

LEA

Lingue e letterature
d'Oriente e d'Occidente

8-2019



LEA – Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente

8

Direttore scientifico / General Editor
Beatrice Tottossy

Caporedattore / Journal Manager
Arianna Antonielli

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2019

LEA – Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente. –
n. 8, 2019
ISSN 1824-484x
ISBN 978-88-5518-005-4
DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-8>

Direttore Responsabile: Beatrice Tottosy
Registrazione al Tribunale di Firenze: N. 5356 del 23/07/2004
CC 2019 Firenze UP

La rivista è pubblicata on-line ad accesso aperto al seguente indirizzo: www.fupress.com/bsfm-lea

The products of the Publishing Committee of Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-440-laboa.html>) are published with financial support from the Department of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015), between the De-partment, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, gradu-ates, and PhD students in the area of foreign languages and literatures, as well as providing training and plan-ning services. The Workshop’s publishing team are responsible for the editorial workflow of all the volumes and journals published in the Biblioteca di Studi di Filologia Moderna series. *LEA* employs the double-blind peer review process. For further information please visit the journal homepage (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>).

Ringraziamo Gloria Cáceres Vargas per aver concesso la pubblicazione di 6 sue poesie inedite e la loro traduzione italiana; Rocío Palacios Izquierdo per aver autorizzato la riproduzione di 9 sue opere pittoriche; Anna Dolfi per la gentile concessione alla riproduzione di alcuni dipinti e fotografie di Maria Lai tratte dalla sua collezione privata; Ciaj Anna Rocchi per aver autorizzato la riproduzione delle immagini nel saggio di Andrea Scibetta; il Direttore della Biblioteca comunale di Treviso per la riproduzione delle immagini tratte dai MS 1257B e 1259 del Fondo Algarotti nel saggio di Martina Romanelli; Pierre Garnier per la concessione alla riproduzione di 9 sue poesie visive; Michele Mari per la concessione alla riproduzione delle immagini nel saggio di Roberta Coglitore; Antonio Faeti, Chiara Panizzi (Biblioteca Panizzi), Matteo Guarnaccia per la liberatoria alla pubblicazione delle immagini nel saggio di Giovanna Lo Monaco; la Bibliothèque Nationale de France, París, per la concessione alla pubblicazione delle immagini 5, 6, 7, 12 e L’Atelier contemporain per l’immagine 13 nel contributo di Riccardo Raimondo.

Editing e composizione: Laboratorio editoriale Open Access con A. Antonielli (caporedattore), A. Baldi e F. Salvadori (redattori), A. Gentile, S. Lo Piano, O. Nanushi (tirocinanti)

I fascicoli della rivista *LEA* sono rilasciati nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/it/legalcode>

2019 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Via Cittadella 7 – 50144 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>

Direttore scientifico / General Editor
Beatrice Tottosy, Università degli Studi di Firenze

Caporedattore / Journal Manager
Arianna Antonielli, Università degli Studi di Firenze

International Associate Editors
Ferenc Kiefer (Research Institut for Linguistics, Hungary), Jüri Talvet (University of Tartu, Estonia), Wen Zheng (Beijing Foreign Studies University, China)

Comitato scientifico internazionale / International Advisory Board
Giampiero Bellingeri (Università Cà Foscari di Venezia), Enza Biagini (Emeritus, Università degli Studi di Firenze), Ioana Bican (Babeş-Bolyai University, Romania), Nicholas Brownlees (Università degli Studi di Firenze), Alessandra Calanchi (Università di Urbino), Martha L. Canfield (Università degli Studi di Firenze), Francesca Chiusaroli, Università di Macerata (Massimo Ciaravolo, Cà Foscari di Venezia), Barbara Cinelli (Università Roma Tre), Mario Domenichelli (Emeritus, Università degli Studi di Firenze), Roy T. Eriksen (University of Agder, Norway), Romuald Fonkoua (Sorbonne Université, France), Paola Gheri (Università di Salerno), Andrea Gullotta (University of Glasgow, UK), Ulf Peter Hallberg (scrittore e traduttore letterario, Sweden), Luba Jurgenson (Paris-Sorbonne University, France), Sergei A. Kibalnik (St. Petersburg State University, Russian Academy of Sciences, Russia), Michela Landi (Università degli Studi di Firenze), Beatrice Manetti (Università di Torino), Johanna Monti (Università di Napoli "L'Orientale"), Jesús Munárriz (scrittore, Spain), Valentina Pedone (Università degli Studi di Firenze), Ülar Ploom (Università di Tallinn, Estonia), Gaetano Prampolini (Università degli Studi di Firenze), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Hungary), Ayşe Saraçgil (Università degli Studi di Firenze), Alessandra Schininà (Università di Catania), Giovanni Schininà (Università di Catania), Diego Simini (Università del Salento), Rita Svandrlík (Università degli Studi di Firenze), Angela Tarantino (Sapienza Università di Roma), Christina Viragh (scrittrice e traduttrice letteraria, Switzerland), Marina Warner (Birkbeck College, University of London; Academia Europaea; Writer), Martin Zerlang (University of Copenhagen, Denmark), Clas Ziliacus (Emeritus, Åbo Akademi, Finland)

Comitato editoriale / Editorial Board
Elisabetta Bacchereti, Sabrina Ballestracci, John Denton, Federico Fastelli, Barbara Innocenti, Agapita Jurado Santos, Paolo La Spisa, Ilaria Moschini, Ernestina Pellegrini, Valentina Rossi



Indice

Citation: (2019) Indice, *Lea* 8: pp. v-vii. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-11014>.

BEATRICE TOTTOSSY, *Il concreto nella letteratura:
lo sguardo, la cultura, l'altro, la realtà*

xi

SCRITTURE

Proposte d'autore

Dall'Italia, Francia e Perù

ANNA DOLFI, <i>Maria Lai. Con le parole dell'arte segnali verso l'infinito</i>	3
MICHELA LANDI, <i>La mano intenzionata. Poetica della pittura in Jean-Claude Villain</i> , con un inedito dello scrittore	39
MARTHA L. CANFIELD, RACHELE PACINI, <i>Presentazione di Gloria Cáceres Vargas. Sei poesie inedite in quechua, spagnolo e ita- iano. Conversazione con la poetessa. Visioni identitarie indige- no-peruviane di Fanny del Rocío Palacios Izquierdo</i>	45

Situazioni

Cina-Italia: sui dizionari, sui rapporti letterari,
sulla migrazione nell'ottica dell'arte

MIRIAM CASTORINA, <i>Parole, parole, parole... Il contributo della sinologia italiana alla compilazione di dizionari di lingua cinese</i>	73
ZHENG WEN, <i>Lao She e Dante. Ricezione ed "emulazione"</i>	87
ANDREA SCIBETTA, <i>Graphic novel, storia e storie di migrazione cinese in Italia. L'esempio di Primavere e autunni e Chinamen</i>	105
ZHANG GAOHENG, <i>Frames and agendas in Italian films about Chinese migrants</i>	123

STUDI E SAGGI

Itinerari nella Weltliteratur

MARIA CHIARA BRANDOLINI, “È necessaria una sovrabbondanza di segreto allo svelamento dell'impenetrabile”. <i>L'inesauribile segreto di Pascal Quignard</i>	141
JOSEPH JURT, <i>La découverte de la spécificité des arts. De Du Bos à Lessing</i>	153

MICHELA LANDI, <i>Un incontro mancato? Baudelaire e Wagner</i>	167
ALESSANDRO MELIS, "The cause of plagues are playes". <i>La peste, il teatro e l'altrove proibito</i>	181
MARTINA ROMANELLI, <i>Il Bellum civile di Petronio in una traduzione (perduta) di Francesco Algarotti</i>	209
SARA SVOLACCHIA, <i>Le mot et l'orage. La poésie concrète de Pierre Garnier</i>	281

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

Letteratura e cultura visuale,
a cura di Federico Fastelli

FEDERICO FASTELLI, <i>The "Argus Complex". Interview with WJT Mitchell / Il "Complesso di Argo". Intervista a WJT Mitchell</i>	301
GIULIA ABBADESSA, <i>La letteratura nel cinema di Godard (1960-1967)</i>	313
RAFFAELLA BERTAZZOLI, <i>Un arcano simbolismo. La "Sibylla Palmifera" di D.G. Rossetti</i>	327
MARILINA CIACO, <i>Poesia contemporanea e cultura visuale. Pratiche visuali e dispositivi nella poesia italiana recente</i>	339
ROBERTA COGLITORE, <i>Un'autobiografia in forma di curriculum. Asterusher di Michele Mari</i>	353
GIUSEPPE CRIVELLA, <i>Partout l'œil explose. Sartre e i saggi sulle arti figurative</i>	373
VALENTINA FIUME, <i>Tra poesia e immagine. Giulia Niccolai e la parola-oggetto dell'invisibile</i>	389
GIOVANNA LO MONACO, "Controfumetto" in Italia negli anni Sessanta e Settanta	397
ALESSANDRO NIGRO, <i>Le esperienze sinestetiche del teatro del colore sulle scene italiane tra simbolismo e futurismo, con qualche ipotesi per l'episodio Ombre dei Balli plasticci di Fortunato Depero</i>	411
GIUSEPPE NORI, "They make me see pictures". <i>La poesia di Stephen Crane tra arte verbale e cultura visuale</i>	435
RICCARDO RAIMONDO, <i>Traduction et imaginaires du Canzoniere de Pétrarque, parcours comparés d'artistes et traducteurs. Glomeau et Feltesse, Aragon et Picasso, Bonnefoy et Titus-Carmel</i>	455
GIOVANNA ZAGANELLI, TONI MARINO, <i>Dispositivi della visione, ambienti ed embodiment nella letteratura femminile</i>	475

OSSERVATORIO

Recensioni e discussioni

ALBERTO BALDI, <i>Recensione a Teoria e forme del testo digitale, a cura di Michelangelo Zaccarello, postfazione di H. Wayne Storey. Roma, Carocci editore, 2019, pp. 229</i>	495
MARIA CHIARA BRANDOLINI, <i>Non alleati, ma fratelli. Maritain, Mauriac, Claudel e Bernanos</i>	501
CARLOTTA CASTELLANI, <i>Recensione a Edit Tóth, Design and Visual Culture from the Bauhaus to Contemporary Art. Optical Deconstructions, London-New York, Routledge, 2018, pp. 194, Ills. 66 b/n</i>	507
DIEGO SALVADORI, <i>Percepire l'Antropocene. Intorno al volume di Kyle Bladow e Jennifer Ladino (eds), Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment, Lincoln, Nebraska UP, 2018, pp. 330</i>	513

ANDREA SCIBETTA, <i>Recensione a Weijie Song, Mapping Modern Beijing. Space, Emotion, Literary Topography, New York, Oxford UP, 2018, pp. 320. Una topografia letteraria e un atlante delle emozioni</i>	521
CLAUDIA TATASCIORE, <i>Recensione a Séverine Hubscher-Davidson, Translation and Emotion. A Psychological Perspective, London-New York, Routledge, 2018, pp. 235</i>	527
SUN TIANYANG, <i>La globalizzazione in cortile: migrazione cinese e media italiani. A proposito del volume di Zhang Gaocheng, Migration and the Media: Debating Chinese Migration to Italy, 1992-2012, Toronto, University of Toronto Press, 2019, pp. 296</i>	533
GIUSEPPE IEROPOLI, <i>Convergenze tra lingue semitiche e lingue indo-europee. Replica a Sergio Basso</i>	539
CONTRIBUTORS	545
INDICE DELLE IMMAGINI	551

Nella grande amarezza per la scomparsa
del Professor Giuseppe Bevilacqua,
questo numero di *LEA* gli sia dedicato



Citation: B. Tottossy (2019) Il concreto nella letteratura: lo sguardo, la cultura, l'altro, la realtà. *Lea* 8: pp. xi-xviii. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-11833>.

Copyright: © 2019 B. Tottossy. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Il concreto nella letteratura: lo sguardo, la cultura, l'altro, la realtà

Beatrice Tottossy

Università degli Studi di Firenze (<tottossy@unifi.it>)

Abstract

The essay offers and arouses a broad rereading of György Lukács's aesthetic studies, aiming to enhance the category of "aesthetic position". It is argued that the dynamics of the aesthetic position fed into the typically aesthetic subject-object relationship contain heuristic moments that can be used in the work of interpretation concerning the functioning and social value of both perception and imagination.

Keywords: Gy. Lukács, M. McLuhan, W.T.J. Mitchell, permanence in perception-imagination, aesthetic position

Dall'identificazione parte la strada che, passando per l'imitazione, giunge all'immedesimazione, ossia all'intendimento del meccanismo mediante il quale ci è comunque possibile prender posizione nei confronti di un'altra vita psichica. Anche riguardo alle manifestazioni di un'identificazione esistente c'è ancora molto da chiarire. (Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, 1921)¹

In tutte le arti si dà una parte fisica che non può più venir considerata e trattata come un tempo, e che non può più venir sottratta agli interventi della conoscenza e della potenza moderne. Né la materia né lo spazio, né il tempo non sono più, da vent'anni in qua, ciò che erano da sempre. C'è da aspettarsi che novità di una simile portata trasformino tutta la tecnica artistica, e che così agiscano sulla

¹Trad. di Panaitescu in Freud 1977, 298, n. 2. Ed. orig. Freud 1967 [1940], 121, n. 2: "Von der Identifizierung führt ein Weg über die Nachahmung zur Empathie, das heißt zum Verständnis des Mechanismus, durch den uns überhaupt eine Stellungnahme zu einem anderen Seelenleben ermöglicht wird. Auch an den Äußerungen einer bestehenden Identifizierung ist noch vieles aufzuklären".

stessa invenzione, fino magari a modificare meravigliosamente la nozione stessa di Arte. (Valéry, *La conquête de l'ubiquité*, 1928)²

Con Rimbaud nasce l'era in cui si sarebbe chiesto ai poeti più una retorica (miscele di poetica e di sua gestione) che la poesia *in re*. Ma come Roma non è romana, Rimbaud non è rimballdino e nelle sue pagine poesia e retorica sono tutt'uno. [...] Dove Rimbaud aveva voluto portare il discorso tutto è parola e silenzio allo stesso tempo. Tutto ha diritto di risalire alle fonti. Il detto e il non detto contano ugualmente. Quanto? È impossibile fare questo calcolo dal momento che non siamo fuori causa e dunque siamo soggetti a sbagliare le operazioni. (Luzi, *Nel cuore dell'orfanità*, 1992)

Per tre anni *LEA*, con l'essenziale contributo storico-teorico di Enza Biagini, ha dedicato una delle sezioni tematiche della rivista (“condizioni di possibilità”) a riletture di alcuni testi fondamentali per la comprensione dell'influenza – e dell'angoscia dell'influenza – esercitata dal formalismo russo, e, inoltre, nello stesso arco del tempo, con la collaborazione di Éva Kocziszky (2018) e di Sandro Piazzesi (2017), la medesima sezione è stata impegnata in altri due grandi nodi degli studi teorici del Novecento: un anno fa la scelta ha toccato il nodo “filologia ed ermeneutica” e quindi l'attualità dell'opera di Peter Szondi, due anni fa, con al centro la figura di Francesco De Sanctis, quello tra storiografia, estetica e filosofia.

Quest'anno, con un saggio anticipatore proposto da Federico Fastelli nel precedente numero di *LEA*³, si è voluto destinare alla sezione “condizioni di possibilità” una serie di contributi sul tema *letteratura e cultura visuale*. Ad aprire la sezione è un'intervista di Fastelli a William John Thomas Mitchell. Massimo studioso della *scienza dell'immagine* con specifica attenzione alle Media Aesthetics, Mitchell, nel parlare del passaggio epocale della scienza e della cultura alla condizione della “riproducibilità biocibernetica” e avvisando il grave problema, consequenziale, collegato con la gestione politica ed economica dei *social media*, mette in evidenza che nella nuova costellazione resta comunque viva l'antica esigenza che tutte le arti s'interessino di “rendere visibile la verità, esporre le menzogne, rivelare le contraddizioni e fornire nuovi paradigmi all'immaginazione”. È particolarmente pregnante quanto Mitchell risponda al suo interlocutore al punto in cui questi gli chiede di indicare i termini di una “alfabetizzazione visiva minima”, indispensabile nell'attuale contesto culturale. Li elenca secondo una logica che ci sembra perfettamente aderente a un progetto di *Bildung* a sua volta aderente alla nuova antropologia umana che si va sviluppando a contatto con la “seconda natura (digitale)” e in interdipendenza con una sorta di doppia coscienza ambientale:

A: Vedere non è credere; B: Vedere è leggere; C: Leggere è vedere; D: Vedere non è una, ma molte cose: osservare, contemplare, guardare, scorgere, immaginare, ricordare, sognare, essere testimoni, toccare, essere toccati. E ovviamente leggere.

² Trad. di Lamarque in Valéry 1984, 107. Ed. orig. Valéry 1960 [1928], 1283: “Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes. Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art”. Annotiamo che l'epigrafe tratta da Valéry è stata scelta quale esergo, con maggiore estensione rispetto al passo qui riportato, da Walter Benjamin, nel terzo manoscritto del suo celebre *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Benjamin 1991 [1955], 471-508; trad. di Filippini in Benjamin 1966).

³ Cfr. Fastelli 2018.

Riguardo alla prospettiva dello sviluppo antropologico e della connessa *formazione* d'impianto aggiornato, Mitchell aggiunge: "La prossima domanda dovrebbe essere: quali sono i termini indispensabili per l'alfabetizzazione auditiva? Per l'alfabetizzazione tattile? Qual è l'abici dell'ascoltare? E del sentire?"⁴

Per un verso, dunque, vi sono la riproducibilità biocibernetica, la cultura *social*, la nuova antropologia individuale e sociale, l'esigenza (anche se, rispetto alla concretezza storica, in parte inespressa) di riqualificare, costantemente, i paradigmi dell'immaginazione, del rapporto tra percezione-immaginazione e linguaggio, mentre, per l'altro verso, abbiamo la realtà di rischi di espropriazione, da parte di gruppi economici e politici, del patrimonio genetico, cognitivo, linguistico, culturale, individuale e collettivo.

Nella prospettiva che qui vado a proporre, i due assetti categoriali del mutamento epocale segnalati da Mitchell risultano di particolare interesse nella misura in cui sollecitano ad interrogare la funzione attuale dell'esperienza letteraria e generalmente estetica, il loro effettivo, fattivo coinvolgimento nella vita individuale e collettiva tramite quel complesso che qui indico con alcune categorie che ritengo di principale interesse per il discorso: *esperienza-permanenza nell'arte, sguardo-attenzione, immaginazione-rispecchiamento, opera-mezzo omogeneo, Io-Tu-Altro, cultura, realtà*. Si tratta di un complesso che determina e qualifica tale funzione come *concreto* nella letteratura e nell'arte.

Una prima, duplice domanda è allora la seguente: quali sono i modi (i processi, le tecnologie cognitive, gli atti bioculturali) con cui *oggi* la *letteratura* (e l'arte in generale) contribuisce a cogliere e a "gestire" la realtà del *vissuto* umano fornendo un terreno su cui l'immaginazione (se la si intenda come rappresentazione o metarappresentazione del mondo oppure, per dirla nell'ottica neuroscientifica, come simulazione incarnata, qui non è ancora d'interesse) produce e veicola, comunica e condivide *senso?* e quali sono invece i livelli di tangibilità – fisica, fisiologica, psichica e intellettuativa, passiva e attiva – della partecipazione ad essa da parte delle soggettività come produttori o come recettori?

Per percorrere un breve itinerario di riflessione in proposito, partiamo dal dato per cui l'ampia e accelerata convergenza dei saperi umanistici e scientifici degli ultimi vent'anni non soltanto ha implicato una specifica attenzione alla duplice prospettiva sulla letteratura⁵ in cui, cioè, essa viene percepita e osservata come elemento strutturale sia del *bios* che della *cultura*, ma ha anche prodotto le premesse per rivedere con grande utilità – un'utilità forse con tratti *programmatici* – la categoria di *immanenza umana*, il suo costituirsi nelle attuali costellazioni della pratica letteraria.

La questione dell'immanenza umana, nel senso in cui proponiamo qui come categoria di interesse, ci riporta a György Lukács. Questo anzitutto per la particolare forza che nell'intero pensiero di Lukács viene attribuita alla *posizione estetica*. Nel 1963, nella premessa a quella sintesi che, per quel poco che è stato letto, ha suscitato svariate critiche (tra cui quella notissima dell'incomprensione di Lukács nei confronti del modernismo letterario e artistico, incomprensione per i più di derivazione stalinista), ma che oggi, nella complessa cornice teorica entro cui la comunità di studiosi nel suo insieme sta reimpostando in modo radicale

⁴ Per il testo integrale dell'intervista, cfr. *infra*.

⁵ Michele Cometa (2017, 33) ricorda che l'estetica, almeno dal secondo Settecento in poi, a partire dai lavori di Herder, ha ininterrottamente esercitato, benché con alterne intensità, un duplice interesse al bios e alla cultura. Da qui anche l'urgenza, per Cometa, di "fare emergere in trasparenza il lessico sullo sfondo delle teorie letterarie e dell'estetica".

le conoscenze concernenti l'intero patrimonio del *sentire umano*, diventa una rilettura interessante. Così Lukács avvia il discorso:

È indispensabile anzitutto mettere in chiaro *la posizione che il comportamento estetico occupa nella totalità delle attività umane*, delle reazioni umane al mondo esterno, il rapporto delle forme estetiche che ne nascono, della loro struttura categoriale (della loro forma strutturale ecc.), con altri modi di reagire alla realtà oggettiva.⁶

Al comportamento estetico Lukács attribuisce un'importanza centrale nella vita quotidiana e, avvertendone la poca conoscenza (“in larga misura inesplorato”), per l'appunto ai primi anni Sessanta ad esso dedica le riflessioni racchiuse nei due volumi dell'*Esteretica*. Da subito mette in evidenza la necessità di portare l'attenzione degli studi sulle relazioni che intercorrono fra “l'immanente esser concluso in sé delle opere scientifiche e artistiche” – che si manifestano come “forme più alte di ricezione e di riproduzione della realtà” – e “i bisogni sociali che le suscitano, che ne sono l'occasione”⁷. Negli appunti della sua autobiografia intellettuale troviamo in proposito un chiarimento prezioso. Ripercorrendo la via che lo ha indotto a Marx (*Mein Weg zu Marx*, 1933), riformula il quesito di derivazione kantiana che ha caratterizzato i suoi lavori sull'estetica fino agli anni Venti. La domanda “si danno opere d'arte, come sono possibili?” si tramuta in una nuova che, benché sempre di tipo conoscitivo, gnoseologico, si spinge verso l'ontologia: “si danno opere d'arte, per quale *necessità storica?*” (Lukács 1983, 219-220, corsivo mio).

Per un inciso storico-comparativo ricordo che nel 1967, già autore di *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man* (1951), *The Gutenberg Galaxy* (1962), di *Understanding Media* (1964) e soprattutto di *The Medium Is the Message* (1967), ed è prossimo a pubblicare *War and Peace in the Global Village* (1968), Marshall McLuhan pone l'attenzione sul sentirsi dell'individuo della modernità del secondo dopoguerra soprattutto dalle informazioni e incline a ricorrere al mito, e propone alcuni chiarimenti sullo stato culturale generale (McLuhan 1967, 266-302). Il mito oggetto di desiderio, dice McLuhan, è una forma globale, rapida, fa risparmiare tempo e, tra l'altro, è terreno su cui sollecitare nei bambini una forma di pensiero. Ritiene che il passaggio dell'attenzione dall'informazione al mito sia un effetto ambientale e che, tale effetto, per essere compreso fino in fondo e prima di voler, semmai, tentare una (nuova) teoria della coscienza, esige l'osservazione dello stesso ambiente sociale. L'osservazione porta in effetti in evidenza come la coscienza, spinta dalla tecnologia, vada sempre più integrandosi nell'ambiente circostante, e come l'ambiente (impregnato di tecnologia) diventi *forma* composta dai più alti livelli di coscienza umana.

Ma quale forma? Lo intravediamo, *in progress*, a partire dall'interpretazione che, in anni precedenti, grosso modo tra il 1944 e il 1959, McLuhan propone del modernismo letterario europeo e nordamericano. Come osserva Andrea Miconi seguendo l'emergere del pensiero mediologico di McLuhan, egli all'epoca – analogamente a Lukács, Bachtin o Auerbach – si distacca dall'interesse per la letteratura quale epifania della storia culturale e la avvicina come mezzo, come *medium*, di metafore storicamente dominanti che essa “traduce” dando loro *forma*.

⁶ Trad. di Marietti Solmi in Lukács 1970a, XV, corsivo mio. Ed. orig. Lukács 1963a, 13: “Unerlässlich ist es, sich klar zu werden über die Stelle des ästhetischen Verhaltens in der Totalität der menschlichen Aktivitäten, der menschlichen Reaktionen auf die Außenwelt, über das Verhältnis der daraus entstehenden ästhetischen Gebilde, das ihres kategorialen Aufbaus (ihrer Strukturform usw.) zu anderen Reaktionsweisen auf die objektive Wirklichkeit”.

⁷ Trad. ivi, XV-XVI. Ed. orig. *ibidem* (nell'ordine in cui appaiono le citazioni italiane): “Weitgehend unerforscht”, “die immanente Vollendung der Werke in Wissenschaft und Kunst”, “die gesellschaftlichen Bedürfnissen die ihre Erwecker, die Veranlassungen ihrer Entstehung sind”.

nel segno, evidentemente, di specifiche problematicità che si aggiungono a quelle degli altri esegeti che prima e in contemporanea a lui lavoravano ai fondamenti ontologico-sociali della letteratura (trad. di Miconi in McLuhan 2009-2011, ebook).

La via di McLuhan dall'impegno nella reinterpretazione del modernismo, che dunque segna la sottrazione al testo letterario dell'egemonia della rivelazione del senso e la sua attribuzione a uno sguardo esterno, passa poi per la completa alienazione della letteratura dalla partecipazione alla significazione diffusa: in *Understanding Media: The Extensions of Man* del 1964 l'epifania del mondo è esclusiva della vita quotidiana e della sua materialità, delle tecnologie della comunicazione, degli oggetti materiali e dei dispositivi scientifico-tecnologici. Nessuna traccia di tensione verso categorie dello spirito, presenza costante nel McLuhan lettore dei testi, tra altri, di Eliot, Joyce, Wyndham Lewis o Dos Passos.

Il passaggio di McLuhan dal sistema di valori fondato su uno schema mistico (e quindi sul senso di una compresenza delle cose) ad uno radicato nel riduzionismo del causa-effetto interessa molto nella misura in cui il suo evidente irrazionalismo iniziale resta presente nella profondità della sua visione deterministica dell'ambiente umano tecnologicamente denso, vi resta in una sistematica (empirica) ricerca di forme di conoscenza orientate alla comprensione della totalità (quotidiana). Il suo metodo, ricorda ancora Miconi (*ibidem*), è, in ultima analisi, quello della *conversione*, della *svolta*. Nel concreto: il raggiungimento del senso, la significazione, tramite una svolta che si qualifica per il distacco dalla filologia dei singoli oggetti culturali e per l'adesione alla comprensione generale della *fisica* della società umana.

Nello stesso periodo in cui McLuhan, impegnato in università del Regno Unito e del Canada, era in procinto di conversione dalla "mistica dell'analogia" ad una "chiara attribuzione di causalità" sollecitando in noi, oggi, la domanda se ci sia "continuità tra il primo e il secondo McLuhan, tra il critico letterario ed il teorico dei media?" (*ibidem*), Lukács, di ritorno da Mosca a Budapest (1945), percorreva una via all'apparenza similare a quella di McLuhan: impegnato prima nel consolidamento di una visione "esterna" della letteratura, nell'affermare le sue funzioni sociali, anzitutto come *mezzo* di democratizzazione della cultura, sembrerebbe "convertirsi" poi a una riflessione filosofica sulla società del secondo Novecento (sia d'impianto capitalistico che di conformazione socialista di versante sovietico) improntata su un rigido materialismo di ascendenza (si diceva) di tipo volgare o stalinista. Nel caso di Lukács, una questione di continuità è stata posta, tra il Lukács degli anni Dieci e dei primi anni Venti del Novecento, per un verso, e il Lukács a partire dagli anni Trenta e fino alle ultime opere del 1970-1971⁸. Mi pare tuttavia che nel suo caso interessa maggiormente il fatto che, con tutte le variazioni in campo, nella totalità della sua opera resti una costante la compresenza della riflessione estetica, sociologica, storica (in senso marxiano) ed etica. Quest'ultima, sistematicamente all'attenzione, e nel disegno lukacciano in programma come opera autonoma a completamento dell'*iter* avviato con i lavori di estetica (e culminato in un'opera monumentale pubblicata in Germania nel 1963 e in Italia nel 1970) e proseguito con volumi dedicati all'ontologia dell'essere sociale, finì per acquisire un carattere del tutto inatteso. Si legge negli appunti di *Pensiero vissuto*:

⁸ Emilio Garroni, nell'introduzione a *Cultura estetica* (Lukács 1977), antologia di scritti lukacciani risalenti agli anni Dieci e redatti ancora in lingua ungherese, considera di superiore interesse la visione d'insieme delle opere. Lukács stesso, ai primi anni Sessanta – e anche successivamente, fino alle sue ultime testimonianze tra cui il *Pensiero vissuto* (1983, 202), – mentre muove critiche alla *Teoria del romanzo*, testo chiave degli anni Dieci (1916/1920) mai concluso, ritenendo fortemente superate le categorie in essa adottate in quanto basate su storia della letteratura e teoria estetica conservatrici, ammette che si trattava di un suo primo tentativo di teoria letteraria basata correttamente, e anche in modo innovativo, su una socialità statuita come fondamentale.

L'Estetica preparava già l'Ontologia, in quanto affronta l'estetico come momento dell'essere, dell'esere sociale. [...] L'Ontologia l'avevo progettata come fondazione filosofica dell'Etica, e l'Etica è stata soppiantata dall'Ontologia, perché infatti si tratta della *struttura della realtà e non di una forma separata*. (1983, 182, corsivo mio)

È da osservare che l'idea di una etica “diffusa” (o “distribuita” nella struttura della realtà) qui interessa nella misura in cui questa sua specifica qualità in un certo modo ha liberato lo scenario categoriale entro cui la prospettiva estetica lukacciana si è andata sviluppando.

Al centro dello scenario categoriale dell'opera del 1963 è collocata la categoria di “posizione estetica” che, in pratica, insieme a tutte le categorie fondative del pensiero estetico di Lukács⁹, è già presente nei primi scritti di estetica del 1912-1918, benché priva di premesse e quindi utilizzabile per indagini solamente sulla condizione della sua possibilità.

La *posizione estetica*, così come viene riproposta da Lukács nel 1963¹⁰, si rileva invece una categoria chiave per comprendere l'insieme complesso che, a mio parere, rende l'impresa estetica lukacciana un terreno di confronto e di dialogo molto utile nelle circostanze attuali dello sviluppo del pensiero estetico e in particolare estetico-letterario, e in cui dall'incontro (in qualche misura e su punti specifici anche scontro) tra gnoseologia scientifica e ermeneutica umanistica emergono importanti linee di riflessione – per dirla con Lukács e ora, come novità, senza alcuna coloratura *retrò* – sia sull’“uomo intero della vita quotidiana” (che, nell'immagine da egli proposta “si rivolge alla realtà con tutta la superficie della sua esistenza”)¹¹, sia sull’“uomo interamente impegnato”¹² (il quale, in un intenso rapporto con il proprio ambiente “reale” o fittizio, nella sua posizione esplicitamente estetica, adotta un costante, duplice impegno nel campo della percezione e dell'immaginazione).

In Lukács la riflessione sull'esperienza estetica dell'uomo interamente impegnato – tale nella doppia accezione di esperienza (*Erfahrung*) e esperienza vissuta (*Erlebnis*) – farà emergere “l'adeguatezza delle forme estetiche ai bisogni del genere umano” (diremmo oggi: dell'umanità tutta intera, globale e locale, estesa e interessata allo stesso tempo a un'immanenza per così dire in-formata), senza implicare un *soggettivismo*: “la posizione estetica di una adeguatezza è necessariamente solo un caso particolare del rispecchiamento della realtà oggettiva indipendente dalla coscienza”¹³. Laddove – conviene dirlo sempre per riportare il pensiero e, anzi, il metodo di Lukács dalla zona *retrò* a un suo riuso significativo –

il concetto di soggettività che qui [precisiamo: qui, ovvero in relazione con la qualificazione della posizione estetica] si determina, richiede un chiarimento *di carattere gnoseologico*. Se nella storia dell'e-

⁹ È di particolare interesse per un'eventuale storia della ricerca estetica svolta da Lukács rendersi conto della compresenza nei suoi primi scritti – oltre che di alcuni varianti – delle categorie quali l'arte come espressione in rapporto alle forme di comunicazione della realtà vissuta, la coppia del comportamento creativo e ricettivo proposta in ottica fenomenologica, la tensione dialettica tra storicità e atemporaliità dell'opera d'arte, l'essenza della posizione estetica, il rapporto soggetto-oggetto nell'estetica, l'idea di bellezza impostata nella triplice visione della dialettica trascendentale, in quella logico-metafisica e in quella ancora speculativo-evoluzionistico-filosofica (cfr. Lukács 1973, 1974a, 1974b, 1974c).

¹⁰ È da segnalare con interesse che, secondo le intenzioni di Lukács, *Eigenart des Ästhetischen*, ovvero *specificità del fatto estetico*, non doveva essere il titolo tedesco dell'opera del 1963 che, invece, avrebbe dovuto essere titolata come *posizione del principio estetico nel quadro delle attività spirituali dell'uomo*, cfr. trad. di Pianciola in Lukács 1968; ed. orig. 1967, 12.

¹¹ Trad. di Marietti Solmi in Lukács 1970a, 41. Ed. orig. Lukács 1963a, 72: “der ganze Mensch des Alltags” [...] der sich [...] mit der ganzen Oberfläche seiner Existenz der Wirklichkeit zuwendet”.

¹² Trad. *ibidem*. Ed. orig. *ibidem*: “der Mensch ganz”.

¹³ Trad. ivi, 516. Ed. orig. ivi, 557: “Das ästhetische Setzen einer solchen Angemessenheit nur ein besonderer Fall der Widerspiegelung der vom Bewußtsein unabhängigen objektiven Wirklichkeit sein muß”.

stetica sono sorti, infatti, tanti e i più diversi fraintendimenti, è perché da un lato essa è stata trattata, semplicemente, secondo lo schema della teoria della conoscenza (l'arte come 'menzogna', 'illusione', ecc.), e perché, dall'altro, il suo carattere specifico è stato contrapposto, in modo rigido e meccanico, a quello della conoscenza (irrazionalismo, teoria del genio ecc.)¹⁴

La filosofa Franca D'Agostini, nel suo recente *Realismo? Una questione non controversa*, per concludere le riflessioni sulla situazione attuale della filosofia, parla di necessità di "riformulare il realismo e l'empirismo delle nostre conoscenze, aprendole ai fatti possibili, agli oggetti inesistenti, e all'esistenza possibile di universali, astratti o concreti (o anche a ripensare la vaghezza del linguaggio e della realtà, trovando in essa nuove risorse critiche per l'uso del concetto di verità)" e, come risposta sul punto eminentemente filosofico della questione del realismo ("che cos'è la realtà?"), ricorre a un'immagine di Hegel, denso di significato anche per il nostro ragionamento sulla posizione estetica in Lukács: la realtà, ovvero la "cosa in sé", è per Hegel "il vivente pane della ragione". Aggiungiamo però: e dell'immaginazione artistica (2013, ebook).

Ai teorici, critici e lettori (creativi in gradi diversi ma in ogni caso tali) di narrativa verbale e iconica, importanti sollecitazioni teoriche e pratico-empiriche giungono anche dalle scienze cognitive di ultima generazione: l'indagine sulla percezione e l'immaginazione – condotta anche nell'ottica della loro strutturale analogia – con esiti che inducono a ipotizzare una estesa qualificazione ontologica della conoscenza, l'evidenza della possibilità di intensificare la "familiarità" con e dell'esperienza estetica e tecno-estetica (Montani 2015) praticando la posizione estetica nell'ottica di creare "forme di incarnazioni personalizzate" (Gallese 2019b) – Lukács parlerebbe di "mezzo omogeneo" in cui la "totalità intensiva" dell'opera d'arte (e l'io in essa impegnato) si qualifica come unità sensibile-spirituale – e nell'intento di parlare il linguaggio della tecnologia cognitiva naturalmente evoluta, e in costante evoluzione, nell'ambiente bioculturale (Cometa 2017, Gallese 2019a).

Quel che l'opera di Lukács ci suggerisce nelle attuali circostanze paradigmatiche è di estendere senza timori conoscitivi l'esperienzialità della narrativa sia all'autore, sia, soprattutto, ai personaggi. Metodo e strumenti per fare questo passo sono a disposizione. Una maggiore e maggiormente intensa permanenza nel complesso testuale ispirerebbe molto le persone ad impegnarsi nella percezione e nell'immaginazione e, in ultima analisi, nella definizione (dinamica e *in progress*) della propria posizione estetica. Si tratterebbe di una sorta di "realismo gnoseologico", di un modo di evitare il rischio (sempre presente) di logicizzare l'ontologico limitando la comunitarietà che la narrazione ci garantisce.

Riferimenti bibliografici

- Benjamin Walter (1966), "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", trad. di Enrico Filippini, introduzione di Cesare Cases, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1991 [1936 in francese; 1955 in tedesco]), "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Teil 2, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 471-508.
- Cometa Michele (2017), *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

¹⁴ Trad. *ibidem* (corsivo mio). Ed. orig. *ibidem*: "Der hier entstehende Begriff der Subjektivität [*bedarf*] einer erkenntnistheoretischen Klärung. Denn in der Geschichte der Ästhetik erwuchsen die verschiedenartigsten Mißdeutungen teils daraus, daß man sie einfach nach dem Schema der Erkenntnistheorie betrachtete (Kunst als 'Lüge', 'Illusion' etc.), teils daraus, daß man ihre Eigenart der der Erkenntnis mechanisch ausschließend entgegengesetzte (irrationalistische Genielehre etc.)" (corsivo mio).

- Fastelli Federico (2018), “Letteratura e cultura visuale. Stato dell’arte e qualche minima proposta”, *LEA – Lingue e Letterature d’Oriente e d’Occidente*, vol. 7, 681-696, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-24217.
- Freud Sigmund (1977), “Psicologia delle masse e analisi dell’Io” (1921), in Id., *Opere 1917-1923: L’Io e l’Es e altri scritti*, ed. diretta da Cesare Musatti, trad. di Emilio Panaitescu, Torino, Boringhieri, 257-330. Ed. orig. (1967 [1940]), “Massenpsychologie und Ich-Analyse” (1921), in Id., *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Dreizehnter Band: Jenseits des Lustprinzips / Massenpsychologie und Ich-Analyse / Das Ich und das Es*, hrsg. von Anna Freud et al., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 71-161.
- Gallese Vittorio (2019a), “Embodying Simulation. Its Bearing on Aesthetic Experience and the Dialogue Between Neuroscience and the Humanities”, *Gestalt Theory*, vol. 41, n. 2, 113-127, doi: 10.2478/gth-2019-0013.
- (2019b), “A Bodily Take on Aesthetics: Performativity and Embodied Simulation”. First Online 26 September 2019 (s.p.). L’articolo è destinato al volume di Antonio Pennisi, Alessandra Falzone, eds (2020), *The Extended Theory of Cognitive Creativity: Interdisciplinary Approaches to Performativity*, Cham, Springer.
- Lukács György (1983), *Pensiero vissuto. Autobiografia in forma di dialogo*, intervista di István Eörsi a cura di Alberto Scarponi, Roma, Editori Riuniti. L’edizione italiana è la prima in assoluto, la traduzione è stata realizzata a partire dalla trascrizione del dialogo registrato in tedesco.
- (1977), *Cultura estetica*, trad. di Marinella D’Alessandro, introd. di Emilio Garroni, Roma, Newton Compton. Ed. orig. (1913), *Esztétikai kultúra. Tanulmányok*, Budapest, Athenaeum.
- (1974a), *Estetica di Heidelberg. Primi scritti sull’estetica (1912-1918). Volume II*, trad. di Luisa Coeta, nota di György Márkus, Milano, Sugarco. Ed. orig. (1974b), *Werke 17: Frühe Schriften zur Ästhetik, 2. Heidelberger Ästhetik (1916-1918)*, aus dem Nachlass hrsg. von György Márkus, Frank Benseler, Darmstadt, Luchterhand.
- (1973), *Filosofia dell’arte. Primi scritti sull’estetica (1912-1918). Volume I*, trad. di Luisa Coeta, pref. di Tito Perlini, Milano, Sugarco. Ed. orig. (1974c), *Werke 16: Frühe Schriften zur Ästhetik, 1. Heidelberger Philosophie der Kunst (1912-1914)*, aus dem Nachlass hrsg. von György Márkus, Frank Benseler, Darmstadt, Luchterhand.
- (1970a), *Estetica. Volume primo*, trad. di Anna Marietti Solmi, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1963a), *Ästhetik I. Die Eigenart des Ästhetischen*, Bd. I, Werke 11, Neuwied am Rhein-Berlin, Luchterhand.
- (1970b), *Estetica. Volume secondo*, trad. di Fausto Codino, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1963b). *Ästhetik I. Die Eigenart des Ästhetischen*, Bd. II, Werke 12, Neuwied am Rhein-Berlin, Luchterhand.
- (1968), *Conversazioni con Hans Heinz Holz, Leo Kofler, Wolfgang Abendroth*, trad. di Cesare Pianciola, Bari, De Donato. Ed. orig. (1967), *Gespräche mit Georg Lukacs*, hrsg. von Theo Pinkus, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Luzi Mario (1992), “Nel cuore dell’orfanità”, in Arthur Rimbaud, *Opere complete*, a cura di Antoine Adam, introduzione, revisione e aggiornamento di Mario Richter, versione dei testi poetici di Gian Piero Bona, Torino, Einaudi; Paris, Gallimard, IX-XXX.
- McLuhan Marshall (2009), *Letteratura e metafore della realtà*, vol. I, a cura di Silvia D’Offizi, trad. di Edmondo Coccia, premessa di Alberto Abruzzese, introduzione di Andrea Miconi, Roma, Armando, ebook.
- (2010), *Letteratura e metafore della realtà*, vol. II, *La critica letteraria*, a cura di Silvia D’Offizi, trad. di Edmondo Coccia, Roma, Armando, ebook.
- (2011), *Letteratura e metafore della realtà*, vol. III, *Il mito e la rappresentazione*, a cura di Silvia D’Offizi, trad. di Edmondo Coccia, nota introduttiva di Domenico Fiormonte, Roma, Armando, ebook.
- Montani Pietro (2015), “Prolegomeni a una ‘educazione tecnoestetica’”, *Mediascapes journal*, vol. 5, 71-82.
- Valéry Paul (1984), “La conquista dell’ubiquità”, in Id., *Scritti sull’arte*, trad. di Vivian Lamarque, postfazione di Elena Pontiggia, Milano, Guanda, 107-109. Ed. orig. (1960 [1928]), “La conquête de l’ubiquité”, in Id., *Oeuvres*, tome II, *Pièces sur l’art*, éd. établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1283-1287.

SCRITTURE

Proposte d'autore
Dall'Italia, Francia e Perù



Citation: A. Dolfi (2019) Maria Lai: con le parole dell'arte segnali verso l'infinito. *Lea* 8: pp. 3-38. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10975>.

Copyright: © 2019 A. Dolfi. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Maria Lai. Con le parole dell'arte segnali verso l'infinito

Anna Dolfi

Università degli Studi di Firenze (<anna.dolfi@unifi.it>)

Abstract

By means of an account of a number of encounters, Anna Dolfi follows, along the thread of friendship, the personality and work of one of Italy's leading artists, whose reputation was earned by exhibitions in her native country and abroad as well as a museum bearing her name in central Sardinia. From early drawings to works concerning the landscape (some of which to be seen in unpublished photographs), from looms to the interwoven threads of her geographies, this essay reconstructs the poetics, individuality and means of expression of a creator of forms who has successfully united faithfulness to a world of origins nurtured by myths to the experimental character of visual poetry, the Italian Arte Povera (poor art) movement and land art.

Keywords: art, Deledda, Dessì, land art, landscape, Sardinia

1. Una finestra sul cortile (incipit quasi privato)

Verso la metà degli anni Settanta, quasi in contemporanea, nel giro di pochi mesi, ho visto per la prima volta le opere di Maria Lai¹ e mi è capitato di osservarla al lavoro. Senza che lei lo sapesse – come avviene a James Stewart nel notissimo film hitchcockiano – il punto da cui partiva il mio sguardo (analogo a quello, non complanare, verso cui si dirigeva) era una finestra sul cortile. Solo che quel che avevo davanti non era un delitto ma un rito, e a regolare il tutto non era l'aggressività bensì l'amicizia. Nella stanza di quel primo piano di via Prisciano 75 passavano giovani

¹Nata il 27 settembre 1919 a Ulassai, in Sardegna, dove era rimasta fino al diploma, per passarvi poi nel dopoguerra, fino al 1955, alcuni periodi di insegnamento, Maria Lai sarebbe tornata sull'isola soltanto negli ultimi anni (morirà a Cardedu il 16 aprile 2013), dopo un'intera esistenza trascorsa sul continente. La sua formazione artistica, dopo l'incontro a Cagliari con Gerardo Dottori, era avvenuta a Roma (dove aveva seguito le lezioni di Mazzacurati all'Istituto d'Arte di via Ripetta) e a Venezia, dove all'Accademia di Belle Arti dal '43 al '45 era stata allieva di Arturo Martini.

e ferveva il lavoro. Ci siamo poi conosciute, con Maria, nel giugno del 1977, al secondo piano di quello stesso stabile romano (sia pure arrivandoci da una scala diversa), ma quel che sapevamo l'una dell'altra bastava perché l'amicizia constatasse non già la sua nascita, ma il suo esistere *ab imis*. A causa di una strana proprietà transitiva (visto che la mediazione tra noi era stata un amico caro ad entrambe: lo scrittore Giuseppe Dessì²), della comune passione per l'arte, di un'analogia curiosità, e desiderio di vita, di gioco...

2. Un percorso per Maria

È difficile pensare alle opere di Maria Lai³, ormai dislocate in prestigiosi musei, in Italia e all'estero (ma anche disperse nelle case degli amici a cui le destinava la sua generosità), senza ricordare La Stazione dell'Arte. Uno spazio unico in Italia, arroccato com'è su un monte, in una terra che amava, l'Ogliostra, dove era tornata a vivere per passarvi gli ultimi anni. L'ho visitata con lei, quella Stazione dismessa, quando era stata da poco destinata all'uso attuale, nel settembre del 2007, arrivandoci con un'auto che Maria guidava con quella spericolata audacia di chi ha l'abitudine di costeggiare gli abissi. Le avevamo assegnato il Premio Speciale della Giuria del "Giuseppe Dessì" di quell'anno, e avevo approfittato dell'occasione per passare di nuovo qualche giorno nel cuore dell'isola, visitando le tante opere da lei pensate e lasciate per e su quel territorio. L'approdo finale di quel lunedì 17 fu proprio la Stazione dell'Arte: un edificio spoglio, a vederlo da fuori: intorno soltanto terra battuta e vento. Ma all'interno, varcata la soglia, ben in vista, i libri di Maria (*Curiosape, Il dio distratto, Tenendo per mano il sole, Tenendo per mano l'ombra, Arte in-utile...*, disposti senz'ordine), i pezzi del *Gioco dell'oca*, offrivano colori, come se il filo da cui nascevano le storie⁴, dando voce a parole nascoste, facesse da avvio a un intero percorso creativo. Un percorso basato e fatto con e su materiali poveri, nati dalla cultura e dagli usi della sua terra. Dei rami capovolti, secchi e puntuti, scendevano dal soffitto di una stanza (a ricordare la *spina Christi*?), aggettando su un disegno che in bianco e nero restituiva geometrie essenziali; nello spazio più ampio, isolate sul bianco delle pareti, a dominare erano invece le splendide geografie, che sul nero, il rosso, il color tela persa tracciavano rotte per chi, come lei, avesse il coraggio e la fantasia per immaginare spazi e distanze siderali. Poco più in là un presepe (con stazioni affidate a fogli sparsi dentro teche scure) insisteva, come un polittico, su un libro posto a terra, protetto ed involto nella paglia, a creare una singolare natività centrata sul mistero della scrittura che di nuovo si traduceva tramite immagini in racconto.

²Che era andato ad abitare nello stesso stabile dove Maria viveva dal '56: in particolare dalla finestra della cucina di casa Dessì (per altro ricca dei quadri giovanili di Maria) si poteva agevolmente osservare il tinello dell'abitazione dell'artista, luogo di incontri, di pranzi/cene, di progetti di lavoro.

³Ormai rubricate almeno in parte dagli storici d'arte, con un'attenzione che è cresciuta esponenzialmente negli ultimi anni in coincidenza con mostre di grande importanza a lei dedicate (mi limito a ricordare, tra le ultime, *Maria Lai. Il filo e l'infinito*, Firenze, Palazzo Pitti, 9 marzo-3 giugno 2018 e *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, Roma, MAXXI, 19 giugno 2019-12 gennaio 2020). Quanto a pubblicazioni di rilievo, bisogna partire dal bel libro *A matita. Disegni di Maria Lai dal 1941 al 1985* (Lai 1988), a cui si affianca ormai il prezioso libro-catalogo di Elena Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione* (Pontiggia 2017), ricco di splendide riproduzioni e fotografie, e altri cataloghi nati a margine di mostre (in particolare *Maria Lai. Tenendo per mano il sole. Holding the sun by the end* [Pietromarchi, Lonardelli 2019] e *Maria Lai. Olio al pane e alla terra il sogno. Opere e giochi per il Museo dell'olio della Sabina* [Dalaì, Di Martino 2019]).

⁴Su questo elemento avrei insistito nel presentare la mostra di Maria Lai tenutasi nell'aprile 1980 alla galleria romana di "Spazio alternativo" (ora in Anna Dolfi 1990, 283-284 e segg.) e il primo libro-fiaba di Maria, *Tenendo per mano il sole*, Nuoro, Arte Duchamp, 1984.

“Milioni”, “miliardi” di stelle si ripetevano, per lettera e segni, poco lontano, all’interno di una cappa contadina, guidando il visitatore verso scene elementari di vita campestre nutrita – di nuovo con pochi tratti decisi, sicuri di china – dal riferimento ai dati elementari del cosmo: *sole, sale, sasso, terra, scure...* (scanditi anche in rima: “[...] Sole sale / verticale / nello spazio / delle stelle / sul pianeta / sbigottito / respirando / l’infinito...”), e verso quadri a doppio spessore, dove ghirigori di metallo sembravano nati per dialogare con le opere di Guido Strazza. Uscendo, al tramonto, Maria avrebbe dato indicazioni tecniche ai tre operai che montavano nella nicchia del caseggiato più piccolo dell’ex-ferrovia un suo grande telaio di metallo bianco. E intanto dialogava con me e con Alberto Cannas, e parlava di un progetto per Antonio Gramsci, di rose disegnate per lui perché apparissero offerte dai balconi e dalle finestre di una immaginaria Sardegna.

La mattina di quello stesso giorno, in “picciola” compagnia (ovvero con lo stesso da poco nominato cugino), ci eravamo avventurate lungo le strade del suo museo diffuso⁵: *Il muro del groviglio, La casa delle inquietudini* (indimenticabile, con i giganteschi mostri grigio-verdi alle cui fauci ci affidavamo, saltando con Maria da un piano e da un settore all’altro della casa stregata), *La scarpata, Il lavatoio, La strada del rito*, senza scordare *Il gioco del volo dell’oca, I piccoli libri di terracotta, La lavagna, Le capre cucite...* Ad accompagnare i ghirigori tracciati lungo le strade di Ulassai, i calchi di pesci, di pipistrelli, di capre..., era il bestiario tipico della tradizione sarda, e le parole di uno scrittore che le era stato caro fin dall’infanzia: Salvatore Cambosu⁶. Un autore/maestro/amico che le aveva parlato (e che ora, anche tramite lei, continuava a dire) di un’isola bella e dolorosa, da cui però poteva scaturire il “miele amaro” della poesia.

La sera mi sarei trovata di nuovo nella casa familiare di Cardedu, dopo un rapido passaggio che vi avevo fatto nel 1990 alla ricerca di dessiani “paesi d’ombra” – e in quell’occasione mi aveva mostrato anche, girando per le montagne, la fontana-telaio che aveva realizzato per il lavatoio comunale di Ulassai assieme a Costantino Nivola. Come nel mitico settembre del 2002, quando avevamo percorso in famiglia *La strada del rito*, e visitato al MAN una mostra a lei dedicata⁷ dal significativo titolo di *Come un gioco*, ad accoglierci c’era il suo segno inconfondibile, fin dalla facciata: lucertole fuori misura, spicchi di luna crescente, e sul terrazzo prospiciente il paesaggio la fontana sonora dell’amico di Orani. L’appartamento di Maria, zeppo di opere oltre ogni dire (così almeno nel 2007) ricordava (ma con una marcata, sempre più marcata accentuazione da cantiere di lavoro, e con il necessario disordine conseguente) la casa di via Prisciano che avevo frequentato per anni, con l’odore dei pennelli, delle colle, combinato alla luce di quelle stanze lontane... Telai, disegni, sculture, terracotte... Unica traccia del passato due stampe con le foto dei genitori che erano anche nell’appartamento romano: volti belli, incisi e scavati dal sole, dalla vita, forse anche da una storia tragica. Quella che, giovanissima – a partire dalla guerra, e dall’impossibilità di trovare modi per rientrare in Sardegna – aveva portato Maria ad allontanarsi dall’isola per andare a studiare arte sul continente, prima a Roma, e poi nella Venezia del grande e mai dimenticato Arturo Martini.

In quei giorni dell’autunno 2007, Maria, piccola e forte, si librava nello studio-cantiere davanti a dei grandi (per lei quasi giganteschi) telai, per tracciare linee che mescolavano armonie naturali con

⁵ Un museo all’aperto, situato per lo più nel comune di Ulassai, che ha bisogno dell’attenzione e delle cure degli amministratori locali per poter conservare la sua interezza e bellezza. Vorrei che questo racconto semiautobiografico delle mie visite sui luoghi di Maria Lai servisse anche da invito e monito in questa direzione.

⁶ Al suo immaginario folclorico, mitico, si intrecciava quello di Maria, che se ne sarebbe ricordata soprattutto negli anni delle sue “fiabe”. Ma al proposito basti il rinvio ad alcuni schizzi di Maria Lai pubblicati con il titolo *Le magie di Maria Pietra (da una leggenda popolare sarda)*, con una nota di Anna Dolfi, in Biagini, Nozzoli 2001, 349-364.

⁷ Dall’11 luglio al 29 settembre 2002. Più vicina nel tempo invece, sempre al MAN, la mostra *Maria Lai. Ricucire il mondo. Dagli anni Ottanta al Duemila* (12 luglio-12 ottobre 2014).

suoni cosmici, per inserire sui piani intrecciati delle composizioni i più diversi materiali (disegni, ceramiche, sassi, plastica...). Intorno tubetti di tinta, scatole di Pelikan a inchiostro nero, rotoli di filo, di lana di ogni colore, pezzi d'ulivo sui quali testare i versi di García Lorca che sillabava dal '98, da quando, con Laura, mia sorella ispanista, avevano cominciato a scambiarsi suggestioni e materiali della grande poesia castigliana per il Museo dell'Olio di Castelnuovo di Farfa⁸.

Maria, ilare e seria, concentrata ed attenta, sembrava stare in ascolto di suoni impercettibili, come a voler rintracciare il ritmo dell'arte, una cadenza segreta (il punto giusto dove collocare i suoi segni) che le consentisse di dare figura a emozioni. Aveva la modestia di chi per tutta la vita ha operato con le mani in modo quasi artigianale, e che pure si sa attraversato da una forza diversa. Quella che, dai telai in legno degli ultimi anni Sessanta, l'aveva portata a giocare con intrecci di spago, acrilico, tela, guidandola, un decennio dopo, a cimentarsi con scritture di stoffa (autobiografie, diari, lettere...), con lenzuoli (penso a quelli, nati negli anni Ottanta, quasi memori di proustiane *paperoles*) che parevano raccontare, in sintonia con la *Camera da letto* di Bertolucci, la storia non solo di una famiglia, ma di generazioni, di una terra, di un popolo. Canto e controcanto insieme, nei quali fondere diritto e rovescio: e a seguirli uno sguardo intenso, accompagnato da poche parole.

Già, diritto e rovescio, in quel rapporto complementare e speculare che lega l'arte alla storia, il vissuto con quanto ne può restare, su tela o su carta. Una volta che si sappia che il compito dell'artista non è quello di trascrivere ma di trasfigurare, di dire per metafore, con significative sineddochì, elisioni, cancellature... La disciplina del togliere, insomma, perché alla superficie non rimanga che il semplice nastro blu che aveva guidato anni prima Maria a parlare e a farsi intendere da un'intera comunità (con un esperimento dell'81 che avrebbe fatto storia: *Legarsi alla montagna*) e che ci consente oggi di interpretare anche come scrittura i grumi di fili (di inchiostro) che costituiscono i suoi discorsi di filo.

Se i bellissimi disegni ad inchiostro su carta degli anni Cinquanta rinviano a un mondo primitivo, di caprette, di fanciulle portatrici di acqua, di impastatrici di pane..., se gli oli degli anni Sessanta traducevano in colori verde-ocra paesaggi di sassi (come quelli della sua Barbagia), le composizioni polimateriche che sarebbero di poco seguite avrebbero puntato proprio ad offrire ogni volta con il *recto* anche il *verso*, quanto è necessariamente non finito e ha bisogno dell'im-puro per giungere al puro, dell'astratto per dire il concreto. Allora tessiture-libro, telai-libro, tele cucite, tappeti (nati dall'artigianato locale, dal lavoro atavico di tante donne), dove i fili, proprio come nel rovescio della trama, non seguono una linea regolare o la direzione verticale, ma si muovono trasversalmente, intrecciandosi a cappio, mescolando confusamente colori. Parlano una lingua indecifrabile, attenta a riflettere *in primis* sulla natura del suo suono, della sua destinazione. Insomma luoghi invisibili, parole indicibili per lavorare sull'*orma*, su quanto resta del paesaggio e del passaggio, nel cielo (le comete, le galassie, le stelle...) e sulla terra (dopo il rapido transito dell'uomo). Ivi comprese anche le parole dei poeti, di quelli che amava (Leopardi, Luzi, Caproni..., Whitman, Lorca, Celan...), e degli scrittori, soprattutto di quelli sardi: Cambosu, Dessí, con cui avrebbe dialogato, in uno scambio di ruoli in un suggestivo libro costruito *a posteriori* all'insegna del *Gioco delle parti* (Dessí-Lai 1997); e la Deledda, a cui avrebbe dedicato una delle ultime opere. Un'opera poi collocata nel parco della Solitudine, accanto alla chiesetta di Maria Concezione, quella che dà il titolo a uno degli ultimi libri della grande scrittrice. Dalle belle *maquettes* ormai disponibili sappiamo che il progetto iniziale di

⁸ Da quell'interesse sarebbero nate, sempre su sollecitazione di Laura, in occasione del convegno organizzato in occasione del centenario della nascita, anche alcune varianti di Maria a disegni del grande poeta e drammaturgo spagnolo (cfr. in proposito Lai 1999, 675-681).

Maria Lai era un altro, più articolato e più mosso. L'opera che ha potuto realizzare è sicuramente più statica, ma non priva di suggestione e significato: sui lati interni di una grande struttura in ferro e cemento che non ha che il perimetro – come una teca vuota – figurano parole quasi leggibili; il metallo vi si intreccia e sovrappone creando sagome vuote e fuggenti che paiono uscite da quel paesaggio dell'Ortobene sul cui sfondo si muovono tanti dei personaggi delediani. Alberi piegati dal vento (la natura che dialoga con l'arte, nel monumento realizzato), e storie di delitto e castigo, di rinuncia e coraggio appena adombrate; con uomini deboli e donne capaci di sfidare un mondo chiuso ed arcaico con i soli arnesi umili della casa, riuscendo a trovare saggezza e speranza nelle storie del mito inseguite con la fantasia o nel sogno: *janas, sardus pater, mufloni*⁹, folletti imprendibili... Intorno alle quali, ai quali cucire e ricucire, sul dritto e sul rovescio, per trovare/ritrovare la legge interna di una dizione pronta a una nuova consacrazione, con l'olio della terra, con il pane frutto del lavoro (penso ai tanti pani di Maria). Pane/pani per un convito nel quale spartire la cultura in luogo della fede.

Di questo parlano anche le opere soltanto avviate, i bozzetti per un progetto mai giunto a fine, come quello iniziale pensato per il Nobel sardo. Quattro sculture in legno per formare la quinta di un teatro (che ha ampi squarci che vanno ben oltre il pirandelliano buco nel cielo di carta) dove figure a una dimensione, create da segni bianchi su spruzzi di vernice nera, mettono in scena la commedia del mondo, escono sul proscenio, vanno fuori campo, vi rientrano, in attesa di un segno, circondate come sono, su quinte mobili, quasi ruotanti, dal rosso, dal nero della scrittura che le ha fatte esistere. Maria tornava così alle misure geometriche che avevano segnato i suoi inizi e che (a partire dalle geografie) non erano più indirizzate a tracciare figure, animali, ma a muoversi verso lontanane... Lontanane nutrite anche da una continua riflessione, dalla capacità di suscitare, a partire da una prima lettura dell'opera (penso soprattutto ai suoi pezzi all'apparenza più facili destinati all'infanzia e riconducibili alla forza educativa e inventiva del gioco), un discorso secondo che la portava ogni volta a confrontarsi con il senso, l'obiettivo, lo scopo del suo operare, e con l'effetto liberatorio e salvifico, la capacità di comunicazione, la forza profondamente innovatrice dell'arte.

Firenze, settembre 2019

Riferimenti bibliografici

- Biagini Enza, Nozzoli Anna, a cura di (2001), *Bestiari del Novecento*, Roma, Bulzoni.
 Dalai Marisa, Di Martino Sveva, a cura di (2019), *Maria Lai. Olio al pane e alla terra il sogno. Opere e giochi per il Museo dell'olio della Sabina*, con i contributi di Maria Grazia Battista et al. e le serie fotografiche di Alessandro Nanni, Franco Vergine, Milano, Skira.
 Dessì Giuseppe-Lai Maria (1997), *Un gioco delle parti*, a cura di Anna Dolfi, Cagliari, Galleria d'Arte Duchamp.
 Dolfi Anna (1979), *Grazia Deledda*, Milano, Mursia.
 — (1990), "Le scritture di Maria Lai", in Ead., *In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, Roma, Bulzoni, 283-284.
 — (1992), *Del romanzesco e del romanzo. Modelli di narrativa italiana tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni.
 Dolfi Laura, a cura di (1999), *Federico García Lorca e il suo tempo*. Atti del congresso internazionale, (Parma, 27-29 aprile 1998), Roma, Bulzoni.
 Pietromarchi Bartolomeo, Lonardelli Luigia, a cura di (2019), *Maria Lai. Tenendo per mano il sole. Holding the Sun by the Hand*, Roma-Milano, MAXXI-5 Continents.
 Pontiggia Elena (2017), *Maria Lai. Arte e Relazione*, Nuoro, Ilisso.

⁹Come quello che accompagna il sogno di *Cosima, quasi Grazia* (su cui in Anna Dolfi 1979 e 1992).



Figura 1 – Maria Lai, *Anna: uno schizzo*, 1978 (collezione privata – foto di A. Dolfi)



Figura 2 – Maria Lai mentre disegna *Traces de voyages* a casa di Anna Dolfi, ottobre 1990
(collezione privata – foto di A. Dolfi)



Figura 3 – Maria Lai, *Traces de voyages*, 1990 (collezione privata – foto di A. Dolfi)



Figura 4 – La Stazione dell'Arte, 17 settembre 2007 (foto di A. Dolfi)



Figura 5 – La Stazione dell'Arte, 17 settembre 2007 (foto di A. Dolfi)



Figura 6 – Il cugino Alberto Cannas e Maria Lai alla Stazione dell'Arte, 17 settembre 2007 (foto di A. Dolfi)



Figura 7 – Maria Lai, *La casa delle inquietudini* [2004], settembre 2007 (Ulassai – foto di A. Dolfi)



Figura 8 – Maria Lai, *La casa delle inquietudini* [2004], settembre 2007 (Ulassai – foto di A. Dolfi)



Figura 9 – Maria Lai, *La casa delle inquietudini* [2004], settembre 2007 (Ulassai – foto di A. Dolfi)



Figura 10 – Maria Lai, *La casa delle inquietudini*, settembre 2007 (Ulassai – foto di A. Dolfi)



Figura 11 – Maria Lai, *La casa delle inquietudini* [2004], settembre 2007 (Ulassai – foto di A. Dolfi)



Figura 12 – Maria Lai, *La casa delle inquietudini* [2004], settembre 2007 (Ulassai – foto di A. Dolfi)



Figura 13 – Maria Lai, *La casa delle inquietudini* [2004], settembre 2007 (Ulassai – foto di A. Dolfi)



Figura 14 – Maria Lai, *La casa delle inquietudini* [2004], settembre 2007 (Ulassai – foto di A. Dolfi)



Figura 15 – Maria Lai, *La casa delle inquietudini*, settembre 2007 (Ulassai – foto di A. Dolfi)



Figura 16 – Maria Lai, *La casa delle inquietudini*, settembre 2007 (Ulassai – foto di A. Dolfi)



Figura 17 – Maria Lai, *La casa delle inquietudini*, settembre 2007 (Ulassai – foto di A. Dolfi)



Figura 18 – Maria Lai, *Il gioco del volo dell'oca* [2003], settembre 2007
(Ulassai, scuola comunale – foto di A. Dolfi)



Figura 19 – Maria Lai a Cardedu, 18 giugno 1990 (foto di A. Dolfi)



Figura 20 – La fontana di Costantino Nivola a casa di Maria a Cardedu, settembre 2007
(foto di A. Dolfi)



Figura 21 – A casa di Maria Lai a Cardedu, settembre 2007 (foto di A. Dolfi)



Figura 22 – A casa di Maria Lai a Cardedu, settembre 2007 (foto di A. Dolfi)



Figura 23 – Maria Lai-Costantino Nivola, Lavatoio comunale di Ulassai, settembre 2002
(foto di A. Dolfi)



Figura 24 – Maria Lai alla *Strada del rito*, tra Ullassai e Santa Barbara, 24 settembre 2002
(foto di A. Dolfi)



Figura 25 – Casa di Maria a Cardedu, settembre 2007 (foto di A. Dolfi)



Figura 26 – Maria nel suo studio a Cardedu, settembre 2007 (foto di A. Dolfi)



Figura 27 – Maria Lai al lavoro nel suo studio a Cardedu, 18 settembre 2007 (foto di A. Dolfi)



Figura 28 – Maria Lai al lavoro nel suo studio a Cardedu, 18 settembre 2007 (foto di A. Dolfi)

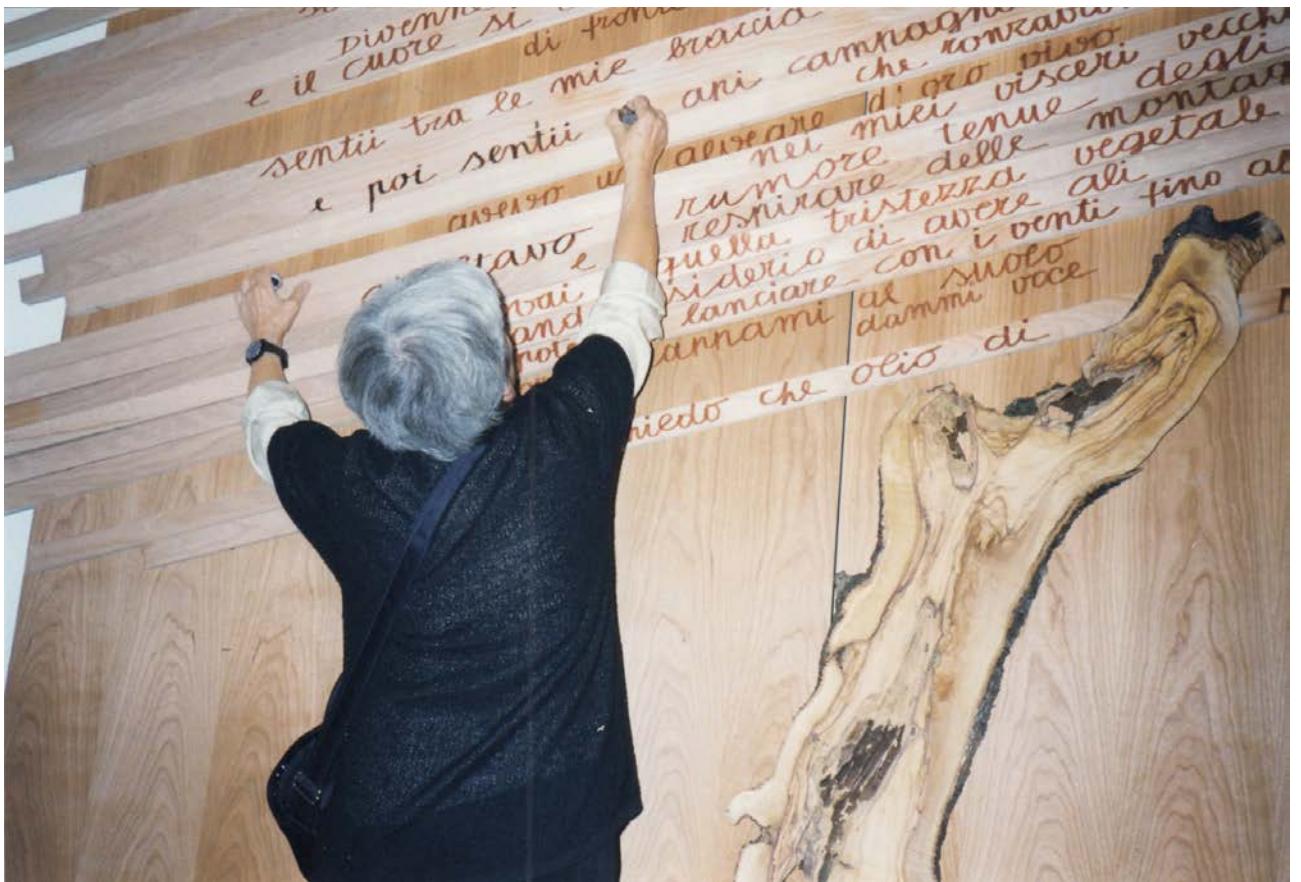


Figura 29 – Maria Lai al lavoro, Roma, settembre 1998 (foto di A. Dolfi)



Figura 30 – Maria Lai – tappeto al ristorante della Grotta Su Marmuri, settembre 2007
(Ulassai – foto di A. Dolfi)



Figura 31 – Maria Lai, monumento per Grazia Deledda, Nuoro 2013
<https://web.nuoroapp.it/visitare/i/21267411/monumento-grazia-deledda-maria-lai> (11/2019)



Citation: M. Landi (2019) La mano intenzionata. Poetica della pittura in Jean-Claude Villain. *Lea* 8: pp. 39-43. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10977>.

Copyright: © 2019 M. Landi. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

La mano intenzionata. Poetica della pittura in Jean-Claude Villain

Michela Landi

Università degli Studi di Firenze (<michela.landi@unifi.it>)

Abstract

This short preface aims at focusing on Jean-Claude Villain's conception of art. For the poet and philosopher Villain, plotting, sketching, drawing means to take a path. Hand is the privileged instrument we have to make such decision.

Keywords: drawing, Jean-Claude Villain, painting and poetry, *satori*, zen

Valéry ravvisa nel pittore, in *Degas Danse Dessin* (1965 [1938], 82), un uomo ammutolito e proteso – concentrazione e stupefazione insieme – verso un punto di flagranza. Il pittore in questione è colui che, etimologicamente, *di-segna* e *de-cide*, ovvero individua, demarca. Col suo tratto, egli seziona: esclude, espunge dal campo visivo quella porzione di mondo che ecceda, esorbiti la sua cosa. Nel suo trascorrere dall'arbitrario al necessario (ivi, 189), l'arte è, metaforicamente parlando, ordalia. Cos'è infatti dipingere, scrivere, se non arrischiarsi immaginalmente fino al limite, al contorno o cornice da dove le cose vengono a significare per via di elezione? Serve dapprima un "movente" o "motivo": un obiettivo per raccogliere le forze e indirizzarvi lo scatto. Vettorialità emittente che, altrettanto subitaneamente, deve culminare in un gesto secondo, riflessivo, rotondo, armonioso. È il "movimento conservativo" di cui parla, ancora, Valéry (ivi, 78). Così, tra sviluppo fissante e stasi tensiva sembra situarsi e articolarsi l'atto artistico.

Le arti procedono non solo per via di aggiunzione, costruzione, ma anche per via di soppressione e selezione. È la mano intenzionata dall'occhio che, ripercorrendo l'atto primo della predazione o della raccolta, dà o toglie alla realtà qualche parte di

essa; soggiunge o smembra, accosta o recide, individuando l'elemento o gli elementi di differenza formale che permettano ai contenuti di apparire (Derrida 1969 [1967], 297). Da un indistinto e torbido sfondo saturo di attese si staglia così, nella sua epifania, il segno eletto. Nell'istante virtuale in cui natura e cultura vengono a coesistere Rousseau riconosceva il principio d'amore che fu l'inventore del disegno (Rousseau 1969 [1781], 501-502; Derrida 1969, 298). L'arte che, eleggendo, esclude è, come la scienza, un signoreggiare sulle cose: di qui il desiderio di ritrovare lo sfondo originario della nuda vita dove nulla si staglia e tutto si eguaglia.

La poetica di Jean-Claude Villain¹ indaga la simbiosi tra azione e riflessione che la dialettica occidentale ha disunito per poter pensare come individue e dialettiche due fasi della creazione. Nel momento incoativo, che la cultura greca concepiva attraverso l'aspettualità del verbo, risiedono al contempo il momento riflessivo e quello intuitivo. L'attacco, puntuale, del pensiero alla cosa; l'apprensione alla materia da cui procede l'arte, è, appunto, il tratto, e la mano il suo strumento. Si sconfigge così quella ipertrofia oculare che ha determinato il destino d'Occidente, e anche quella pittura "positiva", postuma, da cavalletto, se vogliamo mortifera, di tanti quadri di genere il cui fine è rassicurarci sulla immutabile certezza di una frontalità contemplativa. E Villain, cultore dell'Oriente, ha senz'altro alla mente il *satori* dell'arte zen: punto di raccordo tra tensione e intenzione, tra escarnazione e incarnazione, traccia visuale e traccia manuale, momento generativo e momento risolutivo; contemplanza, insomma, dell'atleta e dell'esteta. L'arco filosofico di Eraclito, celebrato anche dalla filosofia zen, ritrova così la propria iniziale vocazione: la vita degna di questo nome è, scriveva Camus a conclusione de *L'Homme révolté*, un arco sempre teso verso la sua destinazione.

È la pittura che fa lo sguardo, e non lo sguardo la pittura. Per questo dipingere, come scrivere, significa – nel suo senso più pregnante, iniziatico – una rinuncia di sé, un abdicare ai propri beni. La corda dell'arco, scrive Herrigel (1998, 107), vi attraverserà da parte a parte.

¹ Nato in Francia (Borgogna) nel 1947, Jean-Claude Villain, filosofo di formazione, ha precocemente avvertito la necessità, per lui vitale, di frequentare il Mediterraneo. Da più di quarant'anni vive tra il Sud della Francia, nel Var, e la Tunisia (Sidi Bou Saïd). Persegue un'opera poetica variegata, principalmente rivolta verso lo spazio mediterraneo di cui sposa i miti, il canto, e il tragico e che percorre attraverso la scrittura, le amicizie, i viaggi, e le traduzioni. Villain partecipa abitualmente a festival poetici e convegni in ambito internazionale. È autore di una ventina di libri di poesia, alcuni dei quali tradotti e pubblicati all'estero. Tra le raccolte più recenti si ricordano *Ithaques* (Le Cormier, 2012 [2011]) e *L'ombre, l'effroi* (Encres Vives, 2016). Collabora come critico letterario con riviste francesi e straniere. Tre monografie sono state dedicate alla sua opera: *Jean-Claude Villain, damier de parole et silence*, di Chantal Danjou (L'Harmattan, 2001); *Les Formes de l'amour dans l'œuvre de Jean-Claude Villain*, di Constance Dima (Università di Salonicco, K. Sfakianaki, 2006); *Les Traces de l'exil dans l'œuvre de Jean-Claude Villain*, di Sylvie Besson (Nouveau Recueil, 2009). La rivista *Encres Vives* gli ha dedicato un dossier speciale nel 2003, mentre la sua opera è stata presentata in un video per *Itiné'art*. I volumi di Jean-Claude Villain sono spesso accompagnati dal contributo di artisti plastici; da parte sua, il poeta collabora di frequente a libri d'arte con propri testi ed è autore di diversi studi e articoli su pittori contemporanei (<<https://jcgvillain.wixsite.com/jcvillain>>, 11/2019).

Éloge de la main (inedito)

Jean-Claude Villain (poeta e filosofo)
Traduzione di Michela Landi

Par un point je veux voir le monde
(Hokusai)

Comme les êtres, les œuvres recèlent un secret, un mystère qui les prolongent. Sinon pour elles point de consistance, et nul arrêt à notre regard.

Il y a paradoxe ou inconscience à *exposer*, à donner à voir soudain, de surcroît à quiconque, ce qui s'est élaboré dans la réclusion d'un atelier, dans l'intimité d'une conscience, dans les fantaisies d'une imagination et les états secrets d'une sensibilité, et qui échappait d'abord à celui-là même qui l'a créé.

Et il y a anomalie aussi, pour un être, à se défaire de ce qui l'a tissé, qui l'exprime cependant au point le plus fort et le plus fragile de lui-même.

Anomalie, risque, inconscience, saut dans le vide : c'est tout cela cette confrontation soudaine, par l'*exposition*, d'une réalité intérieure qui a pris forme dans l'œuvre, à l'œil d'autrui, à une réalité extérieure.

Faut-il aimer le monde à ce point? Faut-il à ce point être pulsé d'un désir qui objecte à l'absention, au repli, au silence et à la mort? Faut-il, dans un rêve d'espace, apporter la proposition de ses traits et de ses couleurs, celle de constructions si formelles et si sensibles que le pas en s'approchant, se retient, et l'œil s'élargit tout en même temps qu'il se referme?

Où va le spectateur, c'est vers la source pressenti de son confus désir. Où l'artiste se tient est hors le monde dicible, et s'il s'approche de nous, nous devrions taire les mots pour sentir, peut-être comprendre, cela même qu'il nous tend.

La ligne, la trace, le trait, dessinent un chemin. S'il faut des signes pour baliser l'espace, incomensurable et incertain de la vie et du mystère, on peut, comme en un désert, commencer par rassembler quelques pierres, regrouper quelques galets qui intrigueront l'œil d'un autre passant et le conforteront dans sa propre quête... qui n'est peut-être que la traversée du vide.

Da un punto io voglio vedere il mondo
(Hokusai)

Come gli esseri, le opere celano un qualche arcano, un enigma che le protende. Altrimenti, nessuna consistenza, né arresto alcuno al nostro sguardo.

Si ha paradosso o incoscienza a *esporre*, a dare a vedere d'un tratto, e a chicchessia, quel che si è elaborato nell'angustia di un atelier, nell'intimità di una coscienza, nel guizzo di un'invenzione, negli stati segreti di un sentire, proprio quel che ci era sfuggito.

E c'è pure anomalia, in ogni essere, nel disfarsi di ciò che lo ha tessuto, e che lo foggia nella forma più forte e più fragile di sé.

Anomalia, rischio, incoscienza, salto nel vuoto: è quel che accade nel confronto improvviso – nell'*esposizione* di una realtà riposta che ha preso forma nell'opera – con l'occhio altrui, mondo fuori.

Conviene amare il mondo fino a tal punto? Fino a tal punto conviene esser compulso da un desiderio che recalcitra all'astensione, al ripiegamento, al silenzio e alla morte? Merita, in uno spazio vagheggiato, portar la proposta dei tratti nostri e dei nostri colori, simulacri formali quanto sensibili, che all'approssimarsi del passo si ritirano, e l'occhio si spalanca proprio mentre si richiude?

Dove va lo spettatore, se non verso il principio del suo confuso desiderio; e dove sta l'artista se non fuori dal mondo esplicabile? se ci si approssima, serve tacere per sentire, e forse capire, quel che lui ci tende.

Linea, traccia, tratto, disegnano un cammino. Se ci vogliono segni per esperire lo spazio incommensurabile quanto incerto della vita e del suo segreto, si può, come in un deserto, cominciare col raccoglier qualche pietra, mucchio di ciottoli che intrighi l'occhio del passante e lo conforti nella ricerca sua... quand'anche essa si trovi ad essere una traversata del vuoto.

Rien ne va plus de soi lorsque tout s'échappe – et chaque jour, tout s'échappe. Ne reste plus qu'à jouer du point intime contre l'infini, de l'immobilité laborieuse contre l'aléa de l'incertain mouvant, et de se tenir lentement au progrès muet d'un travail, d'une destination discrète faisant peut-être plus tard apparaître un chemin, une piste.

Mais où conduit ce chemin? Nous ne savons. Et pourtant d'autres pas, d'autres traces, d'autres traits, infimes parfois, viennent sans même que nous le sachions, le confirmer.

Pour prendre de la hauteur, il faut mettre son œil au sol; pour parcourir l'espace, il faut ralentir son pas; pour se tenir fidèle, il faut jouer l'oubli, la lente germination silencieuse qui opère sa gésine secrète, devenant soudain évidente et fatale, comme un trait, une simple ligne, un carré, ou un cercle.

Niente va come va, se tutto ci sfugge – e ogni giorno tutto, di certo, ci sfugge. Resta il gioco tra il punto oscuro e il non-finito, l'immobilità laboriosa e l'alea dell'incertezza mobile, e quello stupore davanti al progresso muto di un lavoro, di una destinazione discreta che mostrerà più tardi un tendere, una direzione.

Ove conduce il cammino, poco sappiamo. Ma passi, tracce, tratti, infimi a volte, giungono, all'insaputa, ad avverarlo.

Per sollevarsi, serve buttare gli occhi a terra; per percorrere lo spazio, rallentare il passo; per restar fedeli, governar l'oblio: lenta germinazione silenziosa che opera nel proprio grembo oscuro, facendosi patente e fatale d'improvviso come un tratto, una semplice linea, un quadrato, o un cerchio.

II

Le pinceau sert à faire sortir les choses du chaos
(Shi Tao)

Si une main pose un trait, au burin, au stylet ou à la plume, sur le roc d'une paroi ou sur une simple feuille de papier, c'est toute l'humanité qui par cette main s'affirme, plus tard se reconnaît. Trait, mince ou épais, droit ou courbe, tache ou figure, risqués dans l'aventure de la trace, du signe et du dessin, présents dans la maladresse primitive du tailleur archaïque, l'aisance curviligne du calligraphe médiéval, la maîtrise intérieure du peintre chinois ou les plus géniales audaces de nos contemporains. De toutes ces mains égales, émane la même obscure volonté et le même flux médiumnique: capter dans l'instant un fuyant mystère, le contenir alors qu'il ne cesse d'échapper.

De cette gageure pourrait découler un désespoir et un abandon. Au contraire l'artiste relève le défi. C'est alors qu'au trait il revient de se faire signe, de parler, par les yeux des hommes, à leurs résonances imaginatives, un langage qu'ils ignorent, et qu'ils comprennent pourtant sans pouvoir le traduire. Ainsi, sous la main de l'artiste, naissent des formes inconnues et parlantes qui subjugucent l'enfant et le vieillard, le savant et l'ignorant, l'occidental et l'oriental, attestant par là de leur universalité. Ce réservoir origininaire de signes est renouvelé sans cesse par le mystérieux ouvrage de l'artiste qui les manifeste, lui dont la main, sans qu'elle en soit vraiment l'origine, contribue à ce surgissement.

II

Il pennello serve a tirar fuori le cose dal caos
(Shi Tao)

Se una mano posa un tratto – scalpello, stiletto, o penna che sia – sul sasso di una parete o su un qualunque foglio di carta, è tutto l'uomo che per il mezzo di codesta mano si afferma, e, più tardi, si riconosce. Tratto, fine o spesso, dritto o curvo, macchia o figura nell'avventura della traccia, segno e disegno presenti nell'inesperienza primitiva del tagliatore arcaico, nell'agilità curvilinea del calligrafo medievale, nella maestria interiore del pittore cinese o nella più geniale audacia dei contemporanei. Da ogni mano, quale che sia, emana l'oscura volontà e il medesimo flusso mediale: captare nell'istante il fuggevole enigma, trattenerlo mentre viene a sfuggirci.

Da simile scommessa potrebbe darsi in ognuno sconforto, o abbandono. Invece, l'arte raccoglie la sfida: è ora che il tratto giunge a farsi segno. A cogliere, attraverso l'occhio, risonanze d'immagine: linguaggi che, per quanto s'ignorino, si comprendono tuttavia senza tradurre. Così, sotto la mano artista, si stagliano forme sconosciute che, esposte, soggioggano il bimbo e il vecchio, il saggio e l'ignorante, l'occidentale e l'orientale: l'universo mondo. Il serbatoio dei segni è alimentato ad ogni passo dall'enigma operante dell'artista: mano che, sebbene non ne sia l'origine, concorre a questo insorgere.

Ainsi, obstinément, incessamment, le peintre pose son geste, et ce faisant, dirige ce qu'il ne sait pas, inaugure ce qui reste à faire, amorce les premiers murmures d'une formule magique. Ce *sésame* jamais exécuté lui impose de poursuivre sans répétition, en tâtonnement éternel, l'inventaire infini des formes à naître ou à reconnaître.

Dans cette imprévision dirigée, cette improvisation qui pour n'être pas de hasard lui fait cependant sa part, le peintre est à l'écoute attentive de ce qu'il génère. Cette surprise est émerveillement, ou si l'on veut, prière, dans la reconnaissance émue et stupéfaite du monde surgissant par des formes ignorées.

Prière car c'est par un travail intérieur, une ascèse, une rencontre, immédiate ou patiemment maturée, que la main peut être révélatrice. Par-delà le signe nouveau qu'elle offre à tous de voir, et chacun pour soi de reconnaître, chaque trace est aussi le jalon de l'itinéraire personnel – lentes descentes puis remontées – par lequel l'artiste, vigil du mystère, balise, en même temps que la sienne propre, la *Métamorphose*.

Così, ostinatamente, inlassabilmente, il pittore compie il suo gesto, dirige quel che non sa, inaugura quanto resta da fare, farfuglia i primi mormorii di qualche formula iniziatica.

Questo *sesamo* mai pronunciato esige ch'egli persegua senza ripetersi, con tentativi inesausti, l'inventario delle forme nasciture o riconoscibili.

In questa imprevisione ordinata, estemporaneità che, pur non sottoposta al caso gli deve qualcosa, il pittore è all'ascolto vigile di ciò che genera. Questo stupore è sorpresa, o se si vuole, inno, nel riconoscimento commosso e sbalordito del mondo che sorge in forme ignorate.

Inno perché è attraverso un'opera interiore, un'ascesi, un incontro, immediato o pazientemente maturato, che la mano può farsi levatrice. Al di là del segno nuovo ch'essa offre a tutti di vedere, e a ciascuno per sé di riconoscere, ogni traccia è anche la tappa di un itinerario personale – lente discese e risalite – attraverso cui l'artista, vigilante dell'enigma, governa, insieme alla sua propria, la *Metamorfosi*.

Riferimenti bibliografici

- Besson Sylvie (2009), *Les traces de l'exil dans l'œuvre de Jean-Claude Villain*, Paris, Nouveau Recueil.
 Camus Albert (1951), *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard.
 Danjou Chantal (2001), *Jean-Claude Villain, damier de parole et silence*, Paris, L'Harmattan.
 Derrida Jacques (1969 [1967]), *De la Grammatologie*, Paris, Minuit.
 Dima Constance (2006), *Les formes de l'amour dans l'œuvre de Jean-Claude Villain*, Université de Thessalonique, Éditions Kornilia Sfakianaki.
 Herrigel Eugen (1970), *Zen in der Kunst des Bogenschiessens*, München, Otto Wilhelm Barth Verlag. Trad. fr. André et Lucie Guy (1998), *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Paris, Dervy.
 Landi Michela (2005), "La freccia scoccata: il rituale fotografico di Henri Cartier-Bresson secondo (Valéry, Barthes), Bonnefoy", in Anna Dolfi (a cura di), *Letteratura e fotografia*, vol. I, Roma, Bulzoni, 77-128.
 Rousseau Jean-Jacques (1969 [1781]), *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Bibliothèque du Graphe.
 Valéry Paul (1965 [1938]), *Degas, Danse, Dessin*, Paris, Gallimard.
 Villain Jean-Claude (2011), *Ithaques*, Belgique, Le Cormier.
 — (2016), *L'ombre, l'effroi*, Toulouse, Colomiers (Toulouse).



Citation: M.L. Canfield, R. Pacini (2019) Presentazione di Gloria Cáceres Vargas. Sei poesie inedite in quechua, spagnolo e italiano. Conversazione con la poetessa. Visioni identitarie indígeno-peruviane di Fanny del Rocío Palacios Izquierdo. *Lea* 8: pp. 45-69. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10977>.

Copyright: © 2019 M.L. Canfield, R. Pacini. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Presentazione di Gloria Cáceres Vargas.
Sei poesie inedite in quechua, spagnolo e italiano.
Conversazione con la poetessa.
Visioni identitarie indígeno-peruviane
di Fanny del Rocío Palacios Izquierdo

a cura di

Martha L. Canfield

Università degli Studi di Firenze (<martha.canfield@unifi.it>)

e

Rachele Pacini

Università degli Studi di Firenze (<rachele.pacini@stud.unifi.it>)

Abstract

Six of twenty-four unpublished poems by Gloria Cáceres (1947), composed in her native language and self-translated in Spanish between 2015 and 2018, are proposed in Italian version by Martha L. Canfield and Rachele Pacini; the translation is then followed by a conversation held with the Peruvian poet during summer 2019. One of the most sensitive and most committed poetic and narrative voices of the Latin American neo-Indianist movement, Cáceres faces in her works the risks of “emptiness” and “loss” constantly present in the search of the plurality of a “necessary language” and of the cultural identity of the “Indio”. The identity visions of Fanny Palacios (1972) show the intimate connections between the poetic and pictorial images of the Indigenous-Peruvian creative presence.

Keywords: bilingualism, Gloria Cáceres, Indigenism, Latin America, Quechua Literature

1. La rinascita del mondo indígeno in Perù e la poesia di Gloria Cáceres. Presentazione

Negli ultimi decenni lo studio delle lingue indigene e lo sviluppo della letteratura scritta in queste lingue – letteratura che in genere viene chiamata neo-indianista – hanno avuto un intenso sviluppo in America Latina, e in particolare in Perù, dove nella zona andina si continua a parlare la lingua quechua. Nello stesso periodo, e in maniera sempre più intensa, scrittori e artisti nativi si sono impegnati nel dare testimonianza della riscoperta della loro cultura ad un pubblico non solo nazionale, ma anche internazionale. Immersi in una duplice realtà linguistico-cultura-

le gli scrittori peruviani di origine preispanica, mentre vanno producendo un tipo di letteratura che risulta “espressione di una ricca diversità culturale [...] e che affronta il silenzio che il potere [spagnolo] ha imposto per un lungo periodo”¹, mettono in rilievo il dato culturale per cui, oggi, tale ricchezza non può che essere considerata come un punto di forza a favore del paese.

Si è arrivati al punto in cui, accanto al lato “conservatore” spagnolo e occidentale della vecchia tradizione ispanica – che ha sempre dominato l’ambito letterario – quello indigeno, “fragile e incompreso”, assume eguale importanza². La letteratura quechua si va dunque consolidando in Perù, lasciando intravedere lo spirito andino mediante una ricca narrativa e una lirica da associare sia alle tradizioni esistenti nell’Impero inca e tramandate per via orale, sia alle tendenze avanguardistiche in cui il Perù ha prodotto grandi maestri a livello internazionale, a cominciare da César Vallejo. Al centro di questo intenso lavoro letterario troviamo la scrittrice Gloria Cáceres.

Gloria Cáceres Vargas è una scrittrice, traduttrice e docente di lingua e letteratura peruviana nata a Colta, in Perù, nel 1947. Conosciuta soprattutto nella propria terra d’origine, negli ultimi anni si è intensamente dedicata a far conoscere la lingua e la letteratura quechua a

¹ Dove non diversamente indicata, le traduzioni sono di chi scrive.

“[Un tipo de literatura] que se produce como expresión de una rica diversidad cultural [...] y que enfrenta los silencios que el poder [español] ha impuesto” (Relucé 2018, 99).

² Tra le figure più importanti dello spazio letterario di lingua *quechua* va ricordato, in primo luogo, Porfirio Meneses Lazón (Huanta, 1915 – Lima, 2009), che pubblicò i suoi primi racconti in spagnolo e in seguito in versione bilingue: *Achikay willaykuna / Cuentos del amanecer* (1998; Racconti dell’alba). Alcuni sono nostalgici, altri pregni di un fine umorismo andino, in tutti si descrive la vita dei piccoli paesi andini. Quest’opera risultò vincitrice in un concorso di letteratura *quechua* del 1997 organizzato dall’Università Federico Villarreal, specializzata nel fornire corsi di lingua e cultura preispanica. Sulle tracce di Porfirio Meneses Lazón seguirà la generazione degli anni Quaranta e Cinquanta. José Oregón Morales (Huancavelica, 1949), con *Loro qulluchi / Exterminio de loros* (1994; Sterminio di pappagalli), una raccolta di otto racconti scritti in quechua e in spagnolo, propone eventi della vita contadina; Macedonio Villaflán Broncano (Huaraz, 1949), in *Apu Kolkijirca / Cerro de plata* (1988; Collina d’argento) narra la storia della comunità quechua di Cutacancha, nella regione di Ancash (anche questo racconto nel 1997 verrà premiato dall’Università Federico Villarreal); Sócrates Zuzunaga Huaita (Pauza-Ayacucho, 1954), professore, musicista e scrittore narra “l’anima andina” in *Majillu. Tullpa Willaykuna / Muchacho. Cuentos de la cocina* (2001; Ragazzo. Racconti della cucina; opera vincitrice dell’edizione 2000 del concorso dell’Università Federico Villarreal); Pablo Landeo Muñoz (Huancavelica, 1959), professore, scrittore e traduttore, nel 2016 pubblica in *quechua*, senza traduzione in spagnolo, *Akupampa* (provincia della regione peruviana di Huancavelica), un romanzo sull’emigrazione verso la città ai tempi del Sendero Luminoso. Muñoz nel 2018 ha vinto il Premio Nazionale di Letteratura, nella categoria delle opere scritte in lingua madre; Dida Aguirre García (Huancavelica, 1953), poetessa e docente universitaria, ha pubblicato tre raccolte in *quechua*, nella variante della regione di Ayacucho, con traduzione in spagnolo: *Arcilla* (Argilla) nel 1989, *Jarawi* nel 2000, *Qaparikuy / Grito* (Grido) nel 2012, oltre a poesie sciolte in diverse riviste e antologie, come la poesia *Upa Mayu*, dedicata al fiume omonimo di Huancavelica (2010). Anch’essa è vincitrice del Premio Nazionale di Poesia in Lingua Quechua (1999). Hugo Carrillo Cavero (Apurímac, 1956), sociologo, musicista e poeta ha pubblicato diverse raccolte, tra cui *Yaku-unupa yuyaynín / La memoria del agua* (La memoria dell’acqua), del 2009, e *Puyupa wayrapa musquukuymanta*, del 2010. Nora Alarcón (Ayacucho, 1967), operatrice culturale e scrittrice, ha pubblicato due raccolte trilingui, in tedesco, spagnolo e quechua: *Alas del viento* (Ali del vento) nel 2000 e *Alas de la soledad* (Ali della solitudine) nel 2005; in seguito *Malvas* (Malve), soltanto in spagnolo nel 2013; e infine la raccolta bilingue spagnolo-quechua *Pacha achikllaq / Aurora del tiempo* (Aurora del tempo) nel 2017. Chaska Eugenia Anka Ninawaman (Cuzco, 1973), traduttrice, docente di lingua *quechua*, poetessa e autrice di racconti, nel 2004 ha pubblicato una raccolta poetica bilingue dal titolo *Poesía en quechua: chaskaschay in quechua*, nel 2017 ha dato alla stampa *Chiqan chansallayki-machu kayllayki / Abuelito pero bien bandido* (Nonnino ma proprio filibustiere) in edizione trilingue, francese, spagnolo e *quechua*. Fredy Roncalla Fernández (Challhuanca, 1953), scrittore e artigiano che fa parte della direzione di *Chirapaq* (Centro di Culture Indigene del Perù), è autore nel 1983 di *Canto de pájaro o invocación a la palabra* (Canto di uccello o invocazione alla parola) e, nel 1988, di *Escritos y Mitimaes: hacia una poética andina moderna* (Scritti e *Mitimaes*: verso una poetica andina moderna).

livello mondiale, ed è stata tra i primi scrittori peruviani a proporre opere di auto-traduzione dallo spagnolo al quechua³.

Nella scrittura bilingue – avviata nel 2009 con un libro di poesie intitolato *Munakuwap-tiykiqa / Si tú me quisieras* (Se tu mi volessi) – Cáceres Vargas si muove liberamente tra generi diversi, per poi spostarsi anche alla traduzione e alla auto-traduzione, soprattutto per “Fare del quechua una lingua di traduzione come qualsiasi altra lingua e non soltanto di creazione” e per “avvicinare il lettore quechua alle opere peruviane e universali nella sua lingua nativa affinché possano godere del ritmo e della musicalità nel proprio idioma”⁴. In un’intervista del 2011 motiva il proprio impegno traduttivo dicendo: “Prima scrivo in quechua in quanto mia lingua materna; successivamente traduco, perché oggi nemmeno gli stessi nativi sanno leggere solamente in quechua”⁵.

Il dominio bilingue è eredità paterna – è stato il padre ad abituare le figlie ad usare liberamente la lingua quechua, anche al di fuori delle mura familiari – ma è collegato anche con la figura di José María Arguedas, iniziale modello letterario della Cáceres, da cui tuttavia essa si allontanerà nella sua esperienza di scrittrice bilingue e traduttrice delle proprie opere. Ad Arguedas, che ha vissuto drammaticamente il doppio radicamento linguistico e culturale, e che nella (auto-)traduzione ha percepito un insistente conflitto interiore (causa, forse, della sua costante depressione che nel 1969 lo portò a suicidio) Cáceres rende omaggio traducendo in quechua alcuni suoi racconti.

Con *Fulgor de mis recuerdos / Yuyaypa K’anchaqnín* (Bagliore dei miei ricordi) del 2015 Cáceres si afferma come poetessa peruviana neo-indianista e, insieme, come “nome tutelare” della lingua e dell’espressione letteraria quechua ovvero runasimi⁶. Consapevole della condizione sociale e culturale della propria lingua madre – la quale, secondo un rapporto dell’UNESCO del 2011, fa parte delle lingue dal “destino incerto” – Cáceres, prendendo come esempio Paraguay⁷, chiede al governo locale di promuovere una politica di sostegno al bilinguismo quale aspetto peculiare del paese e, quindi, di favorire l’utilizzo di entrambe le lingue del Perù sia nel contesto

³ Cáceres Vargas ha collaborato a programmi di educazione interculturale e bilingue, è stata preside presso la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle in Chosica, prima della Facoltà di Scienze Sociali e Umanistiche, poi della Facoltà di Lettere e Filosofia, ha diretto la rivista *La Cantuta*. Nel 1999-2005 ha insegnato lingua e cultura *quechua* all’Institut national des langues et civilisations orientales di Parigi, ed è stata docente di civiltà e lingua spagnola e latino-americana presso l’Università della Sorbona. Nel 2008 ha lavorato come specialista della lingua *quechua* presso la Direzione di Educazione Interculturale e Bilingue del Ministero della Pubblica Istruzione del Perù, dal 2009 è docente alla Universidad Peruana Unión de Naña di Lima dove, dal 2012 collabora con la rivista culturale peruviana *Diario La Primera* e, anche come attrice, con la compagnia teatrale “La Casa del Artista” (dedicata tra l’altro alla messinscena dei racconti di José María Arguedas). Nel 2017 ha partecipato, alla Sapienza Università di Roma, al VI Congresso sulla lingua *quechua* “Mitos prehispánicos y mitos clásicos en la literatura latinoamericana actual” e, nel 2018, a Santa Marta in Colombia, al II Congreso Internacional “Diálogo Intercultural en el Abya-Yala, América Latina y el Caribe, Arte, Educación y Acción Comunitaria”. Nel 2019 ha ottenuto un importante riconoscimento per la poesia *¿Y ahora qué hacemos con tanto amor? / ¿Imanasunmi kuna kayna chika kuyaywan?* (E adesso cosa facciamo con tanto amore?) e per la spiccata sensibilità intellettuale che traspare dalle sue poesie composte in lingua *quechua*. Ha di recente pubblicato in versione bilingue il racconto “Tarárunkipa ñustan” / “La ñusta de Tararunque” e, inoltre, ha ricevuto un “Diploma de honor” per un suo saggio dedicato a César Vallejo.

⁴ Cfr. “Conversazione con Gloria Cáceres Vargas”, *infra*.

⁵ “Escribo primero en quechua porque es mi lengua materna y luego la traduzco porque todavía no sabemos leer solo en quechua, aun los mismos nativos” (Cáceres 2011).

⁶ *Runasimi*, letteralmente “linguaggio umano” (da *runa* = uomo e *simi* = bocca), è il termine originariamente utilizzato dagli indigeni per riferirsi alla lingua *quechua*.

⁷ Dal 1992 la Costituzione del Paraguay dichiara il paese biculturale e bilingue, riconoscendo sia il castigliano che la lingua *guaraní* come lingue ufficiali.

formale dell’istruzione, del lavoro e delle attività istituzionali, sia nelle situazioni informali della vita quotidiana, senza distinzione alcuna.

I sei componenti qui presentati – e scelti personalmente dalla poetessa – sono stati scritti tra il 2015 e il 2018, “in compresenza” delle lingue quechua e spagnola. Per il loro stile semplice e “intimista”, che si combina con l’intensità delle metafore, li fa percepire come frutto di un disegno unico, delineato tuttavia a partire da idee, ispirazioni ed influenze esterne riccamente articolate.

“Cuando llega el amor... / Kuyay chayamuptinqa...” (maggio 2015, “Quando arriva l’amore”) è una poesia dai toni romantici e sensibili che vedono come tema principale l’amore in tutte le sue forme e manifestazioni, comprese quelle più semplici e “banali” offerte dalla natura, tra cui il canto degli uccelli. “Estoy en el vacío / Chusaqpi kachkani” (maggio 2016, “Mi trovo nel vuoto”) esprime una costante e profonda sensazione di “vuoto” che, nell’interpretazione della poetessa, deriva dal caos dei tempi moderni ed è superabile con l’emancipazione da piani prestabiliti e con la scelta di non restare legati a un solo luogo ma di spostarsi liberamente lasciandosi portare dai propri impulsi. “Nunca más la soledad / Manam Imaypas sapay kanqachu” (aprile 2017, “Mai più la solitudine”) è considerata da Cáceres una delle sue poesie più importanti. Dedicata alla madre Cleofe, adotta un linguaggio colloquiale, tenero e affettivo, coinvolgendo anche espressioni ossimoriche quale ad esempio “pequeña Véquita” (piccola Vecchierella), con cui la poetessa “bambina” si rivolge alla madre mostrandosi bisognosa di attenzioni, premura e costante compagnia, mentre, allo stesso tempo, si sente in dovere di ricambiare le stesse “cure” con chi percepisce come la donna più importante della sua vita. “Caminos errados / Pantasqa ñankunaqa” (2017, “Cammini errati”) è un omaggio a Roma, “Città perenne” e “Eterna città”, visitata per la prima volta nel 1992. Dai diciannove versi emerge un sentimento paradossale di delusione che Cáceres trasmette con l’immagine dell’amara sensazione di disorientamento di chi si perde per le vie della città, senza più riuscire a percepire sé stesso. “El color de la lluvia / Parapa llimpin” (inizio 2018, “Il colore della pioggia”) raffigura una pioggia estiva con i variegati colori di cui essa si riveste nei mesi più caldi dell’anno e con i giochi di luce, colori e ombre che si elevano da ogni oggetto che essa sfiora. Come nella maggior parte delle sue poesie, gli elementi della natura sono intensamente presenti, in armonia con la coscienza ecologica tipica di tutte le comunità indigene d’America. “¿Y qué dolor es éste? / ¿Ima Nanaytaq Kaywa?” (2018, “E che dolore è questo?”) è la poesia che tra i sette componenti qui proposti presenta il contenuto e i toni più forti: se in “Estoy en el vacío / Chusaqpi kachkani” la critica alla vita caotica dei nostri tempi si attutisce in presenza della fratellanza con le creature della natura (il senso di rassicurazione nasce dall’immagine dell’albero che non smette di far sentire la sua protezione), qui la poesia ci coinvolge nella denuncia di un dolore profondo che, come elemento inseparabile della nostra (post)modernità, implica una “maledetta guerra”, con la sua inevitabile violenza. Isolati gli uni dagli altri, ci troviamo in una condizione (dis)umana che “ci riempie di vergogna e di dolore”. Sofferente e sconsolata, la poetessa sollecita a riflettere e invita a non trascurare l’umanità di cui eravamo un tempo provvisti. L’ultimo verso è un disperato appello universale alla fratellanza, aspetto ancestrale e tradizionale nella sua cultura che anche oggi continua ad essere bersagliato, aggredito e tragicamente messo in pericolo, come mondo “primitivo”, dai principi di “evoluto” e di “civile” delle società (post)industriali.

Sei poesie inedite in quechua, spagnolo e italiano⁸

Gloria Cáceres Vargas

Autotraduzione dal quechua in spagnolo di Gloria Cáceres.
Traduzione italiana a cura di Martha Canfield e Rachele Pacini

“Kuyay chamuptinqa”

Kuyay chayamuptinqa,
llapanmi k'ancharikun.
K'anchaypas astawan k'ancharin,
llimpipas astawan llimpikun,
lamarquchapas ñawiypa chimpanpi haratikun,
wayawpas asirikunampaq manañam waqanchu
sunquytaq simiykikama phawaykun.

Kuyay chayamuptinqa,
kuwirpuypas qampata maskan.
Simiyapas llapa rimanakunata upallachin
nunaykita chinukunayaqp.
Manch'akuyniyapas ñawpaqniyki pi wapsirin.
sintiduykunata phawaykachastin.
¡Llimpipa llipipiqaq mast'arikurqa!

Kuyay chayamuptinqa,
pampapa qumir ischun astawan
qumiryachkan ruwayninchikpa ñawpaqninpi.
Miski takiq parapas upallakuchkan
takiq sunquyta uyarinanpaq.
¡Kukulikunapa sumaq takinkunata
tupananchikpaq allichachkanku!

“Cuando llega el amor”

Cuando llega el amor,
todo se ilumina.
La luz se hace más luz,
y el color es más intenso,
y el mar se agita ante mis ojos,
y el sauce ya no llora para sonreír
y mi corazón brinca hasta tus labios.

Cuando llega el amor,
mi cuerpo requiere el tuyo.
Mi voz calla todas las voces
para acariciar tu alma.
Mis temores se esfuman ante ti,
revoloteando mis sentidos.
¡Chispas de colores se extienden!

Cuando llega el amor,
el ichu verde de la meseta
se verdeá más ante nuestro afán.
La lluvia melodiosa se silencia
para escuchar mi corazón cantor.
¡Sinfonía mágica de cuculíes
preparan nuestra unión!

“Quando arriva l'amore”

Quando arriva l'amore
tutto si illumina.
La luce si fa più luce,
il colore è più intenso,
e il mare si agita di fronte ai miei occhi,
e il salice non piange più per sorridere
e il mio cuore salta fino alle tue labbra.

Quando arriva l'amore
il mio corpo ha bisogno del tuo.
La mia voce zittisce tutte le altre
per accarezzare la tua anima.
Le mie paure sfumano di fronte a te
sconvolgendo i miei sensi.
Luccichii di colori si diffondono!

Quando arriva l'amore
l'*ichu*⁹ verde dell'altopiano
diventa ancora più verde dinanzi al nostro affanno.
La pioggia melodiosa tace
per ascoltare il mio cuore canterino.
La sinfonia magica delle colombelle
prepara la nostra unione.

⁸ Ringraziamo Gloria Cáceres per la gentile concessione a pubblicare le poesie e a tradurle in italiano.

⁹ Comunemente chiamata *ichu*, *paja brava* o *paja ichu*, è un tipo di pianta erbacea cespitosa originaria delle Americhe.

“Chusaqpi kachkani”

Chusaqpim kachkani
ñutu aquhina puypustin,
wichay wayram qatatawachkan
maypi k'iriykunata maytukusaq.

Kay pachapi puriykachayqa
upallachiwarqa.
Turiñañaypa ñak'ariyinpas
kallpayta musquytapas puchukawan.

Kuyakusqay tuyachayqa
manañam bintanaypi takipayawanchu.
Iniyninta phaway kusikuymintapas chinkarpa
llakintaq hukmansí tikranqa asirikupin.

Pisipayqa manam llalliwanqachu
samiykimanta kallpata urqusaq
qatawasqanraq mallkimantapas
wawaykunapa llaki asikuymantapas.

¡Puquy mitapa rapinkunaraq
musquypi samakuchkan!

“Estoy en el vacío”

Estoy en el vacío
flotando como arena menuda,
arrastrada por el viento del norte
donde cubrir mis heridas.

Transitar por este mundo
me ha enmudecido.
Y el dolor de mis hermanos
consume mi energía y mis sueños.

Mi amada calandria
ya no canta en mi ventana.
Perdió la fe y la alegría de volar
y su tristeza será otra cuando sonría.

¡Aún las hojas de otoño
reposan en mis sueños!

“Mi trovo nel vuoto”

Mi trovo nel vuoto
spargendomi come piccoli granelli di sabbia,
trascinata dal vento del Nord
dove posso nascondere le mie ferite.

Viaggiare per questo mondo
mi ha messo a tacere.
E il dolore dei miei fratelli
consuma la mia energia e i miei sogni.

Il mio amato usignolo
non canta più alla mia finestra.
Ha perduto la fede e la gioia di volare
e la sua tristezza sarà diversa quando sorriderà.

La svogliatezza non può vincermi
prenderò le forze dalla tua sorte
e dall'albero che ancora ci protegge
e dal triste sorriso dei miei bambini.

Tuttora le foglie dell'autunno
riposano nei miei sogni!

“Manañam imaypas sapay kay kanqachu”

Manañam imaypas sapay kasunchu
kuyakusqay mamay, ñawiyipa rurun,
Sapa achikyaypim qawanakusun
ichapas pantallapi utaq musqunchikpi.
Kaypiraqmi kachkanchik
kawsayta pukllakustin.

Wawa rimanakuyki wayllukuwan
Saykusqa ñawichaykitaq
ripukuptiy waqarqa
kunantaq kuyakuyniykiwan p'achawan
Iskayninchikmi hanaqpachata qawarisun.
¡Manañam imaypas sapay kay kanqachu!

Kuyakusqay Vekicha
willkaykikunapa *panin panin*.
Wayqukunapa sumaq awqachay
llakiykikunata takaspam p'amparqanki
kusi kawsayta hap'inaykipaq
kuyayta yachachiwanaykipaq.

¡Qammi kanki, kuyakusqay mamay
kawsayniy kuyakuyniy pas kanki!

“Nunca más la soledad”

Ya nunca más estaremos solas,
madre amada, niña de mis ojos.
Cada despertar nos veremos
no importa si es en la pantalla o en sueños.
Aún estamos aquí, amádonos,
jugando a la vida.

Tu voz de niña me acaricia.
Y tus ojitos cansados
de llorar mis ausencias
ahora me visten con tu amor.
Y juntas miraremos el horizonte.
¡Nunca más la soledad!

Mi pequeña y adorada Veque
del *panin panin* de tus nietos.
Mi hermosa guerrera del valle
enterraste tu dolor a trompicones
para aspirar de la felicidad
y enseñarnos a amar la vida.

¡Eres tú, madre amada,
mi ser y mi amor!

“Mai più la solitudine”

Non staremo mai più sole,
amata madre, bimba ai miei occhi.
Ad ogni risveglio ci vedremo
non importa se lì o nei nostri sogni.
Siamo ancora qui, che ci amiamo,
giocando al gioco della vita.

La tua voce da bambina mi accarezza.
E i tuoi occhietti stanchi
di piangere la mia assenza
ora mi ricoprono d'amore.
E insieme guarderemo l'orizzonte.
Mai più la solitudine!

Mia piccola e adorata Veque¹⁰
dal ballo ballerino¹¹ dei tuoi nipoti.
Mia bella guerriera della valle
sotterrai il tuo dolore con fatica
per aggrapparti alla felicità
e insegnarci ad amare la vita.

Sei tu, amata madre,
il mio essere e il mio amore!

¹⁰ La poetessa chiarisce che l'espressione "Veque" (Vecchierella) è stata usata da uno dei suoi nipotini quando ancora non riusciva a pronunciare bene alcune parole: per chiamare la nonna Cleofe, il bambino inventò l'espressione "Veque". Da qui l'accezione *Veque-vequita*, affettuosamente adottata come soprannome da tutti i figli e nipotini.

¹¹ Espressione onomatopeica che richiama il ritmo danzante del ballo dei bambini.

“Pantasqa ñankuna”

Hukpa qatankunapi achikyayqa
mamakunawan hatun rumanu wasinkunapi,
sayarichiwayta yanapawarqa
tranviyakunapa Quyanhinata,
ch'akisqapas pantasqa ñankunapi
mana imay usyaq ñanpi.

K'inqu k'inqu ñankunata valikurqani
asikuyniykita suwanaypaq,
sunquykita qawarinaypaq.
Ichaqa qam, Wñíay kawsaq Llaqta chinkaruskanki
chaymi karunchasqa yuyaylla tuqyarqa
circo rumanomanta maypi wakcha run kuna
kuyakuyininta, musquyninkutapas
p'amparqanku.

Wayllukuyllatam munarqani, yupaychasqa llaqta
ichaqa ñawpaq hatun p'akisqa pirqaykikuna
sayarirkanku hanaq kayniykiti waqaychananpaq,
Ñuqataq, chinkasqa, miski asnayniyki
wampuyarqani
kamachiqkunapa atipasqanpi
kunan kunganrayku.

¡Wñíay wiña llaqta, kaqmanta sapallay ripukuni!

“Caminos errados”

Despertar bajo techos ajenos
entre madonas de palacetes romanos,
me ha permitido erigirme
como la Reina de los tranvías,
de caminos errados y de hojarascas
sin parada final.

Me valí de los malabares de las rutas
para robarte una sonrisa y atisbar tu
corazón.
Pero tú, Ciudad Perenne, te habías banalizado
y solo emergía el recuerdo lejano
del circo romano donde algunos infor-
tunados
sepultaron sus amores y sueños.

Quería acariciarte, admirada ciudad
pero tus antiguas murallas entrecortadas
se alzaron para proteger tu esencia divina.
Y yo quedé, perdida, flotando en tus
aromas
ante la arremetida del fisco
en aras de la modernidad.

¡Eterna ciudad, parto nuevamente sin tí!

“Cammini sbagliati”

Svegliarsi sotto tetti ignoti
tra Madonne in palazzine romane
mi ha permesso di erigermi
come Regina delle tramvie,
di cammini sbagliati e di fogliame
senza una destinazione finale.

Mi sono servita del groviglio delle strade
per rubarti un sorriso e intravedere
il tuo cuore.
Ma tu, Città Perenne, ti sei resa banale
e solo emergeva il ricordo lontano
del circo romano dove alcuni
sfortunati
seppellirono i loro amori e i loro sogni.

Volevo accarezzarti, città mirabile
ma le tue antiche mura spezzate
si alzarono per proteggere la tua essenza divina.
E io mi ritrovai, perduta, fluttuando tra i tuoi
aromi
di fronte all'assalto del fisco
in onore della modernità.

Eterna città, parto nuovamente senza di te!

“Parapa llimpin”

¿Ima llimpiyuqmi para qaraykiman chayaptin?
 ¿Ima llimpiyuqtaq fiúqpa qarayman chayakuptin
 ¿Ima llimpiyuqtaq llimpikuna, tinkuptinku,
 kuyanakuy pukllanchikpa kachachaykunapas?
 Huk kutikunaqa parapas ninapas kanchik
 hukkunataq qawapayaq mancharisqa puyukuna.

¿Ima llimpiyuqtaq pacha
 para wayllukuptin
 kuskachakuq kusikuyninpas tusuchiptin?
 ¿Ima llimpiyuqtaq mayu llapanta aytipin
 para mana riqsisqanta ayyiptin?
 Hulk kutikuna wayrapi puqpu kani,
 hukkunataq llimpipa llipipiqnin.

¿Ima llimpiyuqmi qiwa chaskiwaptinchik,
 maypi kuyakuyininchik maytukuya maskaptin?
 ¿Ima llimpiyuqtaq mandalayniy murakuyniy pas
 kawsaypa l'anchaqnin wañuchkaptin?
 Hulk kutikuna hanaq pacha uqhusqa
 ch'imsikunawan

rupayniykunata qasillachin.
 Kunantaq para kanchaq pachanwan chayamun,
 kaspiyasqa llantuya l'anchaspa
 apupa kunakusqanta apamustin.
 Llimpiq para mana usyaqniyuq
 llimpiykiqa kuyakuqniykipa sunqunmi
 qukuq wayllukusqay para.

“El color de la lluvia”

¿De qué color es la lluvia cuando llega a tu piel?
 ¿Y de qué color cuando llega a la mía?
 ¿De qué color es cuando se conjugan los colores
 y chispas de nuestro juego amoroso?
 A veces somos lluvia y fuego,
 a veces tímidas nubes al acecho.

¿De qué color es la tierra cuando
 la lluvia la acaricia
 y cuando el goce de su unión la hace danzar?
 ¿Y de qué color es el río que limpia todo
 cuando la lluvia hueye sin destino?
 A veces soy burbuja en el aire,
 a veces chispa de colores.

¿De qué color es la hierba que nos acoge
 cuando nuestra pasión busca un cobijo?
 ¿Y de qué color son mis miedos y ansiedades
 cuando la luz de mi ser se va apagando?
 A veces el firmamento con guíños húmedos
 calma mis ardores

Y hoy llegó la lluvia vestida de luces
 iluminando mi enhiesta sombra
 y trayendo el mensaje de los dioses.
 Lluvia de colores al infinito,
 tu color es del corazón que te ama,
 generosa y amada lluvia.

“Il colore della pioggia”

Di che colore è la pioggia quando tocca la tua pelle?
 E di che colore è quando sfiora la mia?
 Di che colore è quando i colori si uniscono
 al luccichio del nostro gioco amoroso?
 A volte siamo fuoco e pioggia,
 a volte tormide nuvole in agguato.

Di che colore è la terra quando
 la pioggia l'accarezza
 e quando il piacere di questa unione la fa danzare?
 E di che colore è il fiume che ripulisce tutto
 quando la pioggia fugge senza meta'?
 A volte sono come una bolla nell'aria,
 e altre un luccichio di colori.

Di che colore è l'erba che ci accoglie
 quando la nostra passione cerca un rifugio?
 E di che colore sono le mie paure e le mie ansie
 quando la luce del mio essere va spegnendosi?
 A volte il firmamento con ammicco di rugiada
 calma i miei ardori.

E oggi è arrivata la pioggia vestita di luci
 illuminando la mia ombra eretta
 e portando il messaggio degli dèi.
 Pioggia di colori all'infinito,
 il tuo colore è come il cuore di colui che ti ama,
 generosa e amata pioggia.

“¿Ima nanaytaq kayqa?”

Sintiduykunata wickkayta munarqani
sunquytapas wataya.
Pachamampa sunqunpi pakakuyta munar-
qani.
Llaqtaypa willka wakankunata wañuchiyya
munarqani
amaña ñak'arinaypaq
Ichaqa kay pachapa phiñakuynin
ñutuwachkan.

¡Mamallay mama, ayciyta munani!
muspachiynipyi chinkakunaypaq
turañañaykunahina amaña ñak'arinaypaq
kay millay maqanakuypi.
Ichaqa manañam atinichu,
ancha kallpayuqmi sunqu nanaymanta.

Quyllukunapa k'anchaqninta waqyani
pantasqa yuyaykunata aqchinanpaq
kuyakuyupa ñanninta pusawananchikpaq
Tiqsimuyupa wayrankunata pituchakuni
mana allin kayta chinkachinanpaq
hinaspas qasi kaywan tinkusqa kawsanan-
chikpaq.

Maná imamanta llapa runapa llílikuyninga
pinqakuywan nanaywan hunt'awanchik.
Yaqaynin wakcha kayniñpas ñuqanchikpam
musqunkunataqllapa llimpiyuq
¿Maytataq kay millay urapi risun
qapaq yawarniyuqwan yawarchasqa?

¡Turañañaykuna!
ama imaypas nanayqa ñuqanchikwan kachun!

“¿Y qué dolor es éste?”

He querido cerrar mis sentidos
amordazar mi corazón.
He querido esconderme en lo más
hondo de la tierra.ini
He querido inmolara las huacas sagradas
de mi terruño
y no sufrir más.
Pero la violencia de este tiempo me
tritura.

¡Quiero huir, Madre mía!,
hundirme en mi inconsciencia
para no sangrar como mis hermanos,
en esta maldita guerra.
Pero ya no puedo,
es más fuerte lo que siento.

Apelo a la luz de las estrellas
para que ilumine las mentes erradas
y nos guíe por la ruta de amor.
Ruego a los vientos del mundo
para que esfumen la maldad
y vivamos en paz y en
concordia.

El desgarramiento en vano de tanta humanidad
nos llena de vergüenza y dolor.
Sus carencias y hambre son nuestros
y los sueños son de colores.
¿A dónde vamos en esta hora indigna
bañados de sangre noble?

¡Hermanos,
no permitamos que el dolor sea con nosotros!

“Ma che dolore è questo?”

Ho voluto chiudere i miei sensi
imbavagliare il mio cuore.
Ho voluto nascondermi nel posto più
recondito.
Ho voluto immolare le tombe sacre
della mia terra
e non soffrire più.
Ma la violenza di questi tempi mi
distrugge.

Voglio fuggire, Madre mia!,
sprofondare nel mio inconscio
per non sanguinare come i miei fratelli,
in questa maledetta guerra.
Ma ormai non ce la faccio più,
è più forte ciò che sento.

Faccio appello alla luce delle stelle
affinché illumini le menti sbagliate
e ci guidi sulla strada dell'amore.
Prego i venti del mondo
affinché portino via la malvagità
e possiamo vivere in pace e
armonia.

L'inutile lacerazione di tanti popoli
ci riempie di vergogna e di dolore.
Le loro privazioni e la loro fame sono nostre
e i sogni sono a colori.
Dove andremo in quest'ora ignobile
ricoperti di sangue nobile?

Fratelli,
non dobbiamo permettere che il dolore
sia con noi!

Conversazione con la poetessa¹²

Traduzione dallo spagnolo a cura di
Martha Canfield e Rachele Pacini

MC e RP: *Nel Perù e nella cultura quechua la prima persona a interessarsi in ambito letterario della tematica indigena è stata la scrittrice Clorinda Matto de Turner (1852-1909). Lei è considerata storicamente nel confine letterario tra le correnti dell'indianismo e dell'indigenismo. La nostra prima domanda è: cosa pensa Lei dell'opera di Clorinda Matto e del ruolo che essa ha avuto nella presa di coscienza del problema legato alla figura dell'indio?*

GCV: Per me l'opera di Clorinda Matto de Turner è uno dei pilastri fondamentali della letteratura indigenista, che ci offre una visione diversa, più umana e forse poetica della condizione dell'indio. Tuttavia, sebbene sia vero che lei è stata la prima donna ad affrontare la tematica indigena, circa quattro decadi prima di lei, lo scrittore Narciso Aréstegui (1820-1869), originario del Cuzco¹³, ne *El Padre Horán* (1848) ebbe già a denunciare il comportamento che i preti assunsero nella regione andina nei confronti degli indigeni.

Clorinda Matto de Turner, una donna coraggiosa e colta (con il suo percorso accademico anticipò i tempi), non accettava il trattamento disumano che la società dei proprietari terrieri – alla quale lei stessa apparteneva – riservava agli indigeni considerandoli “oggetti”, animali da soma senza alcun diritto. Sottomesso agli abusi e ai maltrattamenti decretati dalla trinità costituita dal prete, il latifondista e le autorità politica, giudiziaria e militare, l'indio fu sistematicamente privato dei suoi effetti personali e, soprattutto, della sua dignità. I soprusi vennero denunciati dall'inizio del Seicento, anzitutto da Felipe Guamán Poma de Ayala, il primo cronista indio, che nella sua *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (1615)¹⁴ definisce gli amministratori delle Ande – i governatori, i parroci e sacerdoti, gli esattori di tasse, i pubblici ministeri, i sagrestani e in genere gli spagnoli – come i peggiori nemici degli indigeni. Questa situazione sussiste ancora, molto mascherata, in non pochi luoghi della regione andina.

Clorinda Matto de Turner, sia come narratrice e giornalista, sia come traduttrice in lingua quechua, ebbe un ruolo fondamentale nella formazione di una posizione critica. Fu lei a narrare per la prima volta la realtà di una popolazione andina (o peruviana in genere) da un punto di vista femminile. Nel romanzo *Aves sin nido* (1889) racconta del grave sopruso, della corruzione e dello sfruttamento degli indios del Perù. È un dato curioso del libro (il più importante della Matto) che non affronti il ruolo del latifondista: credo che non lo faccia perché lei stessa,

¹² La conversazione si è svolta a distanza, tra giugno e agosto 2019.

¹³ Capitale dell'Impero inca. In quechua *Qusqu*, in spagnolo Cusco, in italiano generalmente *Cuzco*.

¹⁴ Il manoscritto del 1615 andò perso e fu ritrovato nella Biblioteca Reale di Copenhagen nel 1908.

figlia di latifondisti, era proprietaria terriera. Il suo attacco frontale era rivolto alla religione, motivo per il quale venne scomunicata. Nel romanzo *Índole* (1891) critica la mancanza di etica nelle istituzioni e afferma il bisogno di una riforma clericale; in *Herencia* (1895) ci dice che il nemico è dentro la società apparentemente civile di Lima, e affinché questa situazione possa essere cambiata propone un riesame dei valori morali coinvolgendo il mondo dell'educazione. In realtà, in tutti i suoi romanzi l'interesse centrale ed esplicito va all'aspetto sociale e alla questione morale. In *Aves sin nido* propone, come unico modo di evadere la cattiveria della triade criminale, l'abbandono del posto: la coppia Marín parte con le figlie adottive Margarita e Rosalía per la capitale convinta di poter dare loro un'istruzione che le aiuterà ad uscire dalla condizione di indigene e ad adottare nuovi modi di vita. Le due giovani, personaggi di romanzi successivi tra cui *Herencia*, nell'adattarsi alla nuova vita finiscono per perdere la loro identità indigena. In poche parole: Clorinda Matto de Turner è una pietra miliare nell'elaborazione della problematica dell'indio.

MC e RP: *Dopo Clorinda ci sono molti altri scrittori latinoamericani, come Ciro Alegria o Jorge Icaza, che la critica ha riunito nel movimento letterario dell'indigenismo e che hanno come obiettivo principale la denuncia delle ingiustizie e dei soprusi esercitati contro la popolazione indigena. Ma a un certo punto nasce il bisogno di andare oltre la denuncia e di dare una visione più interna della cultura indigena, del loro spirito e della loro lingua: la nuova corrente viene chiamata neo-indigenismo. In essa si riconoscono, tra altri, il Premio Nobel Miguel Ángel Asturias, proveniente dal mondo maya, e lo scrittore José María Arguedas, rappresentante del mondo quechua del Perù e bilingue con lo spagnolo e il quechua. Cosa pensa dell'opera di Arguedas? Crede che sia riuscito, nel suo lavoro letterario, a trasmettere l'essenza e l'anima della cultura quechua?*

GCV: Nell'ambito della letteratura peruviana, dell'indigenismo o del neo-indigenismo, l'opera di José María Arguedas è molto importante perché nessuno come lui allora conosceva bene l'anima dell'indio peruviano. Arguedas è convissuto con loro e sono stati loro ad "alimentarlo" con tenerezza e premura. Chi meglio di lui poteva scrivere su questi esseri particolari, fonte del suo amore per la vita e della conoscenza del suo ambito socioculturale? José María non ci ha mostrato un indio falso, un indio dolce e sciocco come fece Ciro Alegria, che aveva conosciuto gli indigeni soltanto come giudice; e non li vedeva come esseri strani, come fece invece Ventura García Calderón. Di fronte alle false prospettive, José María vuole presentarci l'indio così come veramente è, con la sua profonda tenerezza unita a una forza vitale capace di costruire grandi opere prodigando nello stesso tempo affetto, rispetto e solidarietà. Disse infatti nell'occasione del Primo Incontro di Narratori Peruviani (Arequipa, 1965) che per parlare dell'indio doveva descrivere tutto ciò che lui stesso aveva visto, vissuto e sofferto in prima persona. Sono nate in questo spirito le sue opere più importanti: ognuna di esse affronta la figura dell'indio tramite tematiche diverse, come l'amore, l'odio, l'ingiustizia, i maltrattamenti, la solidarietà, ecc. Per esempio, in *Warma Kuyay / Amor de niño*, 1933) le tematiche sono il primo amore di un bambino bianco verso un'indigena, il maltrattamento del padrone verso gli indigeni e gli esseri indifesi, come i vitellini; tutto questo lacera l'anima del giovane Ernesto, che è lo stesso José María Arguedas. In *Agua* (1935) Arguedas descrive la vita e i conflitti sociali e culturali dei contadini in un paese delle Ande. In *Yawar fiesta*, del 1941, il tema principale è se scegliere la modernità o conservare i modi di vita dei villaggi. Il pretesto è la realizzazione di una *corrida*, il quesito se farla in stile andino come sempre era stata fatta seguendo i costumi del popolo, oppure se procedere come propongono i meticci e i bianchi che arrivano dalla capitale con toreri e richieste diverse. Un altro tema presente in

tutta l'opera di Arguedas è l'abuso di potere da parte dei *gamonales*¹⁵ nei confronti degli indigeni. *Los ríos profundos* (1958) è un romanzo autobiografico in cui lo scrittore narra i suoi viaggi in diversi luoghi del Perù, lungo i quali via via definisce la sua percezione del mondo andino, sempre in conflitto tra latifondisti e indigeni nullatenenti. *El Sexto* (1961) riporta il nome della prigione dove è stato detenuto durante la dittatura di Benavides e fa conoscere la violenza nelle carceri, dove i prigionieri sono sia criminali che innocenti. *Todas las sangres* (1964) tematizza il conflitto tra modernità e feudalesimo raccontando la storia di una famiglia di latifondisti e le conseguenze del processo di modernizzazione nelle società che rimangono con una mentalità feudale. Infine, nella sua opera postuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), lasciata inconclusa, propone il conflitto, la dualità in mezzo alla quale si è sempre trovato José María. Questo romanzo si svolge a Chimbote¹⁶, città in cui l'identità culturale degli indigeni si va perdendo di pari passo con lo sviluppo industriale. Riassumendo, la vasta opera di Arguedas, che comprende poesia, narrativa, saggistica, studi etnologici e traduzioni, è riuscita senz'altro a trasmettere lo spirito, l'essenza dell'anima andina quechua. In ogni sua opera viene descritta la realtà di un Perù diviso in due, da una parte il mondo andino, quello per lui più intenso e poetico, e dall'altra la città dalle radici europee.

MC e RP: *Si sa che Arguedas decise tragicamente di porre fine alla sua vita nel 1969 e molti pensano che questo sia stato motivato in parte dal suo conflitto interiore e dalla convinzione di non essere riuscito a riunire le due culture né le due lingue nelle quali lui stesso si riconosceva. È d'accordo con questa interpretazione?*

GCV: In effetti, Arguedas ha voluto porre fine alla sua vita perché la depressione che si trascinava da tempo non gli dava pace. Non ha saputo superare il senso di solitudine e di abbandono che lo accompagnarono fin da quando perse sua madre a soli due anni. L'affetto ricevuto dalla cuoca di casa sua e dagli altri indios della *hacienda* lenì quella sofferenza. Durante il Primo Incontro di Narratori Peruviani Arguedas, mentre si definisce "fattura della sua matrigna", mostra anche come il disprezzo e l'emarginazione subiti in famiglia generarono invece il calore e l'affetto degli indios, con i quali condivise sogni, alimenti e conoscenze. Da loro imparò il quechua, imparò ad amare la natura, a riconoscere il canto del fiume e degli uccelli.

La fonte della sua angoscia non credo sia stata l'impossibilità di conciliare la cultura quechua con quella occidentale. In quasi tutte le sue opere i due mondi sono trattati in maniera parallela e in conflitto; sia i bianchi e i meticci, sia gli indigeni conservano il loro spazio, i due mondi sono sempre a confronto. Nell'unico romanzo dove si vede che gli indigeni cercano di inserirsi nella modernità è *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Chi erano le volpi di sopra e le volpi di sotto? Le volpi erano personaggi mitologici delle antiche leggende della tradizione orale che sono state raccolte nel Cinquecento e nel Seicento, personaggi presenti nel *Manuscrito quechua de Huarochirí* (1608) del Padre Francisco de Ávila, ed è da quest'opera che Arguedas prese il nome. Le volpi "di sopra" nel suo racconto rappresentano la cultura orale vivente nell'ambito di una cultura scritta (rappresentata dalle volpi di sotto). Le volpi di sopra sono gli indigeni che scendono dalle colline per inserirsi in una società industriale, nella fabbrica di farina di pesce che si è stabilita sulla costa, a Chimbote. Le volpi di sotto sono quelle che vivono sulla costa e che, a un certo punto, acquisiscono una serie di comportamenti nuovi, sbagliati, come l'alcolismo e la prostituzione.

¹⁵ Leader locali o cacicchi.

¹⁶ Situata sulla costa della baia omonima, è il centro di pesca più importante del Perù.

Arguedas scrisse in quechua soltanto poesie, l'intera sua narrativa è scritta in spagnolo; disse di pensare in quechua e di scrivere in spagnolo. Come traduttrice di *Warma Kuyay y otros relatos* in lingua quechua, ho dei dubbi al riguardo: la sintassi nelle due lingue è molto diversa. Le proposizioni in quechua sono più brevi che in spagnolo e nella narrativa di Arguedas le strutture sintattiche sono molto lunghe. Forse per questo ha scritto soltanto in spagnolo; e forse anche perché aveva perso la fede nella sopravvivenza del quechua come lingua di comunicazione. Penso che l'irruzione del quechua nel castigliano mostri inoltre che la questione linguistica è più vasta e complessa di quanto sembri e che, nell'interrelazione delle due lingue si svolga la "traduzione della violenza sociale".

MC e RP: *Dopo il neo-indigenismo comparve una nuova generazione in cui gli scrittori indigeni prendono la parola direttamente e parlano in prima persona del proprio mondo e lo fanno nella propria lingua, in genere poi autotraducendosi in spagnolo. Con questa nuova generazione "neo-indianista", a cui anche Lei appartiene, dopo tanti secoli emerge la voce degli indigeni nella loro madre lingua (nel suo caso in quechua) e riceve espressione diretta la loro visione del mondo, insieme alle tradizioni, credenze e leggende dell'indio. Secondo il suo parere, qual è la dimensione di questa letteratura nell'ambito generale della letteratura peruviana? Quali autori neo-indianisti conosce e come li considera? Come valuta l'opera di Pablo Landeo e di Porfirio Meneses Lazón¹⁷?*

GCV: L'ultima letteratura quechua che si scrive in Perù e in altri paesi vicini viene a confermare che il quechua non è più limitato all'ambito familiare, ma è una lingua di creazione letteraria e di traduzione. Con il sostegno di adeguate politiche linguistiche governative potrebbe diventare una lingua di comunicazione quotidiana. Benché la storiografia letteraria peruviana attuale se ne occupi poco – i critici in genere non conoscono il quechua – la letteratura quechua comincia ad avere un ruolo specifico. Il governo di Alan García (1985-1990 e 2006-2011) promosse nell'ultimo anno del suo secondo mandato il *Programa Beca 18*, un sistema di borse di studio per giovani provenienti dai luoghi più appartati del Perù, parlanti una delle lingue native e interessati a diventare insegnanti bilingui. È stata una misura molto efficace: varie università private di Lima accolsero questi studenti e molti dei giovani di lingua madre nativa hanno cominciato a scrivere poesie e racconti ottenendo anche dei riconoscimenti letterari. Oggi i colloqui e i recital poetici in quechua – *Harawi tuta / Noche de poesía* – sono eventi consolidati che offrono un nuovo volto della letteratura peruviana. I dipartimenti ministeriali destinati all'Interculturalità sostengono una serie di attività affinché la popolazione (compresi gli impiegati e i funzionari dello Stato) imparino, scrivano e leggano in quechua e in altre lingue native. È in funzione un telegiornale in quechua (*Nuqanchik / Nosotros*) con informazione quotidiana in quechua.

Per quel che riguarda la mia valutazione concreta delle letteratura neo-indianista, penso che – se negli anni '50 la letteratura quechua con tematica andina si presentava per lo più senza una base nella tradizione orale, e se a quei tempi la maggior parte degli scrittori in quechua sono stati professori universitari (ricordo per l'appunto Porfirio Meneses Lazón con *Achikyay willaykuna / Cuentos del amanecer*, José Oregón Morales con *Loro qulluchi / Exterminio de loros*, Macedonio Villafán Broncano con la novella *Apu Kolkijirca / Cerro de plata*, Sócrates Zuzunaga Huaita con *Majillu. Tullpa Willaykuna / Muchacho. Cuentos de la cocina*, Pablo Landeo Muñoz con *Akupampa*, Dida Aguirre García con *Arcilla, Qaparikuy / Grito e Upa Mayu*, Hugo Car-

¹⁷ Sia l'opera di Porfirio Meneses Lazón (1915-2009) che quella di Pablo Landeo Muñoz (1959) sono contributi essenziali all'affermazione della letteratura in lingua quechua.

rillo con *Yaku-unupa yuyaynin / La memoria del agua e Puyupa wayrapa musquuyymanta*, Nora Alarcón con *Alas del viento, Alas de la soledad, Malvas e Pacha achikllaq*, Chaska Eugenia Anka Ninawaman con *Chiqan chansallayki-machu kayllayki / Abuelito pero bien bandido e Poesía en quechua: chaskaschay*, Fredy Roncalla Fernández con *Canto de pájaro o invocación a la palabra e Escritos y Mitimaes: hacia una poética andina moderna*) – la maggior parte dell'opera di giovani poeti quechua nasce nel contesto della loro formazione universitaria sostenuta dal citato programma di Educazione Interculturale bilingue. Tra loro ricordo in particolare Edison Borda, Rubén T. Yucra Ccahuana, Alcides Ruiz de la Vega Tenorio, Yheny Susana Quispe Mamani, Wendy Milady Bellido Palomino, Saúl Gómez Arone, Luz María Castro Quispe, Olivia Reginaldo. Provengono da varie regioni del Perù, da Cuzco, Apurímac, Ayacucho, Huancavelica, Puno. Sia i narratori che i poeti quechua hanno un'opera letteraria solida, nuova, ispirata alla realtà attuale degli abitanti delle Ande, che si muovono fra tradizione e modernità. Forse mi sono dimenticata di citare alcuni scrittori anche importanti, ma la produzione letteraria in quechua è ormai molto ampia. Recentemente si va diffondendo la letteratura nativa anche in *aimara* e in un'altra lingua amazzonica.

MC e RP: *In altri paesi latinoamericani con forte legame con le culture indigene si è sviluppata una letteratura neo-indiana in altre lingue native, come il nahuatl, il maya k'iche', il mapuche e il guaraní. Quali autori conosce Lei in queste lingue e che giudizio dà delle loro opere?*

GCV: Conosco molto poco la letteratura prodotta in lingue indigene diverse dal quechua. La mia informazione viene soltanto dalle reti sociali, anche se ho letto alcuni poeti *kichwa*¹⁸ dell'Ecuador, tra cui Yana Lema¹⁹, la cui poesia comunica la forza e la tenerezza di lei stessa. Nelle reti sociali si trovano dati a sufficienza sul lavoro dei poeti e degli scrittori indigeni di diverse nazionalità. Mi sono avvicinata di più ai poeti indigeni messicani, per esempio alla poetessa maya Briceida Cuevas²⁰ e alla poetessa zapoteca Irma Pineda Santiago²¹. L'opera di entrambe si distingue per il grande valore legato al mantenimento della lingua e della cultura nativa. Il poeta guatimalteco Humberto Ak'abal (1952-2019) nelle sue poesie bilingui, scritte

¹⁸ Il nome *Kichwa* (variante di quichua) si riferisce a varianti della famiglia di lingue quechua e ai gruppi etnici che le parlano nella zona amazzonica (Ecuador, Colombia, regioni del nord e dell'est del Perù).

¹⁹ Yana Lema è nata a Otavalo, Ecuador, nel 1974 e attualmente risiede a Guayaquil dove insegna Oralità e letteratura latino-americana. Pubblica in antologie ispano-americane, è stata tradotta in francese, partecipa a festival internazionali e incontri di poeti indigeni (in Messico e Colombia).

²⁰ Briceida Cuevas Cob, poeta maya bilingue, è nata a Tepakán, Messico, nel 1969. È stata direttrice di *Formazione Professionale e Didattica delle Lingue* nella Casa degli Scrittori in Lingue Indigene del Messico. Tra il 2008 e il 2010 è stata responsabile del Programma di alfabetizzazione indigena. Dal 2012 è membro corrispondente dell'Accademia Messicana della Lingua. Ha pubblicato *U yok'ol auat pek' / El quejido del perro en su existencia* nel 1995, *Jé bix k'in / Como el sol* nel 1998, *Ti' u billil in nook' / Del dobladillo de mi ropa* nel 2008 e *U ts'iibta'al Cháak / Escribiendo la lluvia* nel 2011.

²¹ Irma Pineda Santiago è nata a Oaxaca, Messico, nel 1974, parlante di lingua zapoteca. Suo padre, Víctor Pineda Henestrosa, conosciuto come Víctor Yodo, professore e fondatore dell'organizzazione sociale COCEI (*Coalizione Operaia Contadina Studentesca dell'Istmo*), risultò scomparso in uno scontro con l'esercito quando lei aveva 4 anni; sua madre, l'insegnante Cándida Santiago, fin dalla scomparsa di suo marito ha continuato a richiedere giustizia. Nella poesia di Irma si trova molto materiale autobiografico. Laureata in Comunicazione, ha un master in Educazione e Diversità Culturale. È stata presidente dell'Associazione ELIAC (Scrittori in Lingue Indigene A.C.). Ha pubblicato: *Xilase Nisadó / Nostalgias del mar* nel 2006, *Xilase qui rié di' sicasi rié nisa guigu' / La nostalgia no se marcha como el agua de los ríos* nel 2007, *Doo yoo ne ga' bia' / De la casa del ombligo a las nueve cuartas* nel 2008, *Guie' ni / La flor que se llevó* nel 2013 e *Naxiña'Rului' ladxe' / Rojo Deseo* nel 2018.

in maya *k'iche'* e in spagnolo, e tradotte in varie lingue, tratta con una caratteristica tenerezza le cose semplici e insieme significative²².

In ogni caso è un dato significativo che, parallelamente all'affermazione della letteratura in lingue indigene, e di fronte alla protesta delle comunità indigene contro gli abusi che continuano a soffrire nei propri territori, l'ONU abbia decretato l'anno 2019 come "Anno Internazionale delle Lingue Indigene". È stato capito che è molto importante la rivitalizzazione di una lingua nativa per la costruzione della pace e la riconciliazione tra i popoli.

MC e RP: *Malgrado l'emarginazione e la censura che hanno subito lungo molti secoli, oggi le lingue indigene si stanno dunque rinvigorendo sempre di più. Tuttavia, a parte il Paraguay che ha due lingue ufficiali (lo spagnolo e il guarani), di norma esse non vengono riconosciute come lingue ufficiali. Lei crede che la crescente affermazione delle lingue indigene possa produrre una divisione tra i popoli americani, mentre finora lo spagnolo ha funzionato come elemento di unità culturale e linguistica panamericana?*

GCV: Non credo che l'affermazione delle lingue indigene nei diversi paesi dell'America Latina possa significare un elemento di scissione o di rottura laddove lo spagnolo funziona da lingua che unisce culturalmente e linguisticamente. All'interno di ogni nazione in America Latina esiste una molteplicità di culture, di etnie e ovviamente di lingue, il che ci ha permesso e ci permette di riconoscerci e di sapere chi siamo e dove stiamo andando. Questa è la grande eredità che ci permette di amare l'aria che respiriamo, il suolo che ci accoglie e anche di difendere la nostra biodiversità. La conservazione di questa diversità culturale e linguistica ci permette di rinvigorire la nostra identità culturale e di rispettarci, e la lingua spagnola ci permette di comunicare con gli altri e di unirci agli altri nel vasto territorio dell'Ispanoamerica. Lo spagnolo è il linguaggio veicolare, dell'amministrazione, e grazie ad esso facciamo parte della grande "nazione ispanoparlante". Abbiamo bisogno delle due lingue: una per rinvigorire la nostra identità culturale, le nostre tradizioni, ecc., e l'altra per comunicare con gli altri popoli del villaggio globale. Il Perù è un paese multilingue, multietnico e pluriculturale, che vuole trovare l'unità a partire dalla diversità e, in questo senso, aspira a diventare una grande nazione.

MC e RP: *Parliamo ora della sua vita. Essendo bilingue, quali sentimenti destano in Lei da una parte la lingua quechua e dall'altra la lingua spagnola?*

GCV: Da bambina non ero consapevole del mio bilinguismo perché i miei genitori erano bilingui e per me era normale comunicare nelle due lingue. Per me è molto comodo e un grande vantaggio avere due codici – che non si assomigliano affatto – per esprimermi con la stessa fluidità. Quando ho dovuto emigrare a Lima con la mia famiglia, ci siamo allontanati un po' dal quechua, una sorta di lontananza prevista e tacita perché nessuno ne aveva bisogno per comunicare. E – se bene ricordo – a casa, a Lima, tacitamente, senza dirci nulla, la nostra comunicazione avveniva soltanto in spagnolo. Ma dopo due anni siamo tornati nel nostro paese

²² Le poesie di Humberto Ak'abal (Momostenango, Guatemala, 1952 – Ciudad de Guatemala, 2019) sono tradotte tra l'altro in francese, inglese, tedesco, italiano, portoghese, ebraico, arabo, ungherese e estone. Ak'abal ha ricevuto il Premio Internazionale di Poesia Blaise Cendrars (Svizzera, 1997), il Premio Continentale "Canto de América" concesso dall'UNESCO (Messico, 1998) e il Premio Internazionale di Poesia Pier Paolo Pasolini (Italia, 2004). In Italia, nella traduzione di Emanuela Jossa, è stata pubblicata la raccolta *Tessitore di parole* (Ak'Abal 1998), mentre sulla rivista online *Fili d'aquilone* sono apparsi due contributi ad esso dedicati, cfr. Jossa 2006 e Canfield 2019.

per le vacanze e allora, avevo soltanto otto anni, ho avuto il mio primo conflitto emozionale perché avevo dimenticato il quechua. Ricordo di essermi sentita orfana e di avere molta paura dell'ambiente circostante; perfino adesso mi fa male quel ricordo; ma poi la lingua quechua mi ritornò, era come se la diga che contiene qualcosa si fosse rotta e così comparvero zampillando le parole e io mi sono sentita felice. E non ho mai smesso di parlare entrambe le lingue nel contesto familiare e in tutti gli altri contesti in cui sapevo che il mio interlocutore conosceva il quechua. Ma per diventare docente della lingua quechua ho dovuto imparare la grammatica e prepararmi all'insegnamento. Dentro di me nessuna delle due lingue è in conflitto, si sostengono a vicenda e convivono bene.

MC e RP: Nella sua esperienza personale, a scuola, al liceo o all'università in Perù, Le hanno mai insegnato qualcosa sulla lingua quechua o sulla storia delle popolazioni incaica e preincaica?

GCV: Nella mia esperienza personale, il quechua era la mia lingua di comunicazione tanto quanto lo spagnolo. Ora però, nei programmi di studio dell'educazione elementare, media, superiore e perfino all'università il quechua non è mai stato materia di insegnamento, si studiava l'inglese o il francese come lingua straniera e lo spagnolo come lingua ufficiale. Per quanto riguarda i corsi di storia del Perù, le fasi pre-incaica e incaica sì erano presenti in tutto il processo educativo, dalla scuola elementare fino all'università. Lo studio del quechua presso l'università dove ho lavorato più di 25 anni fa era previsto soltanto in due facoltà. Una era la facoltà che formava gli insegnanti della scuola elementare, dove il quechua veniva insegnato due ore a settimana durante due semestri, il che era quasi niente. Tuttavia, c'erano diversi corsi di quechua a scelta libera per gli studenti che desiderassero impararlo. I futuri insegnanti di Lingua e Letteratura dovevano frequentare un corso di grammatica quechua, di cinque ore settimanali, che era indirizzato soprattutto ad analizzare l'influenza del quechua sullo spagnolo parlato nella zona andina del Perù. A quei tempi in molte università di Lima e in alcune università di provincia non si insegnava il quechua perché il pregiudizio sociale era forte malgrado il quechua fosse stato dichiarato lingua ufficiale dal governo di Juan Velasco Alvarado nel 1975. Attualmente alcune università statali e private lo insegnano. È come se imparare il quechua fosse diventato una moda. Inoltre, ci sono istituzioni statali e private che – per motivi di efficienza delle funzioni svolte – esigono che il personale conosca il quechua.

MC e RP: Quando e per quale ragione decise di diventare insegnante della sua madre lingua?

GCV: La decisione di insegnare quechua è collegata con un episodio accaduto all'università dove studiavo: quando ho visto che gli studenti della Facoltà di Pedagogia si lamentavano con il direttore del Dipartimento di Comunicazione perché avevano nominato un professore svizzero che non parlava né quechua né spagnolo e che aveva come unico merito il fatto di aver tradotto un brano di un testo coloniale in quechua, ho pensato che io, essendo parlante nativa, avrei potuto insegnare la mia lingua. Al mio rientro dopo un viaggio in Costa Rica mi sono iscritta all'Università di San Marcos per studiare linguistica quechua perché per me era chiaro che una cosa è parlare e perfino scrivere da letterati, e un'altra è sapere come funziona la lingua per essere in grado di insegnarla. Convinta che la difesa e il riconoscimento di una lingua devono venire dai suoi parlanti, dal popolo che ha il potere della madre lingua per esprimere la propria visione del mondo, dopo un certo tempo di preparazione, ho potuto farmi carico di tutti i corsi di quechua dell'Università di San Marcos. Ho però subito constatato che non esisteva materiale didattico adeguato per parlare dell'attualità e che non potevo neppure ricorrere a una letteratura

che narrasse le vicissitudini contemporanee (soltanto i testi della tradizione orale si potevano acquistare nelle librerie). Lì, con gli allievi, è cominciata la mia avventura di scrittrice. Abbiamo creato laboratori di espressione orale e scritta e i risultati furono sorprendenti: quasi tutti gli studenti si rivelarono poeti, narratori e cantanti; era come se la memoria collettiva delle famiglie stesse risorgendo, tutti sapevano qualcosa di quechua. È stata un'esperienza meravigliosa. Fino a quel momento io avevo scritto racconti e poesie soltanto in spagnolo, ma in quelle circostanze ho cominciato a farlo in quechua e in spagnolo. All'inizio nessuno di noi era in grado di leggere e capire tutto in quechua, ma la situazione andava progressivamente cambiava. Ciò nonostante ancor'oggi non mi azzardo a scrivere direttamente e soltanto in quechua.

MC e RP: *Lei frequenta diversi generi letterari che considera ugualmente importanti e ai quali si dedica con la stessa intensità: poesia, narrativa e traduzione. È così o in realtà ha una preferenza e uno dei tre ambiti della scrittura la soddisfa di più?*

GCV: La scrittura è un processo intellettuale con cui si cerca di capire *come* dire quel che si desidera dire. Quando uno scrive tenta diverse forme di espressione, a volte in maniera riflessiva, altre volte guidato dal cuore, sempre seguendo la propria visione del mondo. In questo senso ho sviluppato il mio lavoro letterario in tre direzioni. In prosa la fantasia e la creatività mi porta a ricreare momenti della mia infanzia e adolescenza vissuti nel mio paese, contemplando la natura e la gente, i costumi ancestrali del paese e le attività arrivate con la modernità. Come Arguedas, anch'io percepisco che la gente si sta via via spogliando della sua identità e perfino della lingua che non vive più come necessaria. Scrivo poesie quando rifletto e prendo coscienza dei sentimenti e delle passioni che spingono gli uomini. Ma creare un linguaggio poetico a partire dall'autore e dentro il suo io poetico è un compito arduo. Credo che gli ambiti letterari che privilegio mi soddisfino quando sento di aver risposto a ciò che mi agita nel momento della creazione, ma a volte nessuna scelta di campo mi piace perché mi sento vuota. Gli amici dicono che sono migliore come narratrice e non come poetessa. A volte anche io lo credo.

MC e RP: *Abbiamo visto che alcuni scrittori neo-indiani, come ad esempio Humberto Ak'abal, mantengono il tema della denuncia e dell'emarginazione indigena subita per secoli, insieme all'esaltazione della natura, della straordinaria umanità e dell'armonia ecologica considerate caratteristiche tipiche della propria cultura. Nella sua poesia e in particolare nel libro Fulgor de mis recuerdos / Yuyaypa k'anchaqnin, del 2015, Lei invece sembra privilegiare il tema assoluto e universale dell'amore. È d'accordo? E a cosa si deve questa preferenza (se così possiamo chiamarla)?*

GCV: Anche io penso che nelle mie due raccolte poetiche, tanto in *Munakuwaptiykiqa / Si tú me quisieras* quanto in *Yuyaypa k'anchaqnin / Fulgor de mis recuerdos*, il tema centrale sia l'amore, l'amore per l'essere amato, per la natura, per il ricordo... Ma l'amore non è il mio unico tema poetico, ve ne sono altri come la natura, le colline, il fiume, le colombe, la campagna e la famiglia. In *Munakuwaptiykiqa / Si tú me quisieras* scrivo ad esempio che "Le pietre potrebbero urlare / gli alberi potrebbero piangere [...]"²³ mentre, in *Yuyaypa K'anchaqnin / Fulgor de mis recuerdos*, appare "Il profumo della terra bagnata / mi inebria e mi trasporta [...]"²⁴. Non so se l'amore sia un tema che preferisco ad altre tematiche, almeno non lo so ancora.

²³ "Rumikunapas qaparinmanmi / sachakunapas waqanmanmi [...]" (Cáceres Vargas 2009, 74). Dove non diversamente indicato le traduzioni sono di Martha L. Canfield e Rachele Pacini.

²⁴ "Uqhusqa allpapa miski asnaqnin/ machachiwaspa apawan [...]" (Cáceres Vargas 2015, 61).

MC e RP: *Sia nei suoi racconti scolti che nella raccolta Te esperaré siempre y otros relatos, del 2010, si nota la presenza di una prospettiva particolare che riguarda la tematica del viaggio, tanto quello fisico quanto quello spirituale. C'è una ragione per la quale il viaggio le risulta così importante?*

GCV: In effetti, il tema del viaggio è presente in quasi tutti i miei racconti. L'essere umano è sempre in movimento, a partire dal suo primo viaggio che fa quando nasce e arriva in uno spazio per lui completamente nuovo, in cui comincerà a muoversi. È lì che inizia il viaggio, la prima emigrazione da un luogo a un altro, verso una meta forse non cercata ma che si ha davanti; e quel viaggio si fermerà soltanto quando le forze non sono più disponibili, per malattia o perché la vita è arrivata alla fine. Il viaggio nella mia vita è segnata da sogni e da ricerche fisiche o metafisiche, sono sempre in viaggio. Ho lasciato il mio paese a sei anni, facendo un viaggio che, per diversi motivi (per mancanza di mezzi di trasporto o perché la strada non era praticabile a causa delle piogge intense, o per altri motivi ancora) è durato molto; quando ritornai dopo due anni, il viaggio durò molto di più, per le stesse ragioni, ma è stato intenso e pieno di emozioni. Nei tre racconti della raccolta *Wiñay suyasqayki / Té esperaré siempre* del 2010 il tema centrale è il viaggio, dopodiché adotto anche quello dell'amore, della famiglia, ecc. Uno scrittore ha paragonato il primo dei tre racconti, *Imayma chayasaq / Y cuando llegaré*, con le storie di camionisti sulle autostrade degli Stati Uniti.

MC e RP: *Parliamo ora della sua attività di traduttrice dallo spagnolo in quechua: ha tradotto soprattutto José María Arguedas, ma negli ultimi tempi si è dedicata anche a tradurre le poesie di Jorge Eduardo Eielson. Quale senso e valore attribuisce alla diffusione, in lingua quechua, di autori fortemente legati alla storia del Perù e alle radici indigene ma che tuttavia si sono sempre espressi mediante la lingua spagnola?*

GCV: La traduzione mi permette di riscrivere opere create da altri scrittori; per fare ciò, devo diventare il doppio dell'autore, per un momento devo essere l'autore profano, nascosto nell'opera. Le mie prime traduzioni avevano un obiettivo pratico, funzionale, si trattava di testi brevi, indovinelli e canzoni che servivano come materiale didattico. Fu in un secondo momento che mi posì il problema del perché non fare in modo che i quechua leggano opere importanti della letteratura peruviana e universale nella loro madre lingua, e apprezzino la bellezza della poesia o del racconto ascoltando la loro musicalità originaria scaturita dalla lingua quechua. A quel punto mi misi a tradurre, e non soltanto le opere di Arguedas. Ho tradotto alcuni testi narrativi di Vargas Llosa, di Walter Lingán, di Alfredo Pita e di altri scrittori ispanofoni: queste traduzioni sono in attesa di essere pubblicati. Ultimamente mi sono impegnata nella traduzione della poesia di Jorge Eduardo Eielson. Quando ho letto *Habitación en Roma*²⁵ mi sono detta che un giorno avrei ripercorso i passi di Eielson nella bella Italia per indossare i suoi versi.

Per tornare alla vostra domanda sul senso della traduzione, vi riassumo i due motivi principali che mi spingono a tradurre in generale e, in particolare, a tradurre in quechua: per un verso vorrei contribuire a fare del quechua una lingua di traduzione ovvero vorrei che il quechua, analogamente a qualsiasi altra lingua, non sia soltanto una "lingua di creazione" ma

²⁵ Le poesie di Jorge Eduardo Eielson (Lima 1924 – Milano 2006) risalgono al 1952. Pubblicate in volume per la prima volta nel 1976 con il titolo *Poesía escrita* e a cura di Ricardo Silva-Santisteban, furono riproposte da Martha L. Canfield nel 1998, con lo stesso titolo e in edizione ampliata; nel 2008 a Lima, con il titolo *Habitación en Roma* e nel 2009 a Madrid, con il titolo *Poeta en Roma*. Martha Canfield nel 1993 e nel 2008 ha curato l'edizione italiana che uscì con il titolo *Di stanza a Roma*.

diventi anche una lingua di traduzione; per l'altro verso vorrei che il lettore quechua s'avvicini alle opere peruviane e universali anche nella sua lingua nativa e che, quindi, possa godere del ritmo e della musicalità poetica nel proprio idioma. È una sfida a lunga scadenza.

MC e RP: Potrebbe definire e descrivere il pubblico dei lettori di lingua quechua?

GCV: Attualmente esiste una importante “militanza” di scrittori e di lettori di lingua quechua. Se ai tempi di Arguedas essi erano ancora molto pochi – ragione per cui lo stesso Arguedas perse ogni speranza di una possibile accettazione del quechua – adesso la realtà letteraria quechua si è fortificata, ogni giorno ci sono più giovani che scrivono e diffondono la propria opera in recital e che partecipano attivamente ai concorsi letterari. Come vi ho già avuto modo di chiarire, con il sostegno del governo peruviano all’educazione interculturale bilingue, soprattutto nelle scuole e università dedicate a questo tipo di formazione, la lettura e la scrittura vengono condotte nelle lingue native. L’insegnamento del quechua si è diffuso, la popolazione s’iscrive ai corsi, la produzione letteraria in quechua aumenta – sia nella forma di edizioni sia monolingui, che bilingui –, il pubblico dei lettori diventa sempre più numeroso.

MC e RP: Come considera la sua opera prodotta finora e quali piani ha per il futuro?

GCV: È difficile valutare il proprio operato. Sono sempre gli occhi o la percezione degli altri che aiutano a vederti e a situarti nel contesto in cui vivi. Quel che ho pubblicato finora non è il “meglio” ma il “mio”, a cui sono affezionata. Non esiste l’opera perfetta né esistono opere conclusive: l’opera è sempre perfettibile che, prima di essere pubblicata, si costruisce a poco a poco. Io scrivo perché scrivere è un modo, e una forma, dell’essere presente, di dire “kaypiraqmi kachkani”, “ancora sono qui”. Quel che scrivo non è per presentarlo a concorsi o alla critica. Scrivo in quechua perché in questa mia lingua le immagini sorgono velocemente. Da quando ho preso coscienza della necessità di contribuire allo sviluppo della lingua e della cultura, ho un impegno tacito con la mia cultura e con la mia lingua. Il mio progetto immediato sarebbe di pubblicare tutto ciò a cui sto lavorando – le traduzioni, una raccolta di poesia e un’altra di racconti – ma mancano i finanziamenti. Vorrei anche continuare a scrivere e a tradurre. Come diceva il nostro vate maggiore César Vallejo – “Fratelli, c’è moltissimo da fare”²⁶ – credo che, in effetti, c’è molto da fare... Alla scrittura e alla traduzione si aggiunge l’insegnamento del quechua e l’impegno nei laboratori di espressione orale e scritta. L’insegnamento è un’attività molto legata al mio modo di essere, bisogna dare tutto quello che si possiede. È seminare e cantare ogni mattina per ringraziare il giorno che ci tocca vivere, non importa se è luminoso, piovoso o grigio.

Riferimenti bibliografici

- Ak’Abal Humberto (1996), *Ajkem Tzij. Tejedor de palabras*, a cura di Carlos Montemayor, Guatemala, Fundación Carlos F. Novella. Trad. it. di Emanuela Jossa (1998), *Tessitore di parole*, Firenze, Le Lettere.
 Aguirre García Dida (1989), *Arcilla*, Lima, Lluvia Editores.
 — (2000), *Jarawi* (Poesia), Lima, Universidad Nacional Federico Villareal.
 — (2012), *Qaparikuy / Grito* (Grido), Lima, Pakarina Ediciones.

²⁶ Si tratta del verso finale della poesia “Los nueve monstruos” della raccolta postuma *Poemas humanos* (1939) di César Vallejo (Santiago de Chuco 1892 – Parigi 1938). La versione italiana è del 2008 ad opera di Antonio Melis.

- Alarcón Nora (2000), *Alas del viento*, Lima, Malva Editores.
 — (2005) *Alas de la soledad*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana.
 — (2017), *Malvas*, Lima, Editorial Casatomada.
 — (2018 [2013]), *Pacha achikllaq* (Aurora dek tempo), Lima, Hipocampo Editores.
- Anka Ninawaman Chaska Eugenia (2004), *Poesía en quechua: chaskaschay* (Poesia in quechua), Quito, Editorial Abya Ayala.
 — (2017), *Chiqan chansallayki-machu kayllayki / Abuelito pero bien bandido / Un petit grand-père bien canaille*, trad. francese di Claire Lamorlette, Paris, Éditions L'Harmattan.
- Aréstegui Narciso (1848), “El padre Horán”, *El Comercio* (a puntate tra il 21 agosto e il 30 dicembre).
- Arguedas J.M. (1933), “Wambra kuyay”, *Signo* 1, 8 novembre, 3. Trad. in quechua di Gloria Cáceres Vargas (2011), *Warma kuyay y otros relatos* ([Amore di bambino] e altri racconti), Lima, Editorial San Marcos. Ed. bilingue.
- (1941), *Yawar Fiesta*, Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad. Trad. it. di Umberto Bonetti (1976), *Festa di sangue*, Torino, Einaudi.
- (1958), *Los ríos profundos*, Buenos Aires, Losada. Trad. it. di Umberto Bonetti (2011), *I fiumi profondi*, prefazione di Mario Vargas Llosa, Torino, Einaudi.
- (1961), *El Sexto*, Lima, Juan Mejía Baca. Trad. it. di Angelo Morino (1980), *Il Sexto*, Torino, Einaudi.
- (1964), *Todas las sangres*, Buenos Aires, Losada. Trad. it. di Umberto Bonetti (1994), *Tutte le stirpi*, Torino, Einaudi.
- (1971) *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada. Trad. it. di Antonio Melis (1990), *La volpe di sopra e la volpe di sotto*, Torino, Einaudi.
- Blarzino Andrea (2000), “La narrativa alla ricerca del mondo indio”, in Dario Puccini, Saúl Yurkievich (a cura di), *Storia della civiltà letteraria ispano-americana*, vol. II, Torino, UTET, 443-476.
- Cáceres Vargas Gloria (1996), *Riqsinakusun / Conozcámmonos* (Conosciamoci), Lima, Ediciones Kuyay.
 — (2009), *Munakuwaptiykiga / Si tú me quisieras* (Se tu mi volessi), Lima, Punto & Grafia.
 — (2010), *Wiñay suyasqayki, huk willaykunapas / Te esperaré siempre y otros relatos* (Ti aspetterò sempre e altri racconti), Lima, Universidad Alas Peruanas.
 — (2015), *Yuyaypa k'anchaqnín / Fulgor de mis recuerdos* (Bagliore dei miei ricordi), Lima, Pakarina.
 — (2019), “La fiesta de Tararunque / Tararunkipa fiustan”, *Didlogo* XXII, 1, 172-176.
- Intervista a Gloria Cáceres a cura di anonimo in *SOROSORO*, blog letterario, maggio 2011, <<https://urly.it/32pry>> (11/2019).
- Canfield L. Martha (2019), “Il mondo cantato di Humberto Ak’abal”, *Fili d’aqilone* XIV, 51, s.p., <<http://www.filidaquiloni.it/num051.html>> (11/2019).
- Carrillo Cavero Hugo (2009), *Yaku-unupa yuyaynin / La memoria del agua* (La memoria dell’acqua), Lima, Ediciones Sol y Niebla.
 — (2010), *Puyupa wayrapa musquuymantu*, Huancayo, Editorial PuntoCom E.I.R.L.
- Cuevas Cob Briceida (1995), *U yok’ol auat pek’ / El quejido del perro en su existencia* (Il lamento del cane nella sua esistenza), México, Instituto Quintanarroense de la cultura.
 — (1998), *Jé’ bix kin / Como el sol* (Come il sole), México, Instituto Nacional Indigenista.
 — (2008), *Ti’ u billil in nook’ / Del dobladillo de mi ropa* (Dell’orlo dei miei vestiti), México, Literatura Indígena Contemporánea.
 — (2011), *U ts’tibta’al Cháak / Escribiendo la lluvia* (Scrivendo la pioggia), San Francisco de Campeche, Conaculta.
- Durning A.T. (1992), “Guardians of the Land: Indigenous Peoples and the Health of the Earth”, *World-watch Paper*, dicembre, 112.
- Eielson J.E. (1976), “Habitación en Roma”, in Id., *Poesía escrita*, Lima, Ricardo Silva-Santisteban. Trad. it. di Martha L. Canfield (2009), *Di stanza a Roma*, Roma, Ponte Sisto.
 — (2008 [1993]), *Poesia scritta*, a cura di Martha L. Canfield, Firenze, Le Lettere.
 — (2009), *Poeta en Roma*, edición, prólogo y apéndices de Martha L. Canfield, Madrid, Visor libros.
 — (2014), *Esplorare l’invisibile. Ascoltare l’inaudito. La ricerca poetica di Jorge Eduardo Eielson: antologia verbo-voco-visuale, 1949-1998*, a cura di Martha Canfield e Enzo Minarelli, Firenze, Centro Studi Eielson.

- Guamán Poma de Ayala Felipe (2003 [1615]), “Nueva corónica y buen gobierno”, in Rolena Adorno, Iván Boserup (eds), *New Studies of the Autograph Manuscript of Felipe Guaman Poma de Ayala's Nueva corónica y buen gobierno*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press.
- Jossa Emanuela (2006), “Gli animali nella poesia di Humberto Ak'abal”, *Fili d'aquilone* I, 3, s.p., <<http://www.filidaquiloni.it/num051.html>> (11/2019).
- Klauer Alfonso (2000), *Tahuantinsuyo. El cóndor herido de muerte*, Lima, Ediciones Nueva Historia, <www.eumed.net/libros/2005/ak3/> (11/2019).
- Landeo Muñoz Pablo (2016), *Akupampa* (Acobamba), Lima, Pakarina Ediciones.
- Lara Jesús (1947), *La poesía quechua*, México, Tierra Firme – FCE.
- (1961), *La literatura de los quechuas*, La Paz, Librería Editorial “Juventud”.
- Livi Bacci Massimo (2009), *Conquista. La distruzione degli indios americani*, Bologna, Il Mulino.
- Mariátegui José Carlos (1970 [1928]), “El proceso de la literatura”, in Id., *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Biblioteca Amauta, 229-351, <<https://urly.it/32tx>> (11/2019). Trad. it. e cura di V.A. Sánchez (2015), *Sette saggi d'interpretazione della realtà peruviana*, Bolsena, Massari.
- Matto de Turner Clorinda (1994 [1889]), *Aves sin Nido*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- (2006a [1891]), *Índole*, a cura di Mary G. Berg, Buenos Aires, Stockcero.
- (2006b [1895]), *Herencia*, a cura di Mary G. Berg, Buenos Aires, Stockcero.
- Meneses Lazón Porfirio (1998), *Achikayay willaykuna / Cuentos del amanecer* (Racconti dell'alba), Lima, Universidad Nacional Federico Villareal, Editorial Universitaria.
- Neihardt J.G. (1961), *Black Elks Speaks. Being the Life Story of a Holy Man of the Oglala Sioux*, Lincoln, The University of Nebraska Press. Trad. it. di Rodolfo Wilcock (1999), *Alce Nero parla*, Milano, Adelphi.
- Oregón Morales José (1994), *Loro quilluchi / Exterminio de loros* (Sterminio di uccelli), Lima, Lluvia Editores.
- Pacini Rachele (2019), “Raíces indígenas en la literatura peruana en los siglos XIX y XX: análisis comparativo sobre la figura del Indio, la lengua quechua y otros aspectos”, tesi di laurea magistrale, relatore Martha Canfield, Università degli Studi di Firenze.
- Pineda Santiago Irma (1998), *Escritos y Mitimaes: hacia una poética andina moderna*, New Paltz, Barro Editorial Press.
- (2006), *Xilase Nisadó / Nostalgias del mar* (Nostalgia del mare), México, SEP, col. Espejo de Ucrania.
- (2007), *Xilase qui rié d'i' sicasí rié nisa guigu' / La nostalgia no se marcha como el agua de los ríos* (La nostalgia non se ne va come l'acqua dei fiumi), México, Escritores de Lenguas Indígenas.
- (2008), *Doo yoo ne ga' bia' / De la casa del ombligo a las nueve cuartas* (Dalla casa dell'ombelico ai nove palmi), México, Letras Indígenas Contemporáneas, CDI.
- (2013), *Guie' ni / La flor que se llevó* (Il fiore che si portò via), México, Pluralia.
- (2018), *Naxiña' Rului' ladxe' / Rojo Deseo* (Rosso desiderio), México, Pluralia.
- Roncalla Fernández Fredy (1984), *Canto de pájaro o invocación a la palabra*, Ithaca, Ediciones Latin American Bookstore.
- Relucé G.E. (2018), “Elementos para el proceso y corpus de la narrativa quechua contemporánea”, *Letras* LXXXIX, 129, 98-127, <<https://urly.it/32waf>> (11/2019).
- Vallejo César (1939), *Poemas Humanos*, Paris, Les Editions des Presses Modernes au Palais Royal. Trad. it. di Roberto Paoli (2008), *Poemi umani*, in *Opera poetica completa*, a cura di Antonio Melis, Siena, Edizioni Gorée.
- Villafán Broncano Macedonio (1998 [1988]), *Apu Kolkijirka* y siete relatos cortos (*Apu qullqi hirkawan qanchis ichik willakuy*) (Apu Kolkijrka e sette racconti brevi), Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal, Editorial Universitaria.
- Úzquiza G. J.I. (2011 [1608]), *El Manuscrito quechua de Huaro chirí. Libro Sagrado de los Andes peruanos, versión bilingüe quechua-castellano*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Zuzunaga Huaita Sócrates (2001), *Majillu. Tullpa Willaykuna / Muchacho. Cuentos de la cocina* (Ragazzo. Racconti della cucina), Lima, Universidad Nacional Federico Villareal, Editorial Universitaria.

Visioni identitarie indigeno-peruviane

Fanny del Rocío Palacios Izquierdo²⁷
pittrice (Lima, <fannypizquierdo@hotmail.com>)



Figura 1 – “Coraje”, 2015, olio su tela, 100x85cm, © Fanny del Rocío Palacios Izquierdo



Figura 2 – “Éxodo”, 2015, olio su tela, 120x95cm, © Fanny del Rocío Palacios Izquierdo

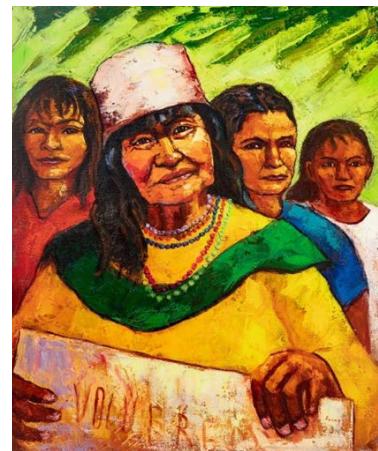


Figura 3 – “Volveremos”, 2015, omaggio a Olivia Arévalo, olio su tela, 100x85cm, © Fanny del Rocío Palacios Izquierdo

²⁷ Fanny del Rocío Palacios Izquierdo è una pittrice peruviana nata a Luya nel 1972. Vive a Lima dove è attiva anche come promotrice culturale. Come presidente dell’Asociación Amigos de José Carlos Mariátegui di Lima, in collaborazione con la Casa Museo José Carlos Mariátegui, organizza incontri, conferenze e seminari sulla letteratura peruviana contemporanea che coinvolgono scrittori, artisti e intellettuali. Nel 2014 ha fondato una pinacoteca dove ha riunito le più importanti opere dei pittori di Luya e dove ha anche realizzato la sua prima esposizione collettiva. Tra il 2000 e il 2018 ha avuto 13 mostre individuali. Tra i molti premi e riconoscimenti ottenuti da Palacios si ricordano il Premio culturale nazionale (Diplomas de Honor del Gremio de Escritores del Perú, 2014, 2015, 2016) e il riconoscimento dell’Universidad Nacional Mayor de San Marcos per essersi distinta nella partecipazione al progetto INNOVARTE. L’artista vive attualmente nella capitale peruviana insieme al marito Bruno Portuguez, con cui condivide tuttora la passione per la pittura e l’arte plastica. Le immagini qui riprodotte sono state realizzate da Palacios nel 2015 a Lima. Ringraziamo l’artista per la gentile concessione alla riproduzione.

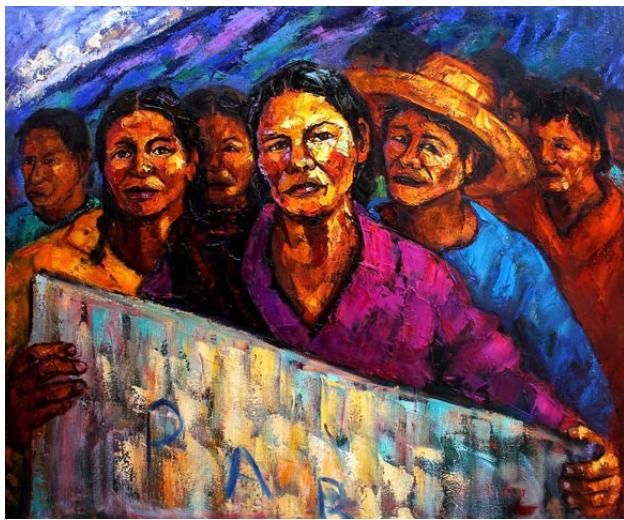


Figura 4 – “Fuerza y vida”, 2015, olio su tela, 120x95cm,
© Fanny del Rocío Palacios Izquierdo



Figura 5 – “¿Hasta cuándo?”, 2015, olio su tela, 100x85cm,
© Fanny del Rocío Palacios Izquierdo



Figura 6 – “La búsqueda”, 2015, olio su tela, 100x95cm,
© Fanny del Rocío Palacios Izquierdo



Figura 7 – “Por lo nuestro”, 2015, olio su tela, 150x115cm,
© Fanny del Rocío Palacios Izquierdo

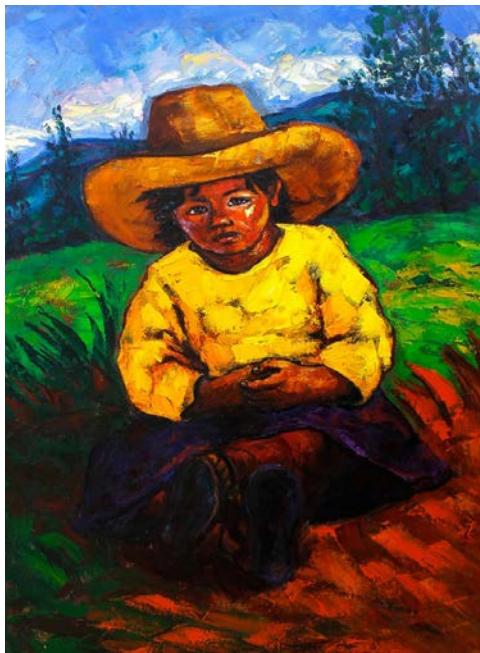


Figura 8: "Niña", 2015, olio su tela, 120x95cm,
© Fanny del Rocío Palacios Izquierdo



Figura 9: "Vigilia", 2015, olio su tela, 120x95cm,
© Fanny del Rocío Palacios Izquierdo

SITUAZIONI

Cina-Italia:
sui dizionari, sui rapporti letterari,
sulla migrazione nell'ottica dell'arte



OPEN ACCESS

Citation: M. Castorina (2019) Parole, parole, parole... Il contributo della sinologia italiana alla compilazione di dizionari di lingua cinese. *Lea* 8: pp. 73-86. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10978>.

Copyright: © 2019 M. Castorina. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Parole, parole, parole... Il contributo della sinologia italiana alla compilazione di dizionari di lingua cinese

Miriam Castorina

Università degli Studi di Firenze (<miriam.castorina@unifi.it>)

Abstract

The main objective of this article is to briefly illustrate the contribution of Italian sinology in compiling dictionaries of the Chinese language. Michele Ruggieri and Matteo Ricci succeed in compiling a list of words by means of a new transcription method which will be later improved and adopted by many Europeans. Basilio Brollo compiled a dictionary which was very popular in 18th century Europe and was the first Chinese one ever published. Two other missionaries worked for years on a dictionary: Carlo Castorano and Joseph Pruggmayr. Their works can be considered the earliest Italian-Chinese dictionaries but they haven't been studied in detail so far. The last section, dealing with the 19th century, list in brief, all the failed attempts to print a bilingual dictionary in Italy.

Keywords: Chinese dictionaries, Chinese language, lexicography, Italian sinology, Missionary linguistics

1. Introduzione

L'articolo che segue si prefigge di presentare una prima breve storia del contributo italiano alla compilazione di dizionari della lingua cinese allo scopo di riempire una lacuna che solo in questi anni va colmandosi nel campo degli studi sinologici e con l'obiettivo di fornire un quadro di riferimento per approfondimenti successivi. Molto è stato scritto e molto ancora si dovrà scrivere su questo aspetto degli scambi tra Italia e Cina e dunque, nelle pagine che seguono, si è preferito trattare in maniera concisa la storia di questi contributi piuttosto che concentrarsi su riflessioni e analisi di natura linguistica dei singoli lavori citati. La prima parte dell'articolo illustra brevemente come l'ampliamento delle conoscenze geografiche a partire dal XVI secolo avesse portato l'Europa a contatto con altre realtà linguistiche stimolando nuove riflessioni sulla natura del linguaggio umano. Un

“ripensamento” sulla lingua era infatti in atto in epoca rinascimentale quando, con l’emergere delle lingue vernacolari, la nascita degli stati-nazione e la crescita esponenziale delle descrizioni di altre lingue del mondo sul modello delle grammatiche greco-latine, l’Europa stava vivendo una “gigantesque révolution” per la quale Sylvain Auroux ha proposto il termine di “grammatizzazione” (Aurox 1994). Per motivi di spazio, si è qui deciso di accennare solo brevemente a come questa “rivoluzione” abbia condotto i linguisti dell’epoca alla ricerca di una lingua e di una grammatica universali e all’importante ruolo della lingua cinese in questo dibattito¹. L’ultima parte dell’articolo è invece dedicata ad una breve panoramica storica sui contributi italiani o in italiano in ambito lessicografico dal XVI al XX secolo, panoramica che non è stata mai presentata in altri contributi e che compare qui per la prima volta.

Il Trattato di Tordesillas (1494) diede avvio al cosiddetto *padroado*, un sistema di patrono ecclesiastico che soprintendeva all’arrivo dei missionari nel sud-est asiatico – coste cinesi comprese – sotto il controllo diretto della Corona portoghese. Una delle prime occupazioni dei nuovi arrivati fu quella di compilare materiale lessicografico o descrittivo delle lingue del luogo perché fosse di riferimento e ausilio nell’avvicinarsi alla popolazione e alla cultura locali allo scopo ultimo di evangelizzare quelle terre lontane e conquistarle alla cristianità. Come sottolineato da Masini è “davvero straordinario constatare che a fronte di meno di mille missionari europei attivi in Cina dal XVI al principio del XIX secolo” (2000, 56) sono oggi disponibili circa duecento fra dizionari bilingue e grammatiche cinesi manoscritte. Questi materiali sono da tempo oggetto di studi della cosiddetta “linguistica missionaria”: è infatti attraverso le descrizioni e le annotazioni degli evangelizzatori occidentali (i.e. europei) che conosciamo oggi molte delle lingue parlate all’epoca. Grazie a queste testimonianze è inoltre possibile ricostruire la storia di varietà linguistiche allora sconosciute e datare alcune delle trasformazioni occorse al loro interno a livello fonologico e morfo-sintattico. Certamente, prima dell’arrivo degli Europei, anche in Cina esisteva una lunga tradizione di studi che possono essere definiti “linguistici”. Una delle prime riflessioni sul linguaggio vennero ad esempio portate avanti da 荀子, *Xunzi* (ca. 313-ca. 238 a.C.), in particolare nel saggio “Rettificazione dei nomi” (正名, *Zhengming*), nel quale il filosofo affronta e discute lo scopo del linguaggio e il suo aspetto normativo e convenzionale². Oltre alle riflessioni sul linguaggio, è sempre stata viva in Cina la preoccupazione di organizzare e categorizzare la propria lingua scritta, come testimonia la compilazione dello 尔雅, *Erya* (trascritto anche come *Erh ya* [Il linguaggio corretto])³ – e altri repertori più tardi, tra cui il celebre 说文解字 *Shuowen jiezi* (Esposizione della lingua e spiegazione dei caratteri) di 许慎, *Xu Shen* (58-147). Per quanto riguarda la grammatica, invece, occorrerà attendere la fine del 1800, ed in particolare la pubblicazione della celebre 马氏文通, *Mashi wentong* (1898; Guida alla lingua scritta del Signor Ma) di 马建忠, *Ma Jianzhong* (1845-1900), per avere anche in Cina “una teoria linguistica e una teoria grammaticale sistematiche”⁴.

¹ Sulla questione si faccia riferimento a Auroux 2008, in particolare il capitolo II (*Langage et universalité*), paragrafi II e III.

² Si tratta del capitolo 22 in *Xunzi*. Come evidenziato da Anne Cheng, le elaborazioni formulate dalle scuole filosofiche cinesi intorno al IV-III secolo a.C. si articolano soprattutto intorno alla nozione di discorso (2000, 131). Per una breve e generica introduzione su questo aspetto particolare della discussione filosofica al tempo degli Stati Combattenti, cfr. Cheng 2000, vol. I, cap. V.

³ Il testo è considerato il primo dizionario cinese sebbene sia più “a kind of thesaurus or compendium of what are often rather cryptic glosses that were probably in origin annotations to passages in early texts” (Coblin 1993, 94).

⁴ “A systematic linguistic theory or grammatical theory” (Uchida 2017, 10). Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive.

Come sottolineato da Uchida, lo studio di “materiali periferici” (*peripheral materials*) come quelli compilati dai missionari occidentali consente un maggior grado di attendibilità scientifica in quest’ambito di studio. Questa “attendibilità” si deve a diversi fattori tra cui la familiarità degli europei nel descrivere scientificamente alcuni fenomeni linguistici grazie a un’antica tradizione grammaticale ma anche, secondo lo studioso giapponese, all’oggettività nel porsi davanti a una cosa sconosciuta paragonandola al proprio contesto, che consentirebbe di individuare caratteristiche della lingua che un madrelingua potrebbe non notare (Uchida 2017, 11, 27). L’utilizzo dell’alfabeto latino per trascrivere i suoni – la cosiddetta romanizzazione – consentì inoltre agli europei di annotare i suoni del cinese in maniera più scientifica. Essi, infatti, “could transcribe the phonemes of Chinese much more scientifically than the traditional Chinese *fanqie* 反切 system” (ivi, 11)⁵. È in ultimo utile ricordare nuovamente che questi primi studiosi della lingua erano per lo più missionari. La necessità di fare proseliti li spinse infatti in territori diversificati e distanti dando loro la capacità di distinguere tra il Mandarino e i vari dialetti locali (*ibidem*). La compilazione di dizionari bilingui cinese-lingue europee, inoltre, fu appannaggio esclusivo degli occidentali per tutto il Settecento e Ottocento ed è anche per questo che la sinologia cinese ha potuto dedicarsi a quest’ambito di ricerca solo da pochi anni. Come rilevato da Zhang Xiping e Ren Dayuan “la maggior parte di questi dizionari bilingui in lingua cinese sono nascosti in forma manoscritta nelle biblioteche di tutto il mondo” e “la ricerca della comunità accademica su questi preziosi dizionari bilingue sino-europei è iniziata solo negli ultimi anni”⁶.

2. Il fascino della lingua cinese nell’Europa del Seicento

In Europa la sinologia ha una storia lunga e affascinante la cui origine si fa solitamente risalire a un italiano, il celebre gesuita Matteo Ricci (1552-1610)⁷. Questa disciplina, scaturita dalle discussioni dei maggiori esponenti dell’Illuminismo e i missionari cattolici, per lo più gesuiti, ebbe inizialmente un carattere strettamente filologico (Honey 2001, xi) concentrandosi per lo più sullo studio della lingua⁸. Quest’ultima, infatti, soprattutto nella sua forma scritta, esercitò una forte fascinazione in molti studiosi europei tra cui Francis Bacon (1561-1626), Athanasius Kircher (1602-1680) e Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) (Klöeter 2009, 304) e in altri intellettuali europei che Mungello definisce *proto-sinologi* “to distinguish early students of China from later China scholars” (2009, 106).

Le notizie su lingue asiatiche nuove e sconosciute che cominciarono ad arrivare in Europa nel XVI secolo a seguito delle nuove scoperte ed esplorazioni geografiche, infatti, riportarono in auge l’idea dell’esistenza di una lingua primitiva, donata direttamente da Dio ad Adamo –

⁵ Il sistema del ritaglio o 反切 (*fanqie*), utilizzato fino dal II secolo a.C. Questo sistema di notazione fonetica consiste nell’accostare insieme due caratteri semplici, di cui il primo segnala il suono iniziale e il secondo quello finale.

⁶ …这批汉外双语辞典绝大多数仍以手稿形式藏在世界各地的图书馆，…。学术界对这批价值连城的汉欧双语词典的研究只是在近年来才逐步开展起来。(Zhang, Ren 2017). Per un riferimento bibliografico al contributo cinese in questo campo si veda la nota 75 in Zhang, Ren (2017), dove vengono citati i lavori più importanti.

⁷ Il “primo” spetterebbe forse ad un altro italiano, Michele Ruggieri, come asserisce Masini (2014), di cui si tratterà più avanti.

⁸ Solo in tempi recenti, infatti, il concetto di “sinologia” e di “sinologo” ha ampliato il proprio campo semantico andando ad abbracciare lo studio di vari e più ampi aspetti della civiltà e della produzione culturale cinese in senso lato. Senza entrare nei particolari della discussione che ha animato gli accademici a partire dagli anni Sessanta del Novecento, basti qui sottolineare che, in generale, il termine sinologia è maggiormente usato in Europa mentre negli Stati Uniti si preferisce Chinese Studies. Secondo Blitstein “although the labels ‘sinology’ and ‘Chinese studies’ can now be used interchangeably to refer to the study of China, ‘sinology’ is sometimes used as a pejorative term for the old philological approach” (2014, 146).

semplice, chiara ed uniforme – che sarebbe andata dispersa con la Torre di Babele⁹. Alcuni degli eruditi dell'epoca, alla ricerca di una “lingua universale”, credettero di trovarla nella lingua cinese e nella sua scrittura, ritenuta erroneamente ideografica, nella convinzione, tra le altre, che si potesse escogitare una *clavis sinica* che avrebbe facilitato l'apprendimento della lingua dischiudendone i più reconditi meandri¹⁰. Le prime descrizioni della lingua ad opera di missionari, soldati o militari, misero dunque il cinese al centro di nuove speculazioni linguistiche e, almeno per tutta la seconda metà del Cinquecento, essa venne accostata per antichità e prestigio all'alfabeto ebraico e ai geroglifici egizi per quel che concerne la scrittura (Dinu 2016, 73). È proprio in questo periodo che la presunta somiglianza dei caratteri cinesi con i geroglifici – “one of the most enduring phantasms of Chinese language in the West” (ivi, 79) – fu formulata per la prima volta dal geografo italiano Giovanni Lorenzo d'Anania (1545-1607 o 1609) nel suo celebre *La universale fabbrica del Mondo, overo Cosmografia* (1573) andando progressivamente affermandosi in tutta Europa (*ibidem*). Più avanti, nel tentativo di costruire una nuova lingua universale, altri studiosi europei cercarono di basarsi su principi matematici e meccanici e, ispirati dalla scrittura cinese, elaborarono il concetto dei cosiddetti “caratteri reali” (*Real characters*) i quali “would be capable of communicating their meaning to all nationalities in a clear, logically self-evident manner rather than in the usual arbitrarily agreed-upon manner of languages” (Mungello 1989, 35). Seppure molte di queste idee nel tempo si sono rivelate false, se non addirittura ridicole (Mungello 2009, 89), alla luce di quanto esposto finora non deve stupire il proliferare di una vasta letteratura sulla lingua e la scrittura cinesi tra Sei e Settecento che in larga parte si basava proprio sulle notizie riportate dai missionari in Cina. In particolare, come già accennato, furono i gesuiti i promotori dell'impresa di far conoscere la Cina in Europa, mossi non solo dalla sete di sapere, ma anche e più prosaicamente dalla necessità di costruire un'immagine positiva della Cina e raccogliere quindi quanti più fondi possibili per la loro costosa missione (ivi, 88).

Le prime descrizioni della lingua cinese vennero dunque scritte per lo più da missionari cattolici. In particolare, furono domenicani e francescani spagnoli nelle Filippine i primi a confrontarsi coi coloni cinesi, i *Sangleys* o *Sangleyes* dei loro resoconti, e a redigere delle liste di parole o di caratteri che trattavano delle varietà dialettali parlate in quelle comunità, varietà che per la maggior parte appartenevano al gruppo dialettale definito come Min meridionale (Klöter 2007, 192). Così, mentre nel sudest asiatico i missionari divenivano sempre più consapevoli delle diversità linguistiche della Cina dandone fin da subito “testimonianza nei loro scritti” (Raini 2014, 78), in Europa si consolidava una tradizione molto distante dalla realtà fondata puramente su speculazioni teoriche che contribuirono a creare quella “monolingualistic view of China [...], by no means uncommon, both in China and in the West” la cui persistenza “has important implications for our study of Chinese missionary linguistics” (Klöter 2007, 192-193) e di cui, pertanto, occorre sempre essere consapevoli quando ci si dedica a studiare questo tipo di fonti.

La Cina delle missioni (dinastie Ming e Qing) occupava già una porzione di territorio piuttosto ampia caratterizzata da forte multietnicità e multilinguismo. Come poc'anzi ricordato, il cinese non era parlato solo in Cina ma anche in altre parti del sudest asiatico dove da tempo si erano stabilite delle colonie cinesi, per lo più dedito al commercio. Dall'osservazione della lingua si passò dunque alla compilazione di grammatiche e dizionari, i primi dei quali registravano

⁹ Della questione della ricerca della lingua pre-adamitica in generale si è occupato anche Eco (cfr. Eco 1993).

¹⁰ Sulla *Clavis sinica*, oltre al già citato Mungello (1989, 34-36) si veda anche Barreto (2017) che ne discute ampiamente, soprattutto in relazione alle idee che si svilupparono in Europa circa la scrittura cinese.

suoni e codici della lingua Hokkien, il cosiddetto 闽南话 (*Minnanhua*; Min meridionale)¹¹ e, nel caso dei dizionari, traducevano i lemmi da o in lingua spagnola. Questi primi lavori, tutti manoscritti e spesso anonimi, presentano grandi differenze e sono spesso incoerenti al loro interno, soprattutto per quanto riguarda la trascrizione dei suoni e l'utilizzo dei caratteri cinesi.

Al di là delle differenze locali, fu comunque riconosciuta dai missionari l'esistenza di una lingua comune, una lingua di "corte" definita 官话 (*guanhua*; lett. "lingua dei funzionari" o mandarini) ambiguamente chiamata nelle lingue europee "lingua mandarina"¹². È allo studio di questa lingua dunque che si rivolsero i gesuiti i quali, al contrario di chi li aveva preceduti, erano convinti di dover partire dall'alto e non dal basso per convertire la Cina al cristianesimo. È importante notare che la variante del *guanhua* oggetto di tanti studi e dizionari da parte dei missionari, era la *koiné* utilizzata nel sud e basata sulla parlata di Nanchino o 南音 (*Nanyin*) almeno per tutta l'epoca Ming e anche per buona parte della dinastia Qing.

3. I primi sinologi italiani e i loro dizionari (XVI-XVII secolo)

Sebbene Marco Polo rappresenti il punto di svolta non solo nella storia delle relazioni tra Italia e Cina, ma anche nella storia culturale europea, egli non può essere definito un sinologo, anche solo per il fatto che non sapeva il cinese (Bertuccioli 1993, 10). E come lui, non possono essere considerati sinologi molti dei primi domenicani e francescani, interessati più al proselitismo che alla conoscenza reciproca, pur avendo compilato diverse opere sulla Cina. Occorre attendere i gesuiti, come accennato, perché il Celeste Impero diventi un vero e proprio oggetto di studio. Certamente Ricci era figlio del suo tempo e nulla forse sarebbe accaduto se Alessandro Valignano (1539-1606), un gesuita italiano giunto a Macao nel 1578, non avesse per primo intuito la necessità e l'utilità di imparare la lingua cinese e non avesse sollecitato i superiori in Europa a inviare qualcuno "with the sole mission of studying Chinese" (Masini 2019, 46). La scelta cadde dunque su Michele Ruggieri (1543-1607), arrivato nella colonia portoghese nel 1579, che già l'anno successivo dava vita a Macao a una scuola di lingua per i missionari. I tentativi per apprendere il cinese si rivelarono ben presto difficoltosi e la metodologia per impararlo, scriveva Ruggieri, era "certamente ridicolosa" (in D'Arelli 1994, 483). Egli tuttavia, accostandosi per la prima volta in modo scientifico allo studio del mandarino, carico del ricco bagaglio culturale acquisito presso i gesuiti, ebbe il grande merito di creare il primo sistema organico di trascrizione della lingua cinese, basato per lo più sull'ortografia italiana parzialmente influenzata dal portoghese (Masini 2019, 47). Fu l'inizio di una lingua ricerca¹³ sulla romanizzazione del cinese fatta di tentativi e fallimenti e conclusasi solamente nel 1958 con la creazione del cosiddetto 汉语拼音 (*Hanyu pinyin*; *ibidem*). Come scrive Raini:

fu proprio questa prima e fondamentale opera di decifrazione e ricodifica a permettere di aprire un canale di osmosi tra la lingua cinese e le lingue europee; fu questa la vera ed unica *clavis sinica*, che schiuse le porte dell'impenetrabile Grande Muraglia costituita dalla scrittura cinese. (2014, 72)

¹¹ Su questi materiali si veda Klöter 2007, 2009 e 2010.

¹² Semplificando, se inizialmente l'aggettivo "mandarino" era usato per la *koiné* utilizzata dai funzionari imperiali, esso indica oggi sia il gruppo linguistico delle lingue mandarine (nel quale si distinguono sette varianti principali), ovvero il più grande sia per estensione geografica che per numero di parlanti tra le lingue siniche, sia il cinese standard o 普通话 (*putonghua*; lett. "lingua comune") generalmente (e forse impropriamente) tradotto nelle lingue europee con "cinese mandarino". Per una trattazione più completa su questa ambiguità si veda Coblin 2000.

¹³ Per una trattazione approfondita della storia delle romanizzazioni fino al 1800 si veda Raini 2010.

Se dunque è vero, come recita la celebre frase attribuita a Stephen Krashen, che “quando si viaggia non si portano appresso le grammatiche piuttosto ci si porta appresso un dizionario” (Serra Borneto 1998, 227), uno degli sforzi maggiori di Ruggieri e Ricci¹⁴ si concentrò proprio sulla compilazione di un dizionario, comunemente conosciuto come *Dizionario portoghese-cinese* o *Dicionário português-chinês* (Ruggieri, Ricci 2011)¹⁵, rinvenuto adespoto nel 1934 da Pasquale D’Elia e successivamente attribuito ai due gesuiti italiani.

Il dizionario è ritenuto di “eccezionale importanza” (Zamponi 2012, 65) in quanto è considerato il primo dizionario di cinese mandarino in una lingua europea nonché “il più antico dizionario bilingue portoghese che utilizza una lingua straniera moderna” (*ibidem*). Come sottolinea Masini, inoltre, “anche se sarà sopravanzato da analoghi dizionari composti nei decenni successivi, [esso] costituirà, [...], un’assoluta novità nella storia della sinologia europea” (2014, 25). Sebbene il dizionario traduca parole portoghesi, è interessante notare come l’opera sia fondamentale in quanto tentativo di utilizzare un sistema di trascrizione coerente e strutturato. Elaborata inizialmente da Ruggieri (Masini 2019, 47), questa prima romanizzazione è conosciuta come *Ricci Early Romanization* (RES) e, almeno per quanto riguarda le lettere utilizzate per trascrivere i suoni consonantici iniziali, fa riferimento all’ortografia italiana influenzata in parte da quella portoghese, ma non distingue né suoni aspirati né toni. L’indicazione di questi elementi, discriminanti per quanto riguarda la fonologia cinese, verranno aggiunti in una fase successiva, in quello che è conosciuto accademicamente come *Ricci Late System* (RLS), sistema basato principalmente sulla pronuncia portoghese che presenta due grandi novità: l’indicazione dei suoni aspirati (attraverso uno spirito aspro posto sopra la sillaba o attraverso l’inserimento di una “h” dopo la consonante iniziale) e l’introduzione di cinque segni diacritici per segnalare le differenze tonali che, da quel momento in poi, vennero utilizzate con poche modifiche più o meno da tutti gli europei. Ruggieri, rinvia in patria, riportò con sé il manoscritto a Roma nel 1588, forse con l’intenzione di ampliarlo o quanto meno di utilizzarlo come strumento per un approccio al lessico da parte dei missionari. Il *dizionario portoghese-cinese* – in realtà una lista di parole coi corrispettivi traduenti – è organizzato su tre colonne (una quarta è presente solo nei ff. 33a-34b) di cui la prima riporta la voce portoghese, la seconda la romanizzazione e la terza il sinogramma. La quarta colonna, presente solo nei fogli indicati, presenta invece il traducente italiano. Come indicato anche da Witek, studi recenti dimostrano che gran parte delle entrate nel dizionario sono tratte dal *Dictionarium ex Lustianico in Latinum Sermonem* (1569) di Jerónimo Cardoso (c.a. 1500-ca. 1569) (Witek 2001, 21). Sembra che Ricci abbia anche tentato di compilare un secondo dizionario dal cinese al latino, mai rinvenuto.

4. I dizionari di Brollo e Castorano (XVIII secolo)

Altri missionari svilupparono ulteriormente il metodo di trascrizione di Ruggieri e Ricci e si impegnarono nella compilazione di dizionari da o verso il cinese¹⁶. Il contributo italiano alla sinologia, seppure andò progressivamente diminuendo, non fu per questo meno importante anche

¹⁴ Molto è stato scritto sulla paternità dell’opera e sui singoli contributi di Ricci e Ruggieri. Per uno studio approfondito della questione si rimanda a Witek, il quale ha attribuito alla mano di Ruggieri i lemmi dalle lettere D-Z e tutta la romanizzazione dei traduenti (Witek 2001, 19) grazie ad un attento confronto calligrafico.

¹⁵ Per ragioni di spazio si è preferito non citare qui la lunga bibliografia relativa a questo dizionario, per la quale si rimanda alla pubblicazione in facsimile dell’opera e alla sua introduzione (Ricci, Ruggieri 2001; Witek 2001).

¹⁶ Per una lista dei dizionari realizzati dagli europei tra il XVI e il XIX secolo, si rimanda alla *Appendix A* in Masini 2019, 58-59.

per quanto riguarda la stesura di dizionari. Celebre, in questo senso il “plagio” del *Dictionarium Sinicum-Latinum*, intitolato 汉字西译 *Hanzi Xiyi* (lett. “traduzione occidentale dei caratteri cinesi”) di Basilio Brollo (1648-1704). Il dizionario ebbe un enorme diffusione in Europa: le almeno venti copie custodite in diversi paesi del continente ne confermano non solo la grande importanza ma anche i risultati raggiunti dalla lessicografia europea dell’epoca (Masini 2019, 49). Nato a Gemona nel 1648, Basilio Brollo, al secolo Mattia Andrea, entrò nell’ordine dei francescani minori e arrivò in Cina nel 1684 dedicandosi “intensamente allo studio del cinese” (Bertuccioli 1972). Nei suoi anni nanchinesi (1692-1701) egli intraprese la compilazione del dizionario cinese-latino, o meglio dei suoi dizionari. Il primo (1694) si distingue per il fatto che i caratteri/parole sono ordinati non alfabeticamente bensì rispettando l’ordine dei radicali (o chiavi) così come da tradizione cinese; il secondo segue un ordine fonetico e sarebbe stato compilato intorno al 1699. Quando Napoleone chiese che venisse pubblicato un dizionario della lingua cinese, Chrétien-Louis-Joseph de Guignes (1759-1845), precedentemente console in Cina, si “impossessò” del manoscritto di Brollo e lo fece pubblicare a suo nome col titolo di *Dictionnaire chinois-français et latin* (1813). L’unico suo apporto era stato quello di aggiungere il traduttore francese solo per la prima occorrenza della parola, lasciando invece in latino i composti e gli esempi d’uso¹⁷.

Dopo di lui, Carlo Orazio da Castorano OFM (1673-1755) portò a termine, intorno al 1732, un primo dizionario latino-italiano-cinese (*Dictionarium latino-italico-sinicum*). Nel compilarlo, egli aveva dapprima trascritto il vocabolario “Calderino” e lo aveva poi integrato col Calepino¹⁸. Aveva inoltre consultato non solo il dizionario realizzato da Brollo¹⁹ ma anche altri vocabolari cinesi, ed era andato tra la gente facendosi aiutare da un maestro di scuola convertitosi al cristianesimo per la traduzione di alcuni termini (Li 2015, 55; Li 2018, 178-179). Delle quattro copie che egli realizzò, la prima è interamente autografa mentre le altre tre vennero affidate da Castorano ad alcuni letterati cinesi che ebbero il compito di scrivere i sinogrammi. Una delle copie venne lasciata in Cina mentre le altre seguirono l’autore in Europa nel 1734. Nonostante il dizionario avesse acquisito una certa fama tra i missionari sia in Cina che in Europa, gli sforzi per farlo pubblicare negli anni seguenti si rivelarono vani²⁰. È anche per questo che sarebbe utile condurre ulteriori e più approfonditi studi su questo dizionario, il cui valore e la cui influenza sulla sinologia europea sono ancora tutti da scoprire.

Con Brollo e Castorano si chiude così il periodo d’oro degli studi italiani sulla Cina: “... agli inizi del XVIII secolo, terminava la gloria della sinologia italiana. A partire da allora, il contributo alla conoscenza della Cina dato dai nostri studiosi si attenua sempre più, mentre aumenta quello dei sinologhi d’oltralpe” (Bertuccioli, Masini 1996, 175-176). Come scrive anche Raini:

During the rest of the 18th century, it is hard to find significant contributions by Italians to Chinese language studies. Nevertheless, other well-known European orientalists and protosinologists of 18th cen-

¹⁷ Per un approfondimento su questo dizionario si veda in particolare Bussotti 2015.

¹⁸ Il “Calderino” deve il suo nome a Cesare Calderino Mirani (?-?), autore di un *Dictionarium tum latini tum italicici sermonis apprime congruens* (1586). Più celebre il *Dictionarium latinum* (1502) di Ambrogio Calepino o Calepino (c. 1440-1510 o 1511) che fece da modello a una serie di vocabolari latini tradotti nelle varie lingue moderne.

¹⁹ Dalle osservazioni di Raini emerge come la romanizzazione del dizionario di Castorano, basata sulla pronuncia italiana, coincida con quella utilizzata precedentemente da Brollo (2010, 236).

²⁰ I finanziamenti ricevuti, infatti, vennero rubati dall’incisore che avrebbe dovuto realizzare la stampa. Per una trattazione più approfondita e per un raffronto tra le varie copie del manoscritto, si veda Li (2015 e 2017). Una delle due copie del dizionario conservate presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. Estr. Or. 4) è stata digitalizzata ed è visionabile online: <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.estr.or.4> (11/2019).

tury, such as T.S. Bayer and E. Fourmont (1683-1745), did not forget to mention the adduced works from 17th century Italy as their primary sources in their works. (2017, 485)

Una volta spentesi le luci sui più grandi – Ricci, Ruggieri, Brollo e Castorano – il contributo italiano continuò in realtà a essere costante, furono piuttosto le mutate condizioni geo-politiche a sancire l'ascesa di altri Paesi – Francia e Regno Unito *in primis* – anche in campo accademico. Forti del proprio potere economico oltre che politico, questi Paesi finanziarono la pubblicazione di diversi materiali sulla Cina, anche lessicografici, come il celebre dizionario di Robert Morrison (1782-1834), solo per citare il più significativo, ovvero il *Dictionary of the Chinese Language* (1815), il primo dizionario cinese-inglese.

5. Una storia a sé: Joseph Pruggmayr (1713-1791) e il suo contributo alla sinologia italiana

Un paragrafo a sé merita la storia di Joseph Pruggmayr e del suo dizionario – “early example od the *bilingualised dictionary within China*” (James 1994, 189) – a lungo registrato come “anonimo”²¹. Pruggmayr, su cui sono disponibili pochi dati biografici²² prima del suo arrivo in Cina, era nato a Graz, Land della Stiria (Austria) nel 1713. Dopo essere entrato nell'ordine dei Carmelitani scalzi e aver scelto il nome religioso di Giuseppe Maria di S. Teresa, Pruggmayr arrivò in Cina nel 1744 e l'anno seguente venne inviato nella comunità di Haidian, un villaggio rurale appena fuori Pechino, che poco prima del suo arrivo era stata brevemente affidata alle cure di Castorano (cfr. Margiotti 1963). Della vita e dell'opera di Pruggmayr in Cina l'unica fonte a disposizione sono le lettere autografe, rigorosamente scritte in italiano in una grafia ordinata ed elegante²³, e altre epistole redatte da missionari italiani a lui contemporanei. Autore di un libro in cinese sulla *Ars moriendi*; di una traduzione dal cinese al latino²⁴ e di un dizionario bilingue italiano-cinese, Pruggmayr dà prova di grandi competenze linguistiche, di cui per l'italiano è possibile avanzare solo ipotesi. Pur essendo nato in Austria ed avendo un cognome tedesco, infatti, il carmelitano padroneggia l'italiano come un madrelingua, mentre ad oggi nessun documento che attesti la sua conoscenza del tedesco è stato da me rinvenuto. È dunque possibile che egli fosse di madre italiana o che si fosse trasferito in Italia con la famiglia molto giovane e fosse stato colà istruito. Se sulla sua formazione italiana poco è dato sapere, più semplice è ricostruire il suo approccio alla lingua cinese e la genesi del dizionario che il carmelitano decise di compilare. Non appena arrivato sul suolo cinese, infatti, il giovane scrive al Procuratore di Propaganda Fide (l'istituzione che da Roma presiedeva al lavoro missionario in Cina) che “per ora l'unico mio studio ed occupazione è nell'apprendere questa così difficile lingua Cinese” (Haidian, 14 novembre 1745. APF, SOCP, vol. 46, f. 413v). Sempre grazie alle lettere inviate a Roma o al Procuratore a Macao, apprendiamo l'intenzione di Pruggmayr di

²¹ Su questo dizionario ho presentato un paper al 10th International Conference of Missionary Linguistics, “Asia”, Roma, 21-24 marzo 2018. Un contributo a mio nome più articolato e più approfondito sia da un punto di vista biografico che linguistico su questo argomento è attualmente in fase di revisione per la pubblicazione.

²² L'unica fonte biografica è contenuta in [Hofmeister] 1940. Su Pruggmayr si veda anche il recente contributo di Aparicio Ahedo 2018 che, concentrandosi sulle lettere del missionario, ricostruisce in particolare la sua vita missionaria in Cina.

²³ Le lettere sono tutte custodite presso l'Archivio storico di Propaganda Fide in Roma. Esistono anche delle lettere in latino, ma costituiscono comunque una eccezione.

²⁴ All'interno della disputa che prese successivamente il nome di Questione dei Riti di cui, per motivi di spazio, non si accennerà qui, a Pruggmayr venne ordinato di tradurre in latino l'opera in cinese del gesuita Alexandre de la Charme (1695-1767) intitolata 性理真詮 (*Xingli zhenquan*; Corretta spiegazione della Natura e del Principio).

compilare un dizionario. Il primo accenno è in una missiva datata 19 settembre 1768 e inviata a Propaganda Fide:

... ho stimato bene di prolungare ancora per un anno la mia dimora in questa Missione, e differire la mia partenza per l'anno venturo; non dubito, che il zelo di V.E. approverà questa mia risoluzione, mentre in questo tempo non starò ozioso ma m'affaticherò secondo il mio povero talento per il bene della Missione, e per l'agio de' Missionarj presenti e futuri, impiegando questo tempo nel comporre e compire un buon' vocabolario Italiano e Cinese, il quale manca qua ai nostri Missionarj Italiani, con il quale potranno presto e bene imparare la lingua Cinese; con che lasciando io in Cina questa mia opera, giacche piace à Dio, che io lasci in questa Missione la mia debole persona, spero di poter' supplire la mia mancanza personale, e farmi partecipe del frutto Spirituale de' Missionarj, i quali per mezzo del mio Vocabolario avranno ben' imparato la lingua Cinese, e con ciò si faranno messo in stato, di poter' compiere il loro ministero Apostolico, per lo che è necessario il ben' sapere la lingua Cinese. (Pechino, 19 settembre 1768. APF, SOCP, vol. 56, f. 34r)

E ancora, nel 1770, quando ancora nutre la speranza di tornare presto in Europa:

[...] mà desiderando inoltre dimostrare la mia devota riverenza, [...], determinai ancor per un anno differire la mia partenza, [...], tanto più che fermandomi ancor' un anno in Cina, spero di poter finire il Vocabolario Italiano Cinese, che già da tre anni incirca sto componendo, per via del quale potranno i nuovi Missionarj con facilità in poco tempo imparare la lingua Cinese, e farsi buoni Predicatori della Divina parola, ch'è tanto necessario per un'operajo Apostolico. (Pechino, 12 luglio 1770. APF, SOCP, vol. 57, f. 52r)

Dopo aver fatto varie volte richiesta di tornare a Roma, Pruggmayr venne convinto a rimanere in Cina negoziando una sua "promozione" all'interno della gerarchia ecclesiastica ma trovandosi, di contro, coinvolto nella bufera che travolse i vari ordini religiosi operanti in Estremo Oriente e che si concluse con la soppressione dell'ordine dei gesuiti. I suoi nuovi impegni lo distolsero dall'obiettivo prefissato, tanto che al missionario occorreranno altri dieci anni per portare a compimento il dizionario, terminato nel 1780:

avendo in questo anno con lavoro di 13, anni finalm.te finito il Vocabolario Italiano-Cinese, e per conseguenza essendo compito il termine, che la S.a Congreg.ne determinò di trattenermi in questa Missione fin'al compimento di questa opera, desiderarei molto di uscire da questa Babilonia piena di Confusione, per ritirarmi in un Convento della mia religione, e dispormi tranquillam.te a una buona morte. (Pechino, 17 settembre 1780. APF, SOCP, vol. 62, f. 646v)

Il dizionario, un lavoro in tre volumi di notevole ricchezza sia in termini quantitativi che qualitativi grazie ai numerosi esempi d'uso, è certamente un'opera molto ambiziosa che, se da un lato testimonia le grandi capacità di Pruggmayr, dall'altro presenta una grande lacuna: l'assenza dei caratteri cinesi. Il dizionario, infatti, è strutturato sul modello del *Vocabolario della Crusca* cui fa seguito il traducente cinese (unicamente in trascrizione) e alcuni esempi d'uso. Probabilmente, rispetto ai gesuiti che lo avevano preceduto e forse allo stesso Castorano, Pruggmayr aveva fatto una scelta ben precisa, concentrandosi sull'utilità di conoscere la lingua orale per fare proseliti tra le masse ed escludendo *a priori* la difficile scrittura cinese. Secondo quanto scrive il carmelitano, il *Vocabolario* "propriam.te è fatto per gl'Europei, che vogliono imparare a parlare Cinese, e non conoscono i Caratteri Cinesi, adunque è superfluo d'aggiungerli nel Vocabolario; per imparar' a leggere i libri cinesi, ci sono altri Dizionari" (APF, SOCP, vol. 64, f. 511r.), aggiungendo inoltre che:

... In questo mio Vocabolario, in cui ho lavorato da 13 più anni, sono tutti i Verbi Italiani, e molti altri Vocaboli dell'ultima Crusca, con tutti i loro diversi Significati, con varie frasi, e modi diversi di dire: di sorte, che questo vocabolario potrà ancor' servire, per ben' imparare la Lingua Italiana. Ora prego Iddio, che mi dia ancor' due anni di vita, per potere finire la 2.a copia, che sarà un' poco migliore della 1.ma che preparo in caso la S.a Cong.e volesse conservarne una nel suo Archivio, & una qui nella Vice-Procura, se poi la S. Cong.e stima superfluo di farlo stampare, almeno servirà per far' scrivere costì alcune copie dagli amanuensi, e mandarle al S.r Procuratore, per darli a' nuovi Missionari, che verranno, perché qui nessuno vorrà prendersi la fatica di copiarlo. (Pechino, 4 novembre 1784. APF, SOCP, 61, f. 511r)

Una copia (o entrambe) vennero effettivamente inviate alla procura di Propaganda Fide a Macao, come testimonia una lettera del procuratore Giambattista Marchini (1757-1823) datata 12 febbraio 1789. Da quel momento in poi però del dizionario si perde traccia o, meglio, a perdere sarà il nome del suo autore. Nella Biblioteca apostolica vaticana, infatti, segnato come Borg. Cin. 407, compare un *Vocabolario Italo-cinese* registrato come "anonimo" in tutti i repertori principali (cfr. Cordier 1924, col. 3908/09; Pelliot and Takata 1995, 44) e ancora è così nonostante già nel 1940 Hofmeister avesse addotto prove valide e convincenti sulla paternità dell'opera collegando il *Vocabolario* a Giuseppe M. di S. Teresa, alias Joseph Pruggmayr, sulla base della grafia, delle lettere e delle descrizioni dei contenuti fornite dal missionario stesso (Hofmeister 1940, 128).

La copia conservata in Vaticano aiuta a ricostruire i passaggi che da Macao portarono il dizionario a Roma. All'interno dell'opera, infatti, sul primo foglio, compaiono tre "etichette" che oltre a riportare il nome di Sir George Staunton Bar^t, specificano che il primo volume finisce al *folio* 148, il secondo comincia dal f. 174 ("The beginning of this Volume was marked with p. 174 by mistake, for the alphabetical order shows that from the last page of Vo. I which is 148 to the beginning of the page 174 nothing is wanting") e finisce a f. 328 e quindi che il terzo, pur cominciando da f. 329 non ha segnate le altre pagine. Staunton aveva dunque acquistato il dizionario? O gli era stato affidato affinché fosse riportato in Europa? In ogni caso, l'ufficiale inglese occupa un ruolo rilevante nella storia dei contatti tra la Cina e l'Europa in quanto facente parte della missione commerciale britannica guidata da Lord Macartney nel 1793. La delegazione aveva infatti fatto tappa a Macao dove, come scrive Staunton stesso, aveva incontrato due sacerdoti, uno francese e uno italiano "both of exemplary worth and piety, who are superiors of, and agents for, several of the missionaries in Eastern Asia" (Staunton 1797, II, 587). L'incontro è testimoniato anche in un altro reportage del viaggio, quello scritto da Johann Christian Hüttner (1766-1847), che accompagnava la missione in qualità di precettore di tedesco del figlio dodicenne di Staunton. Nel suo diario, Hüttner inserisce una descrizione dell'Ufficio di Propaganda Fide a Macao guidato da un sacerdote italiano, che la delegazione visitò tra il 13 gennaio e il 1 febbraio 1794 (cit. in Peyrefitte 2013, 472).

Il *Vocabolario* venne successivamente acquistato da Antonio Montucci (1762-1829) che, come prova una nota manoscritta all'interno del volume, fece incollare i tre volumi insieme. La discrepanza nella numerazione delle pagine, invece, può dipendere dal fatto che i tre volumi facessero parte delle due diverse copie del dizionario.

6. I contributi italiani più recenti (XIX secolo)

La sinologia italiana dell'Ottocento, non più esclusivamente in mano ai religiosi, perse progressivamente vigore: il contributo agli studi cinesi divenne sempre più parziale e perse il respiro "internazionale", o quanto meno europeo, che lo aveva caratterizzato nei secoli precedenti. Ciò è ancora più evidente nell'ambito dei lavori lessicografici prodotti in questo secolo.

Nonostante il cinese cominciasse a essere inserito nei *curricula* universitari (cfr. Zuccheri 2010), nessuno dei sinologi italiani dell'epoca riuscì a portare a compimento la compilazione di un dizionario, sebbene il progetto fosse stato coltivato da più di uno tra questi. Il primo a parlarne fu l'arabista Giuseppe Hager (1757-1819) che nel 1801 pubblicò *An Explanation of the Elementary Characters of the Chinese; with an Analysis of Their Ancient Symbols and Hieroglyphics* scrivendo che “after having amassed abundant materials for a Chinese dictionary, which, if God grant me life, I propose to publish, and which this volume is intended to precede” (Hager 1801, iv). Il progetto però non vide mai la luce, probabilmente non tanto per la mole di lavoro che esso richiedeva ma soprattutto perché Hager aveva studiato la lingua solo sui libri senza mai recarsi in Cina e dunque il suo proposito era assolutamente irrealistico.

Stessa sorte toccò ad Antonio Montucci che aveva imparato qualche rudimento di cinese a Londra in compagnia dei due cinesi che dovevano fare da interpreti per la missione Macartney. Da quel momento in poi il poliglotta senese si era infatti concentrato moltissimo nello studio della lingua e, a questo scopo, si costruì attraverso “spese folli” (Di Toro 2018, 26) una ricca biblioteca i cui titoli, contando per la maggior parte opere di tipo lessicografico (ivi compreso il dizionario di Pruggmayr) testimoniano il grande interesse del linguista senese in quest’ambito. Montucci è inoltre ricordato per le polemiche che imbastì con altri contemporanei “all’interno della *querelle* che coinvolse tanti orientalisti europei nella gara alla realizzazione del primo dizionario del cinese edito in Europa” (ivi, 19), gara “vinta” da de Guigne con il già citato *Dictionnaire chinois-français et latin* ‘rubato’ a Brollo.

Fallito anche il tentativo di Montucci, il terzo sinologo italiano dell’Ottocento a tentare l’impresa di un dizionario fu Giuseppe Maria Calleri (1810-1876) poi naturalizzato francese. Missionario in Corea e in Cina, Calleri abbandonò gli abiti talari nel 1841 per dedicarsi alla carriera di sinologo e pubblicando, già l’anno seguente, un piano per un dizionario (*Dictionnaire encyclopédique de la Langue Chinoise*) che aveva intenzione di compilare. Esso non fu mai portato a termine da un lato, come scrive Bertuccioli, per l’enormità dello scopo che si era prefissato (20 volumi di 600 pagine ciascuno), dall’altro per mancanza di fondi sufficienti (1986, 9).

Un altro grande dizionario sarebbe stato invece compilato dal missionario gesuita Angelo Zottoli, autore anche di un manuale per l’apprendimento del cinese in 5 volumi. Il grande dizionario cinese-latino da lui composto sarebbe conservato presso la biblioteca da lui fondata a Xujiahui (Shanghai) ma sarebbe rimasto in forma manoscritta e finora sembrerebbe non essere mai stato studiato.

Sarà necessario aspettare il Novecento per veder stampato il primo dizionario cinese-italiano, il *Piccolo dizionario cinese, italiano, francese, inglese* (1933), nato grazie agli sforzi di Paolo Desderi. Per il momento anche questo dizionario non è stato ancora studiato sebbene presenti delle interessanti novità per quanto riguarda la classificazione dei sinogrammi di cui tratta brevemente solo Raini (2017). Seppure non è possibile sapere quale diffusione abbia avuto questo dizionario, possiamo qui solo aggiungere che è a partire dagli anni Sessanta che cominciano ad apparire dei dizionari cinese-italiano in Italia e in Cina, dove però i traduenti sono per lo più tradotti da altre lingue come il francese o l’inglese. È solo dagli anni Novanta in poi che le case editrici italiane hanno invece cominciato a pubblicare dizionari bilingui originali.

Per concludere, possiamo certamente affermare che nonostante gli sforzi altalenanti e gli esiti non sempre riusciti, il contributo della sinologia italiana allo studio del lessico cinese e alla compilazione di dizionari non può essere ignorato e presenta ancora ampi margini di studio e approfondimento che non potranno che arricchire la nostra conoscenza sugli scambi linguistici e culturali che hanno caratterizzato i nostri rapporti con la Cina a partire dal XIII secolo in poi.

Riferimenti bibliografici

- [Hofmeister] Ambrosius a Sancta Teresia (1940), *Bio-bibliographia Missionaria Ordinis Carmelitarum Discalceatorum (1584-1940)*, Romae, apud Curiam Generalitiam.
- Aparicio Ahedo Ó.I. (2018), “Un carmelita descalzo misionero en China (1745-1791)”, *Anuario de Historia de la Iglesia* 27, 351-376.
- APF (Archivio Storico della Congregazione per l’Evangelizzazione dei Popoli o de Propaganda Fide), *Scritture Originali delle Congregazioni Particolari delle Indie Orientali* [SOCP], Città del Vaticano, Pontificia Università Urbaniana.
- Auroux Sylvain (1994), *La révolution technologique de la grammatisation introduction à l’histoire des sciences du langage*, Liège, Mardaga.
- (2008), *La philosophie du langage*, Paris, Presses universitaires de France.
- Barreto Cristiano (2017), “*Clavis Sinica*: a short history of the long battle for the Chinese writing system in the West between the XVI and XIX centuries”, *Alfa* 61, 1, 197-222.
- Bertuccioli Giuliano (1972), “Brollo, Basilio”, in *Dizionario biografico degli italiani*, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/basilio-brollo_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/basilio-brollo_(Dizionario-Biografico))> (11/2019).
- (1986), “Giuseppe Maria Calleri: un Piemontese a servizio della Francia in Cina”, *Indologica Taurinensis* II, 1-29.
- (1993), “Gli studi sinologici in Italia dal 1600 al 1950”, *Mondo Cinese* 81, 9-22.
- Bertuccioli Giuliano, Masini Federico (1996), *Italia e Cina*, Roma-Bari, Laterza.
- Blitstein Pablo (2016), “Sinology: Chinese intellectual history and Transcultural Studies”, *Transcultural Studies* 2, 136-167.
- Bussotti Michela (2015), “Du dictionnaire chinois-latin de Basilio Brollo aux lexiques pour le marché: Deux siècles d'édition du Chinois en Italie et en France”, *T'oung Pao CI*, 4-5, 363-406.
- Cheng Anne (1997), *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil. Trad. it di Amina Crisma (2000), *Storia del pensiero cinese*, Torino, Einaudi, 2 voll.
- Coblin W.S. (1993), 爾雅 (*Erhya* [Il linguaggio corretto]), in Michael Loewe (ed.), *Early Chinese Texts. A Bibliographical Guide*, Berkeley, University of California, 94-99.
- (2000), “A Brief History of Mandarin”, *Journal of the American Oriental Society* CXX, 4, 537-552.
- Cordier Henri (1924), *Bibliotheca sinica. Dictionnaire bibliographique des ouvrages relatifs à l'Empire chinois*, supplément t. 1, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner.
- D’Arelli Francesco (1994), “Michele Ruggieri S.I., l'apprendimento della lingua cinese e la traduzione latina dei *Si shu (Quattro Libri)*”, *Annali dell'Istituto Universitario Orientale* LIV, 4, 479-487.
- Desderi Paolo (1933), *Piccolo dizionario cinese italiano francese inglese. Con spiegazione di 10.000 ideogrammi disposti secondo una nuova classificazione morfologica e con indicazioni radicali e fonetiche*, Torino, Rosenberg & Sellier, <<https://archive.org/stream/piccolodizionari00desd#ref=ol#mode/2up>> (11/2019).
- Di Toro Anna (2018), “Antonio Montucci e la sinologia europea tra ’700 e ’800”, in Donatella Cherubini (a cura di), *Di padre in figlio. Antonio ed Enrico Montucci senesi europei*, Milano, Franco Angeli, 19-40.
- Dinu Luca (2016), *The Chinese Language in European Texts. The Early Period*, New York, Palgrave Macmillan.
- Eco Umberto (1993), *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari, Laterza.
- Fuehrer Bernhard (2008), “Challenges and Perspectives of Chinese Studies in a Changing Society”, in Shinichi Kawai (ed.), *New Challenges and Perspectives of Modern Chinese Studies*, Tokyo, Universal Academy Press, 109-121.
- Hager Joseph (1801), *An Explanation of the Elementary Characters of the Chinese; with an Analysis of Their Ancient Symbols and Hieroglyphics*, London, Richard Phillips, St. Paul's church yard, <https://archive.org/details/bub_gb_entF_SDRK3sC/page/n5> (11/2019).
- Honey D.B. (2001), *Incense at the Altar. Pioneering Sinologists and the Development of Classical Chinese Philology*, New Haven, American Oriental Society.
- James G.C. (1994), “Towards a Typology of Bilingualised Dictionaries”, in James Gregory (ed.), *Meeting Points in Language Studies*, Hong Kong, HKUST Language Centre, 184-196.
- Klöter Henning (2007), “‘Ay sinco lenguas algo diferentes’: China’s Local Vernaculars in Early Missionary Sources”, in Otto Zwartjes, Gregory James, Emilio Ridruejo (eds), *Missionary Linguistics III /*

- Lingüística Misionera III: Morphology and Syntax. Selected papers from the Third and Fourth International Conferences on Missionary Linguistics, Hong Kong/Macau, 12-15 March 2005, Valladolid, 8-11 March 2006*, Amsterdam Philadelphia, John Benjamins, 191-210.
- (2009), “The Earliest Hokkien Dictionaries”, in Otto Zwartjes, Ramón Arzápalo Marín, Thomas Smith-Stark (eds), *Missionary linguistics IV / Lingüística misionera IV: Lexicography. Selected Papers from the Fifth International Conferences on Missionary Linguistics, Mérida, Yucatán, 14–17 March 2007*, Amsterdam Philadelphia, John Benjamins, 303-330.
 - (2010), *The Language of the Sangleys. A Chinese Vernacular in Missionary Sources of the Seventeenth Century*, Leiden, Brill.
- Li Hui (2015), *Il Dictionarium Latino-Italico-Sinicum di Carlo Orazi Da Castorano O.F.M. (1673-1755)*, Tesi di Dottorato, Roma, Sapienza Università di Roma.
- (2017), “Il *Dictionarium Latino-Italico-Sinicum* di Carlo Orazi Da Castorano”, in Isabella Doniselli Eramo (a cura di), *Carlo da Castorano. Un sinologo francescano tra Roma e Pechino*, Milano, Luni Editrice, 175-190.
- Margiotti Fortunato (1963), “La confraternita del Carmine in Cina (1728-1838)”, *Ephemerides Carmeliticae XIV*, 91-154.
- Masini Federico (2000), “Materiali lessicografici sulla lingua cinese redatti dagli occidentali fra ’500 e ’600: i dialetti del Fujian”, *Cina* 28, 53-79.
- (2014), “Michele Ruggieri, Primo Sinologo Europeo”, *Sulla via del Catai* 11, 23-29.
 - (2019), “Chinese Language and Christianity”, in Chu-Ren Huang, Zhuo Jing-Schmidt, Barbara Meisterernst (eds), *The Routledge Handbook of Chinese Applied Linguistics*, Hong Kong, Routledge, Chapter 3, 44-57.
- Mungello David (1989), *Curious Land. Jesuit Accommodation and the Origins of Sinology*, Honolulu, University of Hawaii Press.
- (2009), *The Great Encounter of China and the West, 1500-1800*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.
- Pelliot Paul, Takata Tokio (1995), *Inventaire Sommaire Des Manuscrits Et Imprimés Chinois De La Bibliothèque Vaticane. A Posthumous Work*, Kyoto, Istituto Italiano di Cultura.
- Peyrefitte Alain (2013), *The Immobile Empire*, New York, Vintage Books.
- Raini Emanuele (2010), *Sistemi di Romanizzazione del cinese Mandarino sei Secoli XVI-XVIII*, Tesi di Dottorato, Roma, Sapienza Università di Roma.
- (2014), “La breccia nella muraglia: quando ‘espugnammo’ la lingua cinese”, *Civiltà del Mediterraneo* 25, 69-97.
 - (2017), “Chinese Linguistics in Italy”, in Rint Sybesma (gen. ed.), *Encyclopedia of Chinese Language and Linguistics*, vol. I, Leiden-Boston, Brill, 483-490.
- Ricci Matteo (2000), *Della entrata della Compagnia di Giesù e Christianità nella Cina*, a cura di Maddalena Del Gatto, Quodlibet, Macerata.
- Ricci Matteo, Ruggieri Michele (2001), *Dicionário Português-Chinês*, facsimile edition, with an introduction by John W.J., Lisbon, Instituto Português do Oriente, National Library of Portugal.
- Serra Borneto Carlo (1998), “L’approccio lessicale”, in Id. (a cura di), *C’era una volta il metodo. Tendenze attuali nella didattica delle lingue straniere*, Roma, Carocci, 227-247.
- Staunton George (1797), *An Authentic Account of an Embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China...*, London, G. Nicol, 3 vols.
- Uchida Keiichi (2017), *A Study of Cultural Interaction and Linguistic Contact. Approaching Chinese linguistics from the periphery*, English translation by Alan Twatts, Taipei, National Taiwan UP.
- Witek J.W. (2001), “Introdução por John W. Witek, S.J.”, in Matteo Ricci, Michele Ruggieri, 14-23.
- Zamponi Raoul (2012) “Per una nuova immagine del dizionario portoghese-cinese attribuito a Matteo Ricci e Michele Ruggieri”, in Filippo Mignini (a cura di), *Attualità di Ricci. Testi, fortuna, interpretazioni*, Macerata, Quodlibet, 65-101.
- 张西平, Zhang Xiping, 任大援, Ren Dayuan (2017), 明清之际 ‘西学汉籍’ 的文化意义 (*Ming-Qing zhiji ‘Xuexi Hanji’ de wenhua yiyi; Cultural Significance of the “Chinese Books on Western Learning” in Late Ming and Early Qing*),

in Barbara Hoster, Dirk Kuhlmann, Zbigniew Wesolowski (eds), *Rooted in Hope. Festschrift in Honor of Roman Malek S.V.D.*, Milton, Taylor and Francis, formato ebook.

Zuccheri Serena (2010), “Breve storia dell’insegnamento del cinese in Italia tra il XIX e il XX secolo”, in Davor Antonucci, Serena Zuccheri (a cura di), *L’ insegnamento del cinese in Italia tra passato e presente*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 11-32.



Citation: Z. Wen (2019) Lao She e Dante: ricezione ed “emulazione”, pp. 229. *Lea* 8: pp. 87-103. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10981>.

Copyright: © 2019 Z. Wen. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Lao She e Dante. Ricezione ed “emulazione”

Zheng Wen

Beijing Foreign Studies University (<wenzheng@bfsu.edu.cn>)

Abstract

老舍 (*Lao She*, 1899-1966) is one of the most famous contemporary Chinese writers. Skilled and versed in writing novels and theater pieces, he was a great connoisseur and master of the Chinese language, so much so that he was the first writer to be awarded the title of “artist of the people” (人民艺术家 *Renmin yishujia*) after the foundation of the Chinese Peoples Republic in 1949. His most representative works, 骆驼祥子 (*Luotuo xiangzi*; Richshaw), 四世同堂 (*Sishi tongtang*; Four generations under one roof) and 茶馆 (*Chaguan*; The teahouse Theater house) are texts that all Chinese know and possess. During the cultural revolution Lao She suffered severe attacks and he was persecuted several times, so much so that he decided, in 1966, to commit suicide by throwing himself into the Taiping Lake in Beijing, unable to bear the continuous humiliation.

Keywords: comparative literature, Dante Alighieri, Lao She, literary influence, reception

1. *L'influenza della Divina Commedia su stile e tecniche letterarie di Lao She¹*

A partire dalla fine del XIX secolo, la società cinese ha visto dei continui cambiamenti e sommovimenti. I cambiamenti sociali spesso provocano un doloroso senso di perdita di identità, e l'Occidente, più avanzato della Cina, è naturalmente diventato un modello di riferimento per la ricostruzione di questa identità. Dal punto di vista letterario, sia per il Movimento di riforma del 1898 e per quello della Nuova Cultura del 4 maggio 1919, che per le fasi di rieducazione e costruzione socialista post-1949 e il processo di riforma e apertura (1978) fino all'attuale formazione del mercato, la letteratura occidentale è sempre stata il modello

¹ In questo articolo, per motivi di spazio, non è possibile approfondire il panorama letterario e politico cinese in cui operò Lao She.

da studiare e prendere a prestito. Ciò ha influenzato non solo lo sviluppo della nostra letteratura nazionale, ma anche la nostra società e il nostro modo di pensare. Prendendo ad esempio gli ultimi vent'anni del XX secolo, il moderno pensiero letterario occidentale ha radicalmente plasmato la letteratura contemporanea cinese, con un significato non inferiore a quello di una rivoluzione letteraria. Il *background* di questa situazione, in realtà, è il risultato di un profondo cambiamento di categorie di pensiero e di conoscenza.

Facendo un'attenta analisi delle opere cinesi di creazione letteraria e di storia e critica della letteratura dalla fine del XIX secolo in poi, non è difficile scoprire che la letteratura italiana, soprattutto quella del Rinascimento e del Risorgimento, è diventata la coordinata comune del pensiero umanistico e delle richieste sociali di pressoché tutti gli intellettuali della Cina moderna. Liang Qichao 梁启超, Hu Shi 胡适, Lu Xun 鲁迅, Mao Dun 茅盾, Guo Moruo 郭沫若, Lao She 老舍, ecc., i principali scrittori moderni cinesi, sono stati i primi a presentare le opere italiane in Cina. Le ricerche sulla comprensione e sull'atteggiamento verso le opere italiane di questi intellettuali ci aiutano a capire i motivi dell'influenza esercitata in Cina da queste opere.

La figura di Dante Alighieri incontra lo sguardo cinese verso la fine del XIX secolo, quando la Cina, come abbiamo detto sopra, spinta da una doppia pressione interna ed esterna, intraprende il cammino della rinascita nazionale. Fra gli autori cinesi moderni che hanno subito l'influenza di Dante, sicuramente è da annoverare Lao She (1899-1966), uno dei più importanti scrittori cinesi del XX secolo, nonché appassionato lettore de *La Divina Commedia*.

All'età di 23 anni Lao She si fece battezzare divenendo cristiano e dal 1924 al 1929, avendo ottenuto un incarico di docenza presso la School of Oriental and African Studies all'università di Londra, insegnò cinese agli stranieri. Allo stesso tempo iniziò una sistematica produzione letteraria, divenendo un abile scrittore; analizzando nel complesso il suo corpus di romanzi, si possono notare, tra le altre, le influenze di Charles Dickens (1812-1970), Joseph Conrad (1857-1924), William Faulkner (1897-1962) e Dante (Ge 2000). Tuttavia, da quanto emerge da Lao She stesso, l'influenza più significativa è stata proprio quella di Dante. Nel 1925, dopo aver letto per la prima volta a Londra *La Divina Commedia*, Lao She sviluppò immediatamente la volontà e l'ambizione di "scrivere qualcosa di perfetto e sublime come *La Divina Commedia*"², e per il raggiungimento di tale scopo si impegnò costantemente negli anni a seguire. Nel luglio del 1945, dopo essersi ormai fatto un nome all'interno dei circoli letterari, pubblicò un saggio dal titolo 写与读 (Xie yu du; Scrittura e Lettura) nel quale riassume e sintetizza la sua produzione scritta e le esperienze di lettura degli ultimi venti anni. Parlando dell'influenza che *La Divina Commedia* ha esercitato su di lui, egli scrive:

L'opera da cui ho tratto maggior beneficio è stata la *Divina Commedia* di Dante Alighieri. Ho letto tutte le traduzioni inglesi che sono riuscito a procurarmi, sia in rima che in prosa, ho raccolto numerosi testi e scritti riguardanti Dante e, per un certo periodo di tempo, sono diventato un suo grande ammiratore. Dopo aver letto la *Divina Commedia* ho capito cosa si intende con "sublime arte e letteratura". Parlando di tempo, tratta l'eternità. Parlando di spazio, si sale in paradiso e si entra nell'inferno. Parlando dei personaggi, spazia da Dio, i santi, il Diavolo, i grandi virtuosi, gli eroi fino ad arrivare alla gente comune del suo periodo. Il suo pensiero filosofico è rimasto costante e il suo paesaggio è onnicomprensivo. Ogni sua prospettiva, ogni suo paesaggio sono talmente vividi, pieni di vitalità tanto da farmi comprendere chiaramente cosa si intende dicendo che la letteratura e l'arte partono dalle immagini per poi ritornare in esse.

²要写出像《神曲》那样完整的东西 (Lao She 1990, 541). Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

Il punto più alto del talento ed impegno letterari è proprio questa la *Divina Commedia*, mi ha fatto capire il rapporto tra anima e corpo, mi ha fatto comprendere la vera profondità dell'arte e della letteratura.³

Si può facilmente evincere come il *background* della cultura europea e del cristianesimo abbiano esercitato una grande influenza sulla produzione scritta di Lao She. Nel saggio *Xie yu du* (Scrittura e lettura) egli descrive l'importanza che ha ricoperto la lettura di opere europee classiche, e in particolare *La Divina Commedia*, nei confronti della sua stessa produzione letteraria. Mentre insegnava in Inghilterra, per sfuggire alla noia e non soffrire troppo la nostalgia di casa, iniziò a cimentarsi nella stesura di romanzi: 老张的哲学 (*Lao Zhang de zhexue*; La filosofia del vecchio Zhang) fu il primo romanzo lungo da lui pubblicato, e nel 1926 venne edito a puntate nella rivista 小说月报 (*Xiaoshuo yuebao*; Mensile di narrativa). Inizialmente Lao She si firmava con il suo vero nome, 舒庆春 (*Shu Qingchun*), ma in seguito decise di adottare lo pseudonimo "Lao She", ad indicare il suo nuovo inizio sulla via della produzione letteraria.

Dopo la pubblicazione de *Lao Zhang de zhexue*, Lao She acquisì una certa notorietà e il suo interesse per la scrittura crebbe notevolmente, iniziando quindi a scrivere il suo secondo romanzo, 趙子曰 (*Zhaoziyue*; Così parlò il maestro Zhao). Tuttavia, egli riscontrò diverse difficoltà nella stesura del romanzo, procedendo molto a rilento. Sotto consiglio di un amico cominciò a interessarsi e a leggere la storiografia greca e latina, passando poi alla letteratura classica greca e romana e in seguito, seguendo l'ordine cronologico, ai classici della letteratura occidentale, accumulando così una notevole conoscenza che gli forniva sempre nuove fonti d'ispirazione. Lao She si accorse di non provare particolare interesse nei confronti dei poemi omerici o del teatro greco, solamente *La Divina Commedia* di Dante lo emozionò al punto da far nascere in lui una vera e propria passione verso di essa. Attraverso *La Divina Commedia* egli infatti comprese "la vera profondità dell'arte e della letteratura"⁴, ovvero come ogni opera artistica o letteraria debba necessariamente essere in grado di toccare l'animo umano e mettere in risalto l'aspetto spirituale della vita. Forse a causa della sua fede cristiana, Lao She, in maniera più forte e acuta rispetto ad altri, sentì come sue le problematiche legate ai binomi Paradiso-Inferno, anima-corpo, virtù-peccato, bene-male e sapienza-ignoranza. Sei mesi dopo la pubblicazione di *Xie yu du* (Scrittura e lettura), Lao She compilò un altro saggio critico riguardante *La Divina Commedia*, riaffermandone la grandezza e importanza e confermando nuovamente la propria ammirazione:

Nell'epica classica si parla di dei e uomini, tuttavia manca una forma organizzata di Inferno. Nella *Divina Commedia*, invero, si trova una descrizione completa e minuziosa di Paradiso, Inferno e essere umano; Dante è in grado di portarci nella luce del Paradiso così come può farci precipitare nell'Inferno di fuoco e fulmini, illustrarci il rapporto che intercorre tra l'umano e il divino e ancora spiegarci il meccanismo di retribuzione legato ai rapporti bene-male, sapienza-ignoranza, virtù-peccato. L'universo che Dante ha scritto è un poema di forma perfetta, ogni colore, ogni suono si trovano al loro posto ideale al suo interno. [...] La *Divina Commedia* contiene semplicemente tutto, e tutto è organizzato e sistematizzato con logica. Religione, morale, politica, filosofia, arte e scienza del Medioevo sono tutte contenute in essa. Se esiste al mondo un'opera ineguagliabile, allora è sicuramente la *Divina Commedia*.

³使我受益最大的是但丁的《神曲》。我把所能找到的几种英译本，韵文的散文的，都读了一过儿，并且搜集了许多关于但丁的论著，有一个不短的时期，我成了但丁迷。读了《神曲》，我明白了何谓伟大的文艺。论时间，它讲的是永生。论空间，它上了天堂，入了地狱。论人物，它从上帝、圣者、魔王、贤人、英雄一直讲到当时的“军民人等”。它的哲理是一贯的，而它的景物则包罗万象。它的每一景物都是那么生动逼真，使我明白何谓文艺的方法是从图象到图象。天才与努力的极峰便是这部《神曲》，它使我明白了肉体与灵魂的关系，也使我明白了文艺的真正深度” (Lao She 1990, 542).

⁴明白了文艺的真正深度 (Lao She 1982, 37).

Per grandezza di imposizione e spirito presente all'interno della sua stessa struttura, essa susciterà per sempre una profonda ammirazione e senso di impotenza in tutti gli artisti futuri.⁵

Lao She ritiene che la descrizione che Dante fornisce di Inferno, Purgatorio e Paradiso siano di grande importanza nella dottrina cristiana, e che inoltre egli sia stato in grado di illustrare e spiegare concetti astratti grazie all'uso di vivide immagini, stimolando fortemente l'imma-ginazione del lettore. Probabilmente le situazioni e le scene descritte nella *Divina Commedia* non sono strettamente fedeli alla dottrina cristiana, tuttavia riescono meglio di quest'ultima a toccarci nell'animo, altro motivo per cui Lao She fu così entusiasta di quest'opera. Secondo lui un autore così abile come Dante:

è sempre in grado di avere una visione più ampia, di renderci in grado di vedere ciò che lui vede; non importa che si creda o meno al Paradiso e all'Inferno, è semplicemente impossibile non riconoscere la grandezza di Dante. Egli è stato in grado di combinare Paradiso, Inferno e essere umano come in una sorta di guida per la vita, e oggi noi tutti ancora lo veneriamo, poiché nella storia della letteratura mondiale non ci potrà mai essere un secondo Dante.⁶

Dante, grazie all'ausilio delle descrizioni di Paradiso, Purgatorio e Inferno, ha evidenziato come ognuno debba essere responsabile del proprio comportamento (Holmes 1989, 3), e dall'alto della propria fede cristiana ma tramite la sua penna, ha ammonito ed avvertito la gente comune di abbandonare la via del peccato e di intraprendere la strada della virtù e del bene, purificando la propria anima⁷. E proprio poiché è grazie a persone rette e virtuose che la società può migliorarsi, Lao She in quel periodo diede alla letteratura questo valore e scopo: essere in grado di sensibilizzare ed emancipare la gente comune nei periodi di pericolo e crisi.

Nel 1941 Lao She pubblicò a Chongqing, all'interno del mensile buddhista 海潮音 (*Hai-chaoyin*; Predicazione buddhista)⁸, un articolo dal titolo 灵的文学与佛教 (*Ling de wenxue yu*

⁵罗马的史诗里有神有人，可是缺乏一个有组织的地狱。《神曲》里却天地人都有详尽的描写，但丁会把你带到光明的天堂，再引入火花如雷的地狱，告诉你神道与人道的微妙关系，指给你善与恶，智与愚，邪与正的分别与果报。他笔下的世界是一首完整的诗，每一色彩，每一响声，都有它的适当的地方。[……]《神曲》是什么都有，而且什么都有组织，有因果。中世纪的宗教、伦理、政治、哲学、美术、科学都在这里。世界上只有一本无可摹仿的大书，就是《神曲》。它的气魄之大，结构之精，永远使文艺的学徒自惭自励 (*ibidem*).

⁶总能把眼睛放开，看到他们所能看到的世界，尽管你一点也不相信天堂地狱，但是你没法不承认但丁的伟大。他把天堂、地狱与人间合到一处去指导人生，他到今天也使我们崇拜，因为世界文学史中没有第二个但丁 (Lao She 1990, 479).

⁷Nel 1937, in seguito allo scoppio della seconda guerra sino-giapponese, Lao She si spostò da Jinan a Wuhan, ottenendo un incarico all'interno della società artistico-letteraria anti-invasione, entrando quindi ufficialmente nel movimento letterario di resistenