispettivi paesi. Completa il volume il contributo di sicuro più toccante, un'intervista alla figlia Sylvia Poggioli a cura di Francellini e Rachele Puddu incentrata sull'opera che dà anche il titolo al dossier: *I pianeti della fortuna*, una raccolta di poesie in traduzione di Poggioli messa insieme per il compleanno di Sylvia quando era diciassettenne. Questo emozionante ricordo della persona che conviveva con lo studioso si presta a essere un perfetto momento di congedo.

Lo studio di Poggioli ci offre un punto di vista privilegiato sulla cultura italiana vista dall'estero durante un periodo storicamente cruciale, capace di riconoscere fenomeni che spaziano da Italia, Russia e Stati Uniti desumendo l'impatto dei fenomeni culturali e più specificamente letterari sulla società circostante. A sessant'anni dalla dipartita di questa figura così generosa nel fornire spunti di discussione, riscoprire la sua opera insieme a Bartoli, Francellini e Ludovico è un'opportunità che appare come una necessità.

L'autore

Francesco Chianese

Francesco Chianese si occupa di letteratura comparata, studi culturali, traduttologia, americanistica e italianistica transnazionali. Beneficiando di una Marie Sklodowka-Curie Global Fellowship, ha sviluppato tra Cardiff University e California State University Long Beach il progetto di ricerca *TransIT-Many Diasporas from One Transnational Italy* (2020-23), che ha prodotto l'antologia digitale bilingue *Voices of Multiple Italy(s)* (2024, in corso di pubblicazione). È stato inoltre studioso in visita a Monash University Malaysia, Fulbright Scholar-in-Residence a California State University Long Beach, ha condotto le sue ricerche presso il John F. Kennedy Institute della Frieie Universitat di Berlino col supporto di borse internazionali (EAAS; DAAD; JFKennedy Institute Library), e a Bristol University durante il Dottorato di Ricerca in Letterature Comparate all'Università di Napoli L'Orientale. Nel 2018 ha pubblicato per Mimesis la monografia *"Mio padre si sta facendo un individuo problematico": Padri e figli nell'ultimo Pasolini (1966-75)*. Ha pubblicato in volumi e riviste internazionali, tra cui *Italian Studies, Translation and Interpreting Studies* e *Between.*

Email: f.chianese@gmail.com

La recensione

Data invio: 15/10/2024
Data accettazione: 30/10/2024
Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questa recensione

Chianese, Francesco, "Elisabetta Bartoli, Carla Francellini, Roberto Ludovico (eds.), "Dossier I pianeti della fortuna: Renato Poggioli intellettuale, critico e traduttore"(*Semicerchio: Rivista di poesia comparata*, LXIX, 2023/2), *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C. Bertoni, M. Fusillo, G. Iacoli, M. Guglielmi, N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 519-525, www.betweenjournal.it.

Klaus W. Hempfer
Fundamentals of Literary Theory

traduzione, in collaborazione con l'autore,
di Martin Bleisteiner, Londra, Palgrave 2024, 402 pp.

Come ricorda l'autore nella duplice nota introduttiva (v-viii; ix), *Literaturwissenschaft – Grundlagen einer systematischen Theorie* (Stoccarda, Metzler, 2018) era un libro complesso, non tanto per la mole (ingente, e linguisticamente densa) o per l'argomento (la *Theorie*, che si muove a cavallo tra letteratura, estetica e filosofia del linguaggio, e non la più recente *theory* americana dei *turn* culturali), quanto per la lingua e il linguaggio che già avevano reso ostica la lettura delle *Grundlagen* di Hempfer (Ralf Klausnitzer, *Danken und fragen. Zu Klaus Hempfers «Literaturwissenschaft – Grundlagen einer systematischen Theorie»*, *Journal of Literary Theory*, XIV, 1, 2020: 1-8.). Inoltre, come l'autore aveva polemicamente ribadito in un saggio del 2004 uscito su *Style* (Klaus W. Hempfer, "Some Problems Concerning a Theory of Fiction(ality)", *Style*, XXXVIII.3, 2004: 301-324), la lingua della teoria letteraria e della finzione è pressoché interamente anglofona, con i vantaggi e gli svantaggi culturali e metodologici che una scelta di questo tipo comporta (soprattutto a livello semantico: *fiction* e *Fiktion* non sono la stessa cosa): «the goal», dunque, di questa traduzione inglese (rivista e allargata rispetto alla *princeps*), «is to achieve a fruitful conjunction, a transnational and transcultural synthesis of strands of scholarship that have far too often remained unconnected» (viii).

In *Fundamentals of Literary Theory*, lo studioso tedesco riprende e traduce l'esperienza decennale di *Literaturwissenschaft* (un libro che è a sua volta un ripensamento, per certi versi anche radicale, di molte delle questioni affrontate dall'autore nel 1973 in *Gattungstheorie. Information und Synthese*), offrendo ai suoi (nuovi?) lettori un testo linguisticamente

agile, e soprattutto chiaro sul piano dell'argomentazione per i sei *fondamenti* che ne costituiscono, analiticamente e concettualmente, il nucleo centrale: *interpretazione* (1-45); *finzione* (47-135); *performatività* (137-180); *intertestualità* (181-233); *generi* (235-281); *periodi* (283-341). Per ogni capitolo, infine, c'è una bibliografia selezionata (*pertinent works*, secondo la sigla usata da Hempfer), i cui testi, in particolare quelli maggiormente specialistici, afferiscono per lo più all'area tedesca (ma sfogliando ognuna delle sei sezioni bibliografiche, ogni lettore potrà trovare i più noti lavori sull'ermeneutica, sulla finzione, sulla performatività, ecc.).

Trait d'union dell'intero sistema di pensiero di Hempfer è la riflessione sulla performatività degli enunciati linguistici e delle situazioni (*speech act and speech situation*), così come sulla dimensione prototipica dei sistemi letterari: l'interpretazione, in questo senso, è svincolata dal principio dall'intenzione autoriale, per essere legata, invece, alle attività comunicative, praticate secondo regole costitutive e regolamentari, di determinate comunità collettive; la finzione viene letta come una *discursive convention* (e dunque non come un contratto tra autore e lettore, né come un'istituzione culturale) e, soprattutto, come una teoria sistemica della comunicazione; l'intertestualità è allargata alla sfera più ampia del *communicative-semiotic concept*, e non solo alla sua natura (o funzione) di fonte / sistema di riferimento; i generi letterari sono 'liberati' – o sciolti – dall'opposizione binaria tra storicità e sistematicità; e, infine, ci sono i periodi e le periodizzazioni storico-culturali, la cui discussione viene affidata a una serrata critica dei recenti tentativi di risemantizzare o de-semantizzare la storia letteraria e le sue forme culturali.

In mezzo, in una posizione volutamente centrale, c'è il capitolo sulla performatività (del testo, dei generi letterari, delle periodizzazioni, della finzione, dell'interpretazione). In questa sezione, dopo aver passato in rassegna le problematicità storiche e semantiche legate a questo termine ombrello (ma non in chiave *critica*, nel senso della *critical theory* e dell'identità di genere: anche nella parte dedicata a Judith Butler, Hempfer sembra più interessato al discorso euristico intorno alla 'performance' che alle sue conseguenze/ingerenze culturali), l'autore

discute il dualismo tra *narrative* e *performative* (o tra *telling* and *showing*, nella moderna narratologia), che per molto tempo ha impedito ai suoi lettori, accademici ma non solo, di leggere in chiave narrativa il teatro e in chiave performativa la poesia lirica (ma la lista si estende anche ad altri generi letterari, come il saggio e il dialogo).

In questo capitolo, Hempfer cerca di verificare come le relazioni di presenza e simultaneità possano costituire le basi per un ripensamento dei generi letterari e della loro fruizione da parte del pubblico, nella misura in cui questa duplice relazione (di presenza e simultaneità) trasforma il «theatrical discourse in all its plurimediality into the simultaneous constitution of a 'story' or an 'action' for a recipient» (153). Ciò che emerge, dunque, al netto delle peculiarità storico-formale delle singole forme simboliche dell'arte (il teatro, la poesia, la prosa) è una visione strutturalmente performativa dei sistemi letterari, sia nel momento della loro creazione che in quello della loro fruizione da parte di lettori (e spettatori).

Questa riflessione sulla performatività attraversa senza soluzione di continuità l'intero libro: per esempio, atti singoli o rigidi come possono essere l'interpretazione o la storicizzazione vengono riletti e messi in discussione a partire da una visione prototipica dei sistemi comunicativi; tuttavia, è proprio nel capitolo sulla finzione che questa visione produce i suoi effetti euristici più significativi e originali.

In *Fiction*, Hempfer espone in primo luogo il suo vocabolario, procedendo con precise distinzioni sistematiche tra *fiction*, *fictionality*, *fictional*, *fictive* e *factual*, nonché *referent* e *reference*, per poi passare a un esame più approfondito delle tesi dei principali teorici della finzione e dei segni linguistici in ambito anglo-americano e germanofono. Fatte queste debite premesse, e prese le distanze da Culler, Genette e Hamburger (di cui l'autore critica le posizioni più apodittiche), Hempfer propone una visione transgenerica della finzione «not confined to 'narrative texts'» (49), ma estendibile a un insieme di testi e di generi letterari che prototipicamente possono essere letti come finzionali, anche quando «their recipients read them as non-fictional» (129).

In questa direzione, il *case study* più interessante, e per questo più problematico, è certamente quello della poesia lirica e della sua

configurazione teorica – un aspetto a cui Hempfer aveva già dedicato un libro nel 2014 (Klaus W. Hempfer, *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*, Stoccarda, Metzler, 2014). Si tratta di un caso interessante e problematico per varie ragioni: in primo luogo, con pochissime, significative, eccezioni (Culler 2015), la teoria della lirica ha sempre mantenuto una forte impostazione storica; in secondo luogo, solo di recente la poesia lirica ha ricevuto un'attenzione *narrativa*, più da parte di narratologi (tedeschi) che di *lyricologists*, e il suo (eventuale) statuto finzionale non è stato preso in considerazione (gli studi di Andreas Kablitz e Frank Zipfel, per esempio, discutono i rapporti tra poesia e finzione, ma senza ricorrere alla discorsività narrativa); infine, la poesia (lirica) raramente è stata percepita e letta come qualcosa che ha a che fare con il regime della finzione.

Diversamente da questa consolidata tradizione teorica, per Hempfer la poesia lirica, come ogni altro genere letterario, può essere letta in termini finzionali attraverso il riconoscimento di due tipologie segniche all'interno di quella che abbiamo già definito *discursive convention*: da un lato ci sono i *signals of fiction(ality)*, che corrispondono alle norme culturali che i *recipients* possono riconoscere in un testo in quanto elementi storicamente presenti nel sistema comunicativo di riferimento; dall'altro, invece, ci sono le *properties of fiction(ality)*, ossia quelle componenti «of a theory that seeks to reconstruct such an understanding by explicitly formulating the conditions that must be ful filled in order for a text to be classified as—more or less—fictional» (70). E, nel caso della poesia, la finzionalità performativa del genere lirico risulta dalla simultaneità o coincidenza realizzata attraverso le espressioni linguistiche della situazione del discorso e della situazione descritta, «whose performative character results from the simultaneity or coincidence of the speech situation and the situation spoken about, and whose fictionality is based on the fact that the relation of simultaneity is a staged and text-internal one that does not correspond to the communicative situation that obtains between producer and recipient» (270).

Una lettura di questo tipo, oltre a legare la teoria della finzione a quella dei generi letterari all'interno di un sistema comunicativo

transgenerico (o addirittura prototipico), che allo stesso tempo tiene conto, attraverso i segnali e le proprietà della finzione, delle componenti storico-formali dei testi, esemplifica gli orizzonti e le aspettative dell'ultimo lavoro di Hempfer: situare la *Literaturwissenschaft* tra teoria e storia attraverso la filosofia del linguaggio, e ripensare i sistemi letterari a partire dalla teoria della comunicazione. E se, da un lato, un'opera del genere sembra il punto di arrivo definitivo di una lunga stagione intellettuale, dall'altro, *Fundamentals of Literary Theory* è un invito al dialogo interdisciplinare e al confronto, diacronico (con la consolidata tradizione critica) e sincronico (*the current scholarship*), per provare a leggere la letteratura come «a systematic synthesis of theory and history», in modo tale che le riflessioni teoretiche intorno alla letteratura rimangano legate alle «concrete historical conditions» (vii) di cui i testi sono forma e rappresentazione.

L'autore

Alberto Comparini

Alberto Comparini insegna Letterature comparate all'Università di Bergamo.

E-mail: alberto.comparini@unibg.it

La recensione

Data invio: 15/10/2024
Data accettazione: 30/10/2024
Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questa recensione

Comparini, Alberto, "Klaus W. Hempfer, *Fundamentals of Literary Theory*", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C. Bertoni, M. Fusillo, G. Iacoli, M. Guglielmi, N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 527-532, www.betweenjournal.it.

Gloria Scarfone
Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria

Roma, Carocci, 2024, 184 pp.

Data la vastità e per certi versi la difficoltà di toccare con mano l'oggetto preso in esame, Gloria Scarfone procede giustamente con cautela nelle pagine introduttive (11-20) di *Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria*: «Questo libro», scrive, «è un tentativo, inevitabilmente parziale, di riflettere sulla categoria di personaggio romanzesco attraverso le idee che l'hanno trasformato e le principali teorie letterarie che, a partire dal secolo scorso, hanno provato a pensarla» (11). Eppure, nonostante questa prudente e necessaria premessa – che si ritrova sistematicamente in ogni lavoro monografico sul personaggio –, tanto il libro quanto le sue conclusioni sembrano andare in una direzione più netta, per non dire paradigmatica: «Per leggere […] questo libro un solo modello teorico sarebbe inutile, così come sarebbe limitante una visione statica delle forme e delle idee. Servono non solo più concetti, ma più sguardi per pensare il personaggio» (165).

Secondo Scarfone, la singolarità delle teorie (spesso estremamente eterogenee tra loro, come possono essere quelle di Paul Ricœur e Käte Hamburger: un'ermeneutica esistenziale, da un lato, e una filosofia del linguaggio, dall'altro) può essere assimilata a metodo generale, il paradigma psicologico, attraverso una lettura gnoseologica della *fiction* e della vita psichica dei personaggi, come se la pluralità delle vite dei delle vicende (pubbliche e private) di Raskol'nikov ed Emma Bovary, di Molly Bloom e di Ulrich, di Frédéric Moreau e di Walter, potesse essere

colta solo attraverso un metodo 'integrato' – o meglio: in un modello teorico che non sia *già* cristallizzato in una prospettiva ristretta, o troppo specialistica (per usare le parole di Scarfone).

In questo senso, *Anatomia del personaggio* segue esattamente questa finalità, descrittiva e/o metodologica, offrendo ai suoi lettori una storia, selezionata, di alcuni delle principali teorie e forme sul personaggio romanzesco (in particolare nei capitoli II e III: *Generi, storiografie, formalismi*, 61-105; *Il paradigma psicologico*, 107-165), nonché un'attenta storia linguistica ed epistemica della nozione di personaggio tra Platone e Aristotele (capitolo I: *Prodromi*, 21-60) attraverso l'esposizione di sei concetti (*mimetikè*, *eikòs*, *hòmoios*, *homalòs*, *ethos* / *charaktèr*, *diànoia*), o *Leitmotiv*, secondo la definizione dell'autrice (60). Il libro, infine, si chiude con una breve considerazione sull'etopea (*Per provare a concludere*, 163-165) a partire da un celebre passo di *Troppi paradisi* (2006) di Walter Siti.

La tesi di Scarfone si muove lungo due piani, tra loro interconnessi: storico, da un lato, e non solo della teoria letteraria ma anche delle idee che ne hanno determinato le forme, le costanti e le varianti (pregevoli, in questo senso, sono le contestualizzazioni socioculturali di alcuni modelli, come quelli di Hamburger e Cohn, nonché delle *querelles* – delle vere e proprie botte e risposta, spesso aspre e dure – tra le stesse autrici); ed ermeneutico, dall'altro – anche se, come vedremo, l'aspetto interpretativo costituisce solo una parte (minore) del volume.

Ma, si diceva: teoria, storia, e prassi. Rispetto ai precedenti lavori monografici in ambito italiano (*Mitografia del personaggio* di Salvatore Battaglia, 1991; *Avventure del personaggio* di Arrigo Stara, 2004; *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio* di Laura Neri, 2012), Scarfone è più interessata agli snodi teorici e alle loro applicazioni testuali, come dimostrano i *close reading* di testi significativi della stagione semiotico-strutturalista – ma anche con affondi, incisivi, su Lukács e il romanzo dell'Ottocento – e del paradigma psicologico (Ricœur, Cohn, Palmer, Bachtin). Le tabelle accompagnano il lettore nella non sempre facile decifrazione dei modelli narratologici che hanno provato a leggere le tipologie dei personaggi e il valore affettivo (Jouve), il discorso interiore

dei personaggi (Cardona), le tecniche di rappresentazione della vita psichica (Cohn).

Già da questo breve elenco, la chiave di lettura che l'autrice fa del personaggio romanzesco è chiara, o quantomeno indirizzata verso uno specifico orizzonte d'attesa (classico): diversamente da quanto propongono alcuni dei più recenti orientamenti della teoria letteraria, come il «cognitivismo», che secondo Scarfone si basa su un'idea «ingenua» di «mimesis» (14), sono la storia delle forme e una narratologia (ermeneutica) a costituire un terreno privilegiato per la comprensione del personaggio. Per esempio, teoriche come Hamburger e Cohn, legando l'idea di individuo a quella di finzione, sembrano salvaguardare questa specificità mimetica – e con essa l'identità corporale dei personaggi –, che costituisce il punto di partenza di *Anatomia del personaggio*.

Eppure, oltre al cognitivismo – su cui però sarebbe stato necessario tornare in maniera più critica e approfondita, data la rilevanza scientifica che questi studi hanno, nel bene e nel male (chi scrive, in ogni caso, è scettico) nel dibattito teorico contemporaneo, un esempio su tutti è l'approccio fenomenologico di Marco Caracciolo –, c'è tutta un'altra dimensione teorica che, se non pertiene esclusivamente alla sfera della lingua (su cui Enrico Testa ha scritto il libro, esile ma significativo, *Eroi e figuranti*, edito da Einaudi nel 2009), tocca certamente quella del linguaggio, e dunque dei personaggi (senza correre il rischio di ridurli, nuovamente, a esseri fatti parole): le *Fictional Entities*, di cui si parla e discute molto, almeno nell'ambito della filosofia della letteratura, anche in territorio italiano (Carola Barbero, Francesco Berto, Andrea Bonomi, Alberto Voltolini).

D'altra parte, è altrettanto vero (ma anche qui manifesto una forma di scetticismo) che pur di fronte alla «solidità di alcune riflessioni», l'«idolo dell'aggiornamento non regge: tanto la teoria della parola bivoca di Bachtin quanto quella del tipo di Lukács restano due dei modi più intelligenti di pensare il personaggio guardandolo alla luce di una dialettica (quella tra autore ed eroe per Bachtin e quella tra individuale e generale per Lukács)» (17).

Tuttavia, non mi sembra che la *character-space theory* di Alex Woloch e il modello formalista di John Frow (forse la più lucida riflessione testuale, e in parte transmediale, sul personaggio) cadano nel rischio di «preferire all'energia del disegno interpretativo generale la specificità di una singola proposta ermeneutica che spesso fatica a comunicare con le altre in nome della sua riconoscibilità» (19). Entrambi i lavori sono citati da Scarfone, in nota (uno dei molti meriti del libro è la qualità, nonché la ricchezza, dell'apparato bibliografico), ma forse avrebbero meritato una maggiore trattazione (o contestualizzazione) nelle più recenti proposte teoriche, soprattutto alla luce di quanto ha scritto l'autrice alla fine del libro: basta *un* modello per studiare il personaggio? Oppure *un* approccio (narratologico, di Woloch; formalista, di Frow; linguistico, di Testa) non è (più) sufficiente?

Quale che sia il caso, Scarfone difende la propria posizione (anche se la proposta metodologica risulta un po' schiacciata dalla storia delle forme, e delle idee) e disegna un quadro storico e *psicologico* lineare all'interno dei tre capitoli del libro, la cui forza, più che nella descrizione (storica e linguistica) delle forme e della lingua, risiede nell'analisi dei personaggi e dei romanzi (cfr. *soliloquio*, *monologo interiore*, *monologo autonomo*, 141-151) che l'autrice propone in parallelo all'esposizione analitica delle teorie sul personaggio. Infine, una nota linguistica: la tenuta complessiva del libro risiede anche nella scrittura, precisa e piacevole, priva di specialismi eccessivi, anche quando il demone della teoria ne richiede l'uso. Se, infatti, la filosofia del linguaggio, e più in generale la filosofia analitica, fa fatica a uscire dal proprio gruppo di lettori, lo stesso si potrebbe dire di una certa scrittura continentale, teorica (soprattutto tedesca, ma anche francese), che talvolta ingabbia i personaggi (e i suoi lettori) in un circolo ermeneutico di dubbia interpretazione.

L'autore

Alberto Comparini

Alberto Comparini insegna Letterature comparate all'Università di Bergamo.

E-mail: alberto.comparini@unibg.it

La recensione

Data invio: 15/10/2024
Data accettazione: 30/10/2024
Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questa recensione

Comparini, Alberto, "Gloria Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria*", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C. Bertoni, M. Fusillo, G. Iacoli, M. Guglielmi, N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 533-537, www.betweenjournal.it.

Claudio Lagomarsini
L'invenzione dell'intreccio. La svolta medievale nell'arte narrativa

Bologna, Il Mulino, "Studi e Ricerche", 2023, 200 pp.

«Di una teoria c'è sempre bisogno», ha ribadito Franco Moretti un paio d'anni fa in una riflessione retrospettiva sui limiti del proprio lavoro: a questa osservazione, però, si accompagnava subito il gesto di riconoscere che «non tutte le teorie sono create uguali», e cioè che «alcune spiegano piuttosto bene la realtà, e altre no» (F. Moretti, *Falso movimento. La svolta quantitativa nello studio della letteratura*, Milano, nottetempo, 2022: 13). Per quanto l'efficacia di un «discorso teorico» non debba essere valutata dal fatto di prendere in considerazione tutti i fenomeni di un determinato campo di studi, ma piuttosto dalla capacità di «provocare gli esempi che non fornisce» (F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, nuova ed. ampliata, Torino, Einaudi, 1992: 7), è vero che sorvolare su questo o quel particolare finisce presto o tardi per mettere in dubbio l'attendibilità della teoria stessa: così come a «nessun tipo di formalismo letterario […] è concesso di dispiegare il suo essere senza apparire riduttivo» (P. de Man, *Allegorie della lettura*, introduzione di E. Saccone, Torino, Einaudi, 1997: 10), si può dire che a nessuna teoria letteraria sia mai davvero riuscito di affermarsi senza sembrare riduttiva nei confronti della storia della letteratura.

È sufficiente così leggere una frase come quella che si trova poche righe dopo l'inizio dell'*Invenzione dell'intreccio* a proposito di una questione inevitabilmente storica e teorica insieme – l'individuazione della data di nascita del romanzo – per comprendere come il nuovo libro di Claudio Lagomarsini abbia proprio l'obiettivo di rimediare a un caso

di riduzionismo nello studio dei generi letterari. «Gran parte della critica è piuttosto propensa a sbarazzarsi con disinvoltura della narrativa medievale» o magari a confinarla «nella preistoria del romanzo moderno» (8), scrive l'autore, che al contrario rivendica la necessità di far risalire al Medioevo una delle più rilevanti innovazioni tecniche per l'arte di raccontare: è «grazie alla tradizione medievale», infatti, «se molti secoli più tardi, nell'epoca del romanzo realistico e borghese, gli autori avranno a disposizione una solida e ben collaudata impalcatura su cui allestire le loro narrazioni» (9). Lo scopo di Lagomarsini non consiste naturalmente nell'affermare la semplice importanza di questa svolta – forse non così negletta dalla critica come viene presentata in avvio: sarebbe bastato citare l'ottima sintesi di Paolo Zanotti (*Il modo romanzesco*, Roma-Bari, Laterza, 1998: 12), che riguardo all'*entrelacement* faceva notare la «ricca eredità» lasciata dal romanzo cortese all'Occidente –, ma nell'«esaminare il modo in cui, all'inizio del XIII secolo, viene elaborato un nuovo sistema di organizzare gli intrecci» (25), ricerca che ha l'ambizione di gettare luce tanto sul 'perché' di tale novità, quanto su ciò che allora è cambiato «nella mentalità dei narratori e in quella del loro pubblico» (*ibid*.).

L'impostazione del volume in cinque capitoli è talmente chiara – e tanto chiaramente descritta nelle pagine introduttive (25-30) – che ci si può permettere di non seguirne l'ordine né di ripercorrerla in dettaglio, e di concentrarsi piuttosto sulla nuova ipotesi che Lagomarsini avanza per l'elaborazione di un modo innovativo di organizzare i racconti agli albori del XIII secolo. È una proposta formulata nell'ultimo paragrafo del terzo capitolo (126-133), dopo che vengono passati in rassegna e discussi tre autorevoli e plausibili tentativi di spiegare la stessa svolta nell'arte narrativa: tentativi autorevoli e plausibili, sì, ma in nessun caso sufficienti, se presi isolatamente, a chiarire che cosa «abbia dato vita al tipo di architetture intrecciate che vediamo prendere corpo in Francia all'inizio del Duecento» (120).

Parlando di un libro che necessariamente tratta di digressioni – ma l'operazione di distinguere che cosa ci sia di diverso (e di non interpretabile come sviluppo genealogico) tra il procedimento già antico della digressione e la struttura intrecciata dei romanzi medievali è un

punto decisivo del volume –, è il caso di inserire alcune considerazioni a margine sulla più generale lezione di metodo ricavabile dalle pagine in cui Lagomarsini nell'ordine esamina: 1) l'ipotesi di Martí de Riquer sulla possibilità di collegare cultura materiale e tecnica narrativa, con l'idea che la disponibilità della carta abbia avuto un ruolo nel consentire agli autori di organizzare in fase preparatoria trame più articolate di quelle che altri supporti (la pergamena, troppo costosa; la tavoletta di cera, troppo poco capiente) avrebbero permesso di elaborare (113-118); 2) l'ipotesi di Damien de Carné, secondo cui la diffusione medievale delle 'summae', in particolare in ambito storiografico, avrebbe dato un impulso o quantomeno posto le basi per il cambiamento che ha portato a riunire numerose storie diverse, in forma digressiva, all'interno dello stesso testo (119-122); 3) la relazione già individuata dai sostenitori di un'interpretazione sociologica della letteratura medievale – su tutti, Erich Köhler – tra la pluralità di singoli cavalieri che diventano protagonisti di romanzi prima concentrati su un eroe individuale o su due eroi e il parallelo cambiamento, per l'appunto socio-politico, intervenuto negli stessi anni nella mentalità della classe cavalleresca (122-126).

Chiunque studi la letteratura del passato – ma ormai lo si può dire di tante aree di ricerca, non solo di quelle cronologicamente più lontane o più frequentate dalla critica – ha spesso grandi quantità di libri e articoli con cui fare i conti, situazione che, unita alla disponibilità di strumenti che rendono agevole mettere insieme in poco tempo moltissimi dati, rischia di allungare indefinitamente la lista delle citazioni in nota o in bibliografia senza che ciò si accompagni sempre alla selezione e soprattutto alla discussione puntuale di quello che si è provveduto a raccogliere. Il procedimento con cui Lagomarsini arriva alla nuova proposta, invece, consiste precisamente nella meditata selezione di un numero contenuto di studi pertinenti con cui confrontarsi, mostrando in ogni caso che cosa valga la pena di provare a mantenere (e magari di argomentare in altro modo) e che cosa al contrario riesca meno convincente.

Così come nessuna delle tre proposte di Riquer, di de Carné e di Köhler è sposata in pieno, nessuna di queste è del tutto respinta o inutile

per la formulazione dell'ipotesi con cui Lagomarsini suggerisce ora di vedere nella «cronaca diagrammatica» (127), e specialmente nell'impaginazione sinottica che in essa stabiliva una concordanza cronologica tra varie linee storiche, il modello che i romanzieri duecenteschi tennero presente per organizzare le trame dei loro testi. Si tratta infatti di un modello con cui gli autori dovevano aver avuto una qualche familiarità per averlo «maneggiato da studenti» (133), visto che queste cronache altro non erano che manuali didattici impiegati nell'esegesi biblica di impostazione storica in uso proprio tra XII e XIII secolo. Lagomarsini riserva a sé stesso la cautela che adotta nel discutere le ipotesi di chi lo ha preceduto («Forse non si va troppo lontani dal vero immaginando che...»: 133), ma proprio il fatto che la sua proposta permette di spiegare in maniera alternativa qualcosa che era stato intuito – per quanto diversamente argomentato – anche da altri rende credibile e persuasiva questa lettura, in una volta "materialista" (con l'esame della forma dei manoscritti delle cronache), attenta alla possibile influenza della tradizione storiografica, e infine efficace nel valorizzare il carattere plurale e simultaneo delle storie narrate nei romanzi arturiani come tratto in cui consiste la novità della svolta che ancora oggi occorre spiegare.

Meno convincente, invece, è l'idea che tale svolta nell'arte narrativa sia la stessa cui ricondurre «la struttura e l'estensione» di testi quali «*I promessi sposi*, *I tre moschettieri*, *I miserabili*, *Guerra e pace* (e poi molta narrativa contemporanea, i prodotti del cinema e della serialità televisiva)», come pure Lagomarsini lascia intendere chiedendosi nell'introduzione se non sia «troppo ardito» ipotizzare un rapporto tra questi esempi e «l'elaborazione tecnica inaugurata dalla tradizione medievale francese» (11). Che un qualche rapporto ci sia, in realtà, nessuno vorrà metterlo in dubbio (non alludeva a questo, dopo tutto, la già citata formula di Zanotti sulla «ricca eredità» del romanzo cortese nella letteratura occidentale?); ma gli stessi argomenti utilizzati da Lagomarsini – la considerazione per l'aspetto materiale, l'influenza di altri modelli discorsivi, l'attenzione per ulteriori cambiamenti nella mentalità di narratori e pubblico – potrebbero essere fatti valere per fasi successive, e così aiutare a comprendere come quella della narrativa

medievale, per quanto importante, non sia stata l'unica (o l'ultima) svolta nell'arte narrativa. Senza arrivare alla serialità televisiva o al cinema – e ancora di più alla possibilità di studiarne l'impatto sulla letteratura: difficile credere che l'intreccio sia rimasto lo stesso prima e dopo un'innovazione tecnica come il montaggio cinematografico –, si può sospettare che persino la 'varietà' dell'*Orlando furioso* che dispiaceva a un autore come Tasso non fosse già più quella di una «struttura dispersiva e scopertamente "medievale"» (11). Gli studi di Marco Praloran che Lagomarsini opportunamente richiama hanno sì dimostrato i debiti della tradizione cavalleresca italiana nei confronti del romanzo arturiano, ma altre ricerche – basti pensare a quelle di Riccardo Bruscagli e poi di Sergio Zatti su 'ventura' e 'inchiesta', o a quelle di Daniel Javitch sulle interruzioni dei canti nel *Furioso* – hanno permesso di vedere come l'uso che un Ariosto fa della forma medievale è ormai diverso rispetto a quanto gli proveniva dalla tradizione, e d'altro canto sarebbe facile documentare che anche quello di Tasso per la varietà era uno «sconcerto» (87) non più che apparente, che non escludeva affatto un impiego consapevole e 'rifunzionalizzato' di questa modalità narrativa.

Verrebbe da dire, insomma, che reintegrare nella teoria della letteratura, e in particolare nello studio di un genere letterario come il romanzo, la svolta medievale dell'arte narrativa – obiettivo che Lagomarsini raggiunge muovendosi con ammirevole chiarezza in aree della filologia romanza che potrebbero essere ostiche ai non specialisti, senza con ciò perdere nulla in precisione –, è un'operazione che non deve portare a sottrarre, sia pure involontariamente, quella stessa svolta alla storia: una storia che è continuata anche dopo il romanzo arturiano e che ha conosciuto modi ancora diversi di organizzare le narrazioni, come si potrà d'ora in poi provare a mettere in luce applicando a queste differenze lo stesso acume e lo stesso rigore che Lagomarsini dimostra qui nel distinguere la novità dell'arte narrativa medievale da ciò che di superficialmente simile l'ha preceduta.

L'autore

Corrado Confalonieri è Associate Professor of Italian Studies presso la Chapman University (Orange, California), dove è il primo titolare della Bernardino Telesio Endowed Professorship. Si è formato in Italia e negli Stati Uniti con un dottorato in Letteratura italiana all'Università di Padova (2014) e un Ph.D. in Romance Languages and Literatures alla Harvard University (2019). Ha insegnato presso la Wesleyan Unversity (2019-20), ancora a Harvard, dove è stato Lauro de Bosis Postdoctoral Fellow in Italian Studies (2020-21), e, come ricercatore, all'Università di Parma (2021-24). 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: confalonieri@chapman.edu

La recensione

Data invio: 15/10/2024
Data accettazione: 30/10/2024
Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questa recensione

Confalonieri, Corrado, "Claudio Lagomarsini, *L'invenzione dell'intreccio. La svolta medievale nell'arte narrativa*", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C. Bertoni, M. Fusillo, G. Iacoli, M. Guglielmi, N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 539-544, www.betweenjournal.it.

Samuel Beckett
Romanzi, Teatro e Televisione
Ed. Gabriele Frasca

"I Meridiani", Milano, Mondadori, 2024,
CXXVI + 1795 pp.

Arriva infine in libreria il Meridiano dedicato a Samuel Beckett, colmando un vuoto che appariva singolare: perché Beckett, insignito del premio Nobel nel 1969, universalmente riconosciuto come una delle voci più significative del '900 e saldamente radicato nel canone, appartiene di diritto alla "biblioteca ideale" che, sin dalla fondazione, la collana dei Meridiani intendeva rappresentare. E dunque, nonostante le vendite contenute, è giusto e opportuno che resti *raggiungibile*, a portata di mano del lettore disposto a intercettarlo. Il volume, che, come il titolo preannuncia, privilegia la vocazione intensamente intermediale della produzione beckettiana, è magistralmente tradotto, curato e introdotto da Gabriele Frasca, che di Beckett si è a lungo occupato sia da studioso sia da traduttore, e offre al pubblico italiano una ampia scelta di opere che restituisce un quadro ricco e articolato dell'autore, collocandolo, con il fondamentale contributo degli apparati di accompagnamento ai testi, in una prospettiva francamente europea: se allora il saggio introduttivo non manca di accogliere ipotesi interpretative che non sono riconducibili alla sola critica anglofona, la cronologia ne mette in particolare evidenza gli stretti rapporti con la Germania e soprattutto con la Francia, dove Beckett sceglie di vivere, facendo del francese la lingua d'elezione che nella scrittura alterna all'inglese nativo.

Il Meridiano, che non comprende le poesie e i racconti giovanili, include tutti i romanzi, con la sola eccezione di *Mercier e Camier*, che lo stesso Beckett non aveva originariamente destinato alla pubblicazione;

il teatro, da cui sono stati espunti solo alcuni testi brevi e frammenti; e i testi per la televisione, il mezzo per eccellenza dell'estetica beckettiana secondo la prospettiva adottata da questa edizione, il campo in cui confluiscono le sperimentazioni di un autore che sempre si aggiorna e si mette alla prova, ugualmente consapevole delle potenzialità innovative del mezzo e del suo debito con i mezzi di comunicazione a distanza che lo hanno preceduto e di cui lui stesso si è servito. Per cui, specie in alcuni periodi della sua produzione come i primi anni '60, che lo vedono impegnato praticamente in contemporanea sul radiodramma *Parole e Musica*, l'atto unico *Commedia*, la sceneggiatura di *Film* e il dramma per la televisione *Eh Joe*, il dialogo e la reciproca influenza tra i mezzi che pratica si fanno particolarmente visibili e intriganti. Nonostante le inevitabili esclusioni – i radiodrammi, ad esempio, sono rappresentati dal solo *Parole e Musica*, forse sacrificati all'attenzione per la produzione televisiva, che si configura come l'esito ultimo del ripensamento complessivo generato nell'autore dall'esperienza dei testi radiofonici – il lettore ritrova affiancati il Beckett più noto e il meno noto: quello del teatro – di *Aspettando Godot*, di *Finale di partita*, di *Giorni Felici*; quello della prosa narrativa, che include i romanzi in francese e *Murphy* e *Watt*, ma anche il frammento di un romanzo poi abbandonato, *Lo Spopolatore*, particolarmente rappresentativo di una serie di testi coevi; quello di *Film*, girato nel 1964 e interpretato da Buster Keaton, e dei drammi per la televisione, da *Eh Joe* a *Quad*, una pièce senza parole, di sole figure in movimento e suoni, che lui stesso definisce "una folle invenzione per la TV" (1757) e che forse si può considerare il vertice della parabola beckettiana, se nella sua realizzazione si intravedono le suggestioni dei primi videogiochi che si andavano diffondendo proprio in quegli anni.

Ma *Quad* è un punto di arrivo anche perché – come dimostra la storia della sua complicatissima realizzazione, dovuta, di fatto, alla caparbietà di un cameraman che si impose sullo scoraggiato Beckett – bene esemplifica l'esito del percorso dell'artista. Questi, muovendo dall'originaria adesione alla concezione di autorialità individuale cara al Modernismo e al suo maestro Joyce (che incontra a Parigi nel 1928 e che lo distoglie dalla carriera accademica a cui era destinato), riformula la propria pratica artistica per adeguarla ai mezzi della contemporaneità,

convertendosi all'"autorialità diffusa" che prevedono, all'impegno condiviso, alla collaborazione, inizialmente sperimentati in occasione delle regie teatrali, che gli rivelano l'importanza e il piacere di lavorare *in compagnia*. Una collaborazione che gli riesce bene, anche perché sembra avere una straordinaria capacità di raccogliere intorno a sé editori, attori, registi e funzionari radiofonici e televisivi, che assecondano i suoi progetti con entusiasmo e con passione, fanno circolare il suo nome e la sua opera, decretano il suo successo, dando vita, insomma, alla "galassia Beckett" (XLI), che permette a un genio dal tratto fortemente originale e indiscutibilmente devoto all'arte, di esprimersi al meglio e sviluppare pienamente le proprie potenzialità grazie al prezioso sostegno di chi crede in lui, di chi *fa ambiente* intorno a lui.

La continua disponibilità a rinnovarsi che traspare con chiarezza dai molti generi e mezzi che pratica, è ulteriormente testimoniata dal suo equilinguismo, l'uso alternato e indifferente dell'inglese e del francese con l'esercizio di autotraduzione che ne consegue e che diventa il tratto distintivo della sua scrittura – una scelta, alla quale forse non è estranea l'Irlanda bilingue in cui nasce, ma che si consolida dopo l'impegno nella Resistenza francese, dove il suo compito consiste nel tradurre messaggi dal francese all'inglese e viceversa, così che il suo equilinguismo può letteralmente dirsi "un atto di Resistenza" (XXIII). Tale equilinguismo si intuisce già in *Murphy* (scritto in inglese, pubblicato, dopo numerosi rifiuti, da Routledge a Londra e tradotto in francese con l'assistenza dell'amico Péron, almeno sino a che questi, a sua volta impegnato nella Resistenza, non è arrestato dalla Gestapo), per poi istituzionalizzarsi con *Aspettando Godot* e *Malone muore*, sotto la spinta decisiva dell'editore newyorchese Barney Rosset, che incoraggia Beckett a tradursi da sé. L'adozione del francese nel dopoguerra per i tre romanzi *Molloy, Malone muore* e *L'innominabile* – un modo di "dare seguito alla lingua del suo impegno, intellettuale e politico" (XXXV) – lo rende definitivamente autonomo da Joyce e ne segna l'allontanamento dalla "orribile" lingua madre, che si duole di conoscere fin troppo bene e che tornerà a usare per il teatro, a cominciare da *L'ultimo nastro di Krapp*, che scrive direttamente in inglese nel '58. Da questo momento e sino ai tardi anni

'70, si instaura nella sua produzione una distinzione tra il francese, lingua prima della prosa, e l'inglese, lingua prima della drammaturgia, sempre accompagnata dalla pratica dell'autotraduzione.

Ma il termine "autotraduzione" non deve trarci in inganno, perché quelle beckettiane sono in realtà ulteriori stesure, che non possono essere considerate *seconde* rispetto all'originale se non in senso cronologico: piuttosto lo *raddoppiano* rientrando a pieno diritto nella storia genetica del testo, che, come è facile intuire, si presenta ogni volta frastagliata e tutt'altro che piana, grazie a questo "sistema a doppio originale" (XXII). Nelle note, Frasca dà utilissimi indizi sulle varianti contenute nelle altre versioni, così che l'equilinguismo dell'autore, di cui non sempre chi si accosta all'opera di Beckett ha piena consapevolezza, è messo in debita evidenza; e l'edizione offre idealmente al lettore un testo a più strati tramite la traduzione in una lingua terza. In una simile situazione ecdotica, il traduttore sceglie di muoversi con rigore e allo stesso tempo con la flessibilità richiesta dalla presenza del doppio originale, partendo dalla stesura nella prima lingua per confrontarsi costantemente con quella nella seconda, specie nel caso dei testi drammaturgici, dove individuare e rispettare le ultime volontà, gli ultimi ripensamenti dell'autore (che poi molto spesso è anche direttamente implicato nella messa in scena) è particolarmente importante: Beckett sa quanto il testo teatrale, più precario e incostante di quello narrativo, abbia bisogno, per acquistare stabilità e permanenza, della prova del palcoscenico, che sempre gli suggerisce aggiustamenti e modifiche poi accolti nell'autotraduzione e in altre eventuali successive edizioni.

Il confronto tra più versioni del testo, vincolando le scelte del traduttore, garantisce loro anche una particolare fondatezza, come dimostra – un esempio su tutti – la decisione di tradurre *Not I* non con il consueto *Non io*, in cui comunque le sfumature dell'originale vanno perse, ma con *Mica io*, autorizzato dal titolo francese *Pas moi*, di cui riflette il tono colloquiale e l'assenza di riferimenti filosofici, che *Non io* sembra invece sottintendere. La qualità delle traduzioni, tuttavia, non dipende solo dalla accuratezza filologica e dall'acume critico dello studioso, perché Frasca, autore e poeta a sua volta, riformula le

consuetudini compositive di Beckett secondo il proprio estro creativo, rispettandole ma anche forzandole quando è necessario, proprio come lo stesso Beckett aveva auspicato se avesse dovuto affidarsi a un traduttore altro, che immaginava come uno scrittore di professione.

È questo un momento favorevole per Beckett nell'editoria del nostro paese, come testimoniano l'edizione italiana delle lettere a cura di Franca Cavagnoli uscita per Adelphi, ma soprattutto l'instancabile attività della Cuepress di Mattia Visani, che negli ultimi anni ha pubblicato i suoi *Quaderni di regia e testi riveduti* a cura di Luca Scarlini, più una serie di testi critici a lui dedicati: *Beckett: un canone* di Ruby Cohn a cura di Enzo Mansueto, Capire *Samuel Beckett* di Alan Astro a cura di Tommaso Gennaro, *Condannato alla fama: la vita di Samuel Beckett* di James Knowlson a cura di Gabriele Frasca e *Il dolce stil no* di Frasca stesso – una vera e propria *offensiva Beckett*, potremmo dire, che ne propone il rilancio in grande stile. Di questo rilancio, il Meridiano è certamente la pietra angolare e l'elemento trainante.

L'autrice

Flora de Giovanni

Flora de Giovanni è professoressa ordinaria di Letteratura inglese presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Salerno. Le sue principali aree di ricerca sono il Modernismo, il romanzo sensazionale, il circo e l'intrattenimento popolare tra Otto e Novecento, le rappresentazioni dell'età edoardiana nelle serie televisive e nelle saghe familiari. La sua più recente monografia è *Il gruppo di Bloomsbury. Vita, morte e resurrezione di un fenomeno culturale* (Mimesis 2024)

Email: fdegiovanni@unisa.it

La recensione

Data invio: 15/10/2024
Data accettazione: 30/10/2024
Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questa recensione

de Giovanni, Flora, "Samuel Beckett, *Romanzi, Teatro e Televisione*", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C. Bertoni, M. Fusillo, G. Iacoli, M. Guglielmi, N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 545-550, www.betweenjournal.it.

Marie-Ange Fougère et Philippe Hamon *Dictionnaire littéraire de la scatologie. D'Aristophane à Pierre Michon*

Paris, Classiques Garnier, 2024, 424 pp.

«Le langage a cette faculté de dénier, d'oublier, de dissocier le réel: écrite, la merde ne sent pas» (R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971: 140): per il Barthes della fine degli anni Sessanta, che ha vissuto il Sessantotto, la riflessione sul virtuosismo linguistico (ed estetico) di Sade, che certo non arretra di fronte allo scatologico e al più dissacrante erotismo, introduce un problema teorico di importanza decisiva, non solo nella semiologia barthesiana. Il (preteso) paradosso del piacere estetico originato dalla rappresentazione di una materia tanto residuale e negativa diventa occasione per ridiscutere il potere eversivo del linguaggio. Perché è proprio negli eccessi dell'invenzione linguistica, anche (e soprattutto) nelle infedeltà della *mimesis* e nella capacità di agire sulla lingua, forzando stereotipi e sovrastrutture ideologiche, che Barthes individua una forma di sovvertimento delle norme sociolinguistiche che si insinuano nel discorso (l'«autorité de l'assertion» e la «grégarité de la répétition», per riprendere la *Leçon inaugurale de la Chaire de sémiologie littéraire*, pronunciata il 7 gennaio 1977 al Collège de France). Ora, queste poche righe rappresentano l'esito novecentesco di una riflessione sulla dignità estetica della scatologia su cui, fino ancora agli ultimi decenni dell'Ottocento, hanno pesato non solo gli interdetti della precettistica classicista, ma anche del magistero della tradizione kantiana e post-hegeliana (si ricorderà che Kant, nel paragrafo XLVIII della *Critica del giudizio*, aveva negato qualsiasi valore estetico al disgusto). Assolutamente trascurata dalle *artes poeticae* o dai trattati sul

bello, una più esplicita riflessione teorica sullo scatologico è riaffiorata invece (in modo cursorio) in certa trattatistica del Sei-Settecento che si inscrive in una *lignée* aristotelica, richiamandosi al paragrafo IV della *Poetica*: si pensi alle *Réflexions sur la Poétique d'Aristote* di René Rapin, che legittimano la rappresentazione di soggetti vili e prosaici nelle *Georgiche* appellandosi alle regole della retorica e all'«art de bien dire», prima ancora che al principio della divisione degli stili (la *Stiltrennung* individuata da Auerbach): «Virgile plaît jusque dans le fumier et dans les chardons de ses *Georgiques* […]. Car tout devient beau et fleuri entre les mains d'un poète qui a du génie» (R. Rapin, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote*, Paris, Chez François Muguet, 1674: 17). E ancora a metà Ottocento, Karl Rosenkranz, che pure nella sua *Estetica del brutto* (1853) accorda un'attenzione inedita al «negativo», sembra faticare a riconoscere dignità estetica allo scatologico e a riscattarlo – sulla scorta del metodo dialettico hegeliano – con il superamento del momento negativo nel comico, e con il potere liberatorio del riso («Sterco e lordume sono esteticamente ripugnanti», K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, ed. R. Bodei, trad. it. S. Barbera, Bologna, Il Mulino, 1984: 248).

Ecco però che, con Zola e la narrativa naturalista, l'esuberante materialità del corpo potrà irrompere prepotentemente nel discorso letterario: in parte perché gli scrittori naturalisti recuperano le suggestioni dell'estetica rabelaisiana (anche non rinunciando al modo comico), ma soprattutto perché innalzano a principio programmatico la *contrainte* del «tout dire, tout montrer», contro ogni normativismo estetico (il preteso *bon goût* borghese) e contro il controllo della censura imposto sin dal febbraio 1852 dai decreti di Napoleone III. Aprendo del resto la strada allo sperimentalismo del Novecento, con la letteratura modernista (Joyce, Céline, Gadda…), fino al Pasolini dell'*Appunto 102. L'Epochè: storia di due padri e di due figli*, in *Petrolio*, o ancora all'accresciuto peso dell'iper-realismo nell'estetica contemporanea. «Ecco finalmente anche la m. entrata magnificamente nella letteratura. […] Se questo racconto fosse uscito nella serie delle *Soirées de Médan* avrebbe fatto chiasso non meno di *Boule-de-suif*»: Marino Moretti saluterà in questi termini, in una lettera del 15 gennaio 1937, il racconto *Il dono* di Palazzeschi, raccolto ne *Il palio dei buffi*. E il lettore può cogliere la natura

del "dono", recapitato in un pacco decorato con lo stemma di Firenze, il giglio: epilogo comico-grottesco di un racconto che gioca su stilemi della commedia dell'arte e su salaci siparietti di sapore goldoniano (le gelosie della domestica e della portinaia nei confronti del protagonista, Telemaco Bollentini, celibe e avaro incallito). Ora, il riferimento alla narrativa naturalista non deve sorprendere, se si ricordano *L'Assommoir* e *La Terre*, fino allo sfacciato riscatto estetico del «fumier» in *Dans le ciel* di Octave Mirbeau. E certo Marino Moretti doveva pensare a *Sac au dos* di Huysmans, che Gaston Deschamps, contributore del quotidiano conservatore «Le Journal des débats», definirà «le savoureux poème de la peur, de la colique, de la crasse et de la diarrhée» (G. Deschamps, *La guerre de 1870 et la littérature*, *La Vie et les livres*, Paris, Armand Colin, 1894: 7, t. I): il nucleo tematico su cui si impernia l'intero racconto – un disturbo intestinale del giovane Eugène Lejantel, arruolato nel conflitto franco-prussiano – rovescia scopertamente stilemi e registri triviali abusati dal sotto-genere del *comique troupier*, per assurgere piuttosto a correlativo (al tempo stesso tragico e grottesco) della postura ostinatamente antieroica del protagonista, "umana" nella sua fragile creaturalità.

Una storia della riflessione estetica sul disgusto richiederebbe certo altro spazio (e mi permetto di rimandare ad altra sede – una tesi di dottorato – per uno studio più puntuale), tuttavia bastino questi cenni di carattere teorico-storiografico per introdurre il *Dictionnaire littéraire de la scatologie. D'Aristophane à Pierre Michon* di Marie-Ange Fougère e Philippe Hamon. L'ambizione di fondo del dizionario è gettare uno sguardo inedito sulla scatologia come genere letterario, con «ses grandes périodes (la Renaissance pour les conteurs français et italiens, le XVIII^{e} siècle en France), sa tradition, ses classiques, […] ses *topoï* et sa rhétorique» (243): tra le 165 entrate, si segnalano voci dall'approccio più spiccatamente teorico («Comique», «Réalisme», «Rire»…) e dal carattere storico-sociologico; cui si aggiungono due entrate specificamente dedicate a Rabelais e a Zola. Consapevoli dei rischi della critica tematica, Marie-Ange Fougère e Philippe Hamon non si riducono ad allestire un mero repertorio di testi; bensì gettano nuova luce sui problemi teorici, e sulle implicazioni estetiche e letterarie della definizione di una poetica,

e di un genere; oltre che sulle differenze tra immaginario scatologico ed erotico.

Ora, come ricordano i due autori nell'*Introduzione*, la prima attestazione del lessema «scatologie» è recente in Francia, e risalirebbe all'Ottocento; così come la derivazione aggettivale «scatologique» fa la sua prima apparizione nel *Journal* dei fratelli Goncourt, il 22 febbraio 1863, i quali riportano i dettagli di una discussione di Flaubert con la cantante del Théâtre comique Suzanne Lagier su pruriginose questioni di «esthétique scatologique». Da qui poi si irradierà in altri contesti linguistici, come l'italiano, la cui prima attestazione risalirebbe al 1881, come riportato dal *Dizionario della lingua italiana* di Tullio De Mauro. Tale introduzione tardiva, e ottocentesca, nella lingua d'uso, è significativa, e suggerisce importanti implicazioni di carattere storico, oltre che estetico-letterario: non solo perché coincide con la definizione dell'estetica realista (cfr. «Réalisme», «Art», «Littérature (et scatologie)») e coincide anche con il fiorire di antologie come la *Bibliotheca scatologica* (1849) e l'*Anthologie scatologique* (1862). Ma tale introduzione tardiva rende soprattutto conto dell'assoluta marginalità nella gerarchia estetica, su cui ha pesato il tradizionale confinamento della materia escrementizia a diversione parodica, a trito repertorio tematico del modo comico; o ancora a tema d'elezione dello «style poissard» (lo stile modellato sulla verbosità colorita, scurrile, delle commercianti di pesce dei mercati non solo parigini, su cui ancora Georges Brassens scriverà la *Ronde des jurons*). È certamente vero che il genere comico-carnevalesco e quello picaresco (con *La Vida del Buscón* di Francisco de Quevedo e il *Gil Blas* di Lesage) sfruttano il sicuro effetto dirompente della scatologia (cfr. «Carnaval», «Picaresque (roman)»). Tanto più che, come osservano Marie-Ange Fougère e Philippe Hamon, forme privilegiate sono quelle brevi (racconti e novelle, la beffa, l'«histoire drôle», la poesia burlesca; o, a teatro, la farsa); e, in Francia, il genere scatologico trova terreno fertile nella proverbiale *gauloiserie* (cfr. «Gaulois, gauloiserie» e «Grossièreté (gros mots)»). Di particolare interesse l'*excursus* sull'evoluzione del modo comico, dall'esuberanza del corpo grottesco (Bachtin) che – non solo in Rabelais – assume tonalità «festives, collectives, […] universelles» (122); fino agli esiti ottocenteschi e novecenteschi, dove

con «l'entrée dans l'ère moderne du désenchantement, la raillerie ciblée l'emporte sur le rire collectif» (*ibid.*), il rovesciamento delle gerarchie si tinge di più cupi toni sarcastici nella denuncia delle storture sociali.

L'oltranzismo estetico diventa strumento di irrisione e delegittimazione del potere, come nella poesia *Saint-Arnaud* di Victor Hugo, ne *Les Châtiments*, o nelle caricature di cui Napoleone III (che peraltro soffriva di pielocistite) divenne protagonista, all'indomani del conflitto franco-prussiano (non solo sulla stampa satirica, ma anche ne *La Débâcle* di Zola). Contro-discorso che deve eludere le pratiche censorie, non solo imposte dagli organi politico-istituzionali, ma anche autoinflitte dagli stessi autori, tra allusioni, eufemismi e reticenze (l'«innommable», la «M…»). Un'attenzione specifica richiedono le pratiche traduttive (come nel caso della traduzione francese dei *Viaggi di Gulliver* di Swift, del 1832, emendata dell'indugio descrittivo, nel capitolo II, sull'attività escretoria di Gulliver); e le edizioni illustrate, generalmente più refrattarie all'esposizione del basso-corporeo (cfr. «Censure»).

Evidente che non si potrà rendere conto della vastità delle opere citate (ben 650 autori, tra cui 15 illustrazioni) dal *Dictionnaire* di Marie-Ange Fougère e Philippe Hamon: non solo testi narrativi, ma anche opere teatrali, pittorico-figurative, cinematografiche, che spaziano dalle commedie di Aristofane alle satire di Marziale, dal ciclo rabelaisiano di Pantagruel alla pittura fiamminga, fino all'estetica surrealista e a Charles Bukowski; o ancora il regista britannico Dan Jemmett e il suo adattamento dell'*Hamlet* (in cui il celebre "To be or not to be" perde il privilegio della recitazione monologica, e si riduce a una scritta sul muro di un bagno). Di particolare interesse sono le pagine dedicate allo stile violentemente scatologico, incline all'insulto, degli intellettuali di estrema destra, e antidreyfusardi, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio Novecento (da Édouard Drumont a Léon Daudet); e, ovviamente, al genere del *pamphlet* (si ricordi, tra gli altri, *Bagatelles pour un massacre* di Céline). E certo non poteva mancare la voce «Cambronne», sulla sfrontata risposta che il generale dell'esercito napoleonico Pierre Cambronne, nella disastrosa battaglia di Waterloo, avrebbe esibito in segno di mancata resa agli inglesi e alla settima coalizione

antinapoleonica; e che poi sarà sublimata ne *Les Misérables*. E proprio tale «mot vengeur» (per riprendere il racconto *Le Mot* di Léon Bloy) godrà di una per nulla scontata fortuna durante il conflitto franco-prussiano; cosicché – per ampliare i già numerosi riferimenti bibliografici del dizionario – non sorprenderà che il portato ideologico eroico-resistenziale sia rovesciato nel romanzo *Le Calvaire* di Mirbeau, dove tradisce un ostinato antimilitarismo, una disillusa rivendicazione di antieroismo di fronte all'insensatezza della morte e alla mitografia del sacrificio celebrato dalla retorica patriottica, non solo di Paul Déroulède e delle frange nazionaliste.

L'autrice

Giulia Mela

Giulia Mela è dottoranda presso l'Università di Siena, in cotutela con l'Université Sorbonne Nouvelle. Il suo progetto di ricerca, *«C'est l'ordure, encore l'ordure, et toujours l'ordure». Genèse et histoire d'une esthétique du dégoût de Zola à Sartre*, verte sulla categoria estetica del disgusto, tra storia della letteratura, dell'estetica e della medicina. Tra i suoi articoli: *«Espérer quoi? Que la merde va se mettre à sentir bon?». Louis-Ferdinand Céline e la ricezione della letteratura naturalista negli anni Venti e Trenta del Novecento*, «Allegoria», XXXVI, n. 90, luglio-dicembre 2024; *Alle soglie del dicibile: la rappresentazione della paura nella narrativa francese sulla guerra franco-prussiana*, «L'Immagine riflessa», XXXI, n. 2, luglio-dicembre 2022, pp. 117-158; e *Filologia di un* best seller*. Sul Céline inedito*, «L'Ospite ingrato», 11, gennaio-giugno 2022, pp. 255-269. Ha vinto il «Prix Jeune chercheur» (2024) della Fondation des Treilles.

Email: giulia.mela@student.unisi.it

La recensione

Data invio: 15/10/2024
Data accettazione: 30/10/2024
Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questa recensione

Mela, Giulia, "Marie-Ange Fougère et Philippe Hamon, *Dictionnaire littéraire de la scatologie. D'Aristophane à Pierre Michon*", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C. Bertoni, M. Fusillo, G. Iacoli, M. Guglielmi, N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 551-557, www.betweenjournal.it.

René Wellek e Austin Warren
Teoria della letteratura

Milano, FrancoAngeli, 2024, 454 pp.

Un «incedere affettuoso» attraverso la storia delle idee caratterizza il monumentale *Theory of Literature* di René Wellek e Austin Warren (IX). Pubblicato per la prima volta nel 1948 e da lungo tempo irreperibile in traduzione italiana (il Mulino, 1981), il volume viene oggi finalmente riproposto da FrancoAngeli (Milano, 2024), arricchito da un'introduzione di Giampiero Moretti. *Teoria della letteratura* affronta un'ermeneutica tutta interna al testo letterario: distinguendola dalle discipline fisiche moderne, i due autori ci destano dal sogno di una teoria letteraria come scienza rigorosa, riconoscendole un'autonomia metodologica. L'ambizione è unificare i metodi della critica letteraria in un sistema coerente, fornendo una struttura epistemologica a un campo che, apparentemente, tende a sottrarsi alla sistematizzazione. Per un verso, questo tentativo, sostenuto dall'incedere «affettuoso» degli autori, evita una normatività rigida: non si configura come una regola imposta dall'alto, ma appare come un invito a uno sguardo critico, espresso nei termini di un prospettivismo consapevole. Per altro verso, tale impostazione non implica né un'anarchia dei valori, né un'esaltazione del capriccio individuale, e tantomeno l'impossibilità di valutare l'opera letteraria; una duplice intenzione perfettamente riassunta nell'affermazione «non siamo […] dottrinari come i russi», ma nemmeno «eclettici come i tedeschi» (9). A questa dicotomia Wellek e Warren oppongono una ragionevolezza di stampo kantiano, capace di affrontare con equilibrio il problema dei limiti e delle condizioni di possibilità di una teoria della letteratura.

Questo interrogativo kantiano rivolto alla scienza letteraria presuppone un rifiuto radicale di un approccio estrinseco allo studio letterario, che spesso, attraverso spiegazioni "causali", tende a giustificare i testi riconducendoli alle loro origini, senza tener conto del fatto che l'opera d'arte può sempre essere imprevedibile. In breve, non è possibile applicare i metodi delle scienze naturali alla letteratura, come nel caso del "metodo genetico" che giustificherebbe uno studio esclusivamente cronologico dei testi, o dell'utilizzo di "concetti biologici" per descrivere l'evoluzione della storia letteraria. È una questione metodologica che, come suggerisce Gadamer, può essere risolta solo da una scissione: da una parte le scienze "forti", dall'altra quelle umane, Verità o Metodo, secondo l'antica dicotomia diltheyana tra spiegare e comprendere. Un quadro, e gli autori ne sono consapevoli, in cui anche il dibattito italiano ha giocato un ruolo significativo. È infatti Benedetto Croce a impostare la sua filosofia su un metodo storico distinto da quello delle scienze naturali. Si tratta di una tesi che affonda le sue radici in una frequentazione assidua della storia delle idee, su cui anche Moretti insiste nella prefazione, e che solleva diversi interrogativi, riguardanti il significato della ripubblicazione di questo testo nel contemporaneo.

In prima battuta, una formulazione antiscientifica della teoria letteraria sembra esporsi a una possibile accusa di soggettivismo o di una valutazione esclusivamente emotiva dell'opera d'arte. Ma Wellek e Warren sono molto attenti a non cadere in una simile semplificazione. Come nel movimento romantico, la ricerca di un'ermeneutica interna alla scienza letteraria si traduce in una rivendicazione della sua autonomia, un termine che, pur non comparendo esplicitamente nel testo, ne sintetizza efficacemente la tesi principale. In secondo luogo, a partire da questa impostazione, Wellek e Warren concordano con l'idea che il primo problema della scienza letteraria consista nel rispondere alla domanda su che cosa sia la letteratura. Entrambi riconoscono, per definirla, un particolare rilievo al linguaggio: esso sarebbe il materiale della letteratura, capace di agire sul lettore, di «mutarlo», scrivono (29). Forse perché, ancora una volta in continuità con il romanticismo tedesco, la letteratura è un'ermeneutica del mondo, e l'unico modo di cambiarlo

è interpretarlo. Risiederebbe in questo la portata politica della letteratura, nella sua ermeneutica. Infine, in un percorso tutto interno alla scienza letteraria, i due autori giungono a una conclusione sorprendente: sebbene sia possibile valutare un'opera letteraria unicamente sulla base di criteri estetici, se ne deve giudicare l'importanza con criteri «extra-estetici» (328). L'ermeneutica interna di una scienza letteraria che si vuole autonoma non rinchiude la letteratura in un universo isolato, ma ne fa una forma storica. In quest'ottica, gli autori rifiutano la tradizionale opposizione tra contenuto e forma nell'analisi letteraria, preferendo adottare quella tra materia e forma. *La letteratura è forma*: è ciò che organizza esteticamente la materia e si configura come una forza centripeta che si oppone all'inevitabile impulso entropico. La "messa in forma" è anche la ragione che il curatore individua per sottolineare l'importanza di un confronto con questo testo oggi, specie dopo il postmodernismo che, sul finire degli anni Settanta, sotto l'influsso di una specifica interpretazione del pensiero nietzschiano, aveva espresso una forte avversione verso il ruolo fondativo della teoria. Una tesi pienamente condivisibile: una nuova teoria della letteratura per oltrepassare, o forse anche contrastare, la fine delle grandi narrazioni. L'intuizione di Moretti è particolarmente acuta, sebbene trascuri le possibili convergenze con Giovanni Bottiroli in merito alla contrapposizione alle declinazioni nichiliste del pensiero nietzschiano. Entrambi infatti, sono accumunati dal rifiuto del postmoderno e dalla lettura esasperata con cui quello ha distorto la filosofia nietzschiana.

In questo senso, per comprendere appieno la riproposizione di *Teoria della letteratura*, è essenziale dare massimo rilievo al capitolo dedicato ai generi letterari, considerati dagli autori come delle vere e proprie istituzioni. I generi letterari vengono paragonati alle università, allo Stato e perfino alla Chiesa: non sono statici, anzi mutano nel tempo, ed è possibile operare ed esprimersi tramite le istituzioni esistenti, crearne di nuove, o aderirvi per riformarle. Per dirlo con le parole di Wellek e Warren, il metodo letterario è fondato su un'esigenza «morfologica» (355). Anche il riferimento alla morfologia richiama in modo significativo il movimento romantico tedesco. Si tratta di un

aspetto fondamentale, che merita di essere esplicitato. Siamo abituati a pensare al potere destitutivo dell'opera d'arte, alla sua capacità di denuncia e di rottura con l'ordine costituito (dietro questa visione ci sono figure come Walter Benjamin e buona parte della filosofia francese, Rancière *in primis*). L'opera d'arte può però anche assumere una funzione costruttiva, e in ciò risiede l'importanza di *Teoria della letteratura*. Wellek e Warren si soffermano infatti sul concetto di rappresentazione: cosa significa rappresentare? Imitare o inventare? I due si dichiarano apertamente contrari alle teorie del rispecchiamento e incalzano: l'opera è verità o finzione? Riconoscendo che l'opposto della finzione non è la verità, ma il fatto puro. L'autonomia della scienza letteraria è possibile proprio perché la poesia non è un fatto puro.

Nel rilievo che Wellek e Warren attribuiscono ai generi letterari come istituzioni è individuabile il motivo per cui questa ripubblicazione non è un'ingenua riproposizione di un manuale datato, ma un vero e proprio interrogativo in grado di connettere in profondità la letteratura con il nostro presente. La continuità che Wellek e Warren conservano con il movimento romantico comporta infatti la messa in crisi della distinzione tra genere letterario e politica del presente, come già suggeriva Schlegel con l'affascinante formula secondo cui «il romanzo finisce come inizia il Padre Nostro, con il regno di Dio su questa terra». *Teoria della letteratura* è uno di quei testi da cui partire per interrogarsi sulla possibilità di una morfologia politica: non mero studio delle forme politiche, ma proposta per una politica delle forme.

L'autrice

Francesca Monateri

Francesca Monateri ha conseguito il dottorato presso la Scuola Normale Superiore di Pisa e attualmente è borsista all'Istituto Italiano per gli Studi Storici di Napoli. Ha pubblicato le monografie *Katechon. Filosofia, politica, estetica* (Bollati Boringhieri 2023); *Schmitt romantico. Letteratura, Mito, Avanguardie* (FrancoAngeli 2024)

Email: francesca.monateri@sns.it

La recensione

Data invio: 15/10/2024
Data accettazione: 30/10/2024
Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questa recensione

Monateri, Francesca, "René Wellek – Austin Warren, *Teoria della letteratura*", La *dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C. Bertoni, M. Fusillo, G. Iacoli, M. Guglielmi, N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 559-563, www.betweenjournal.it.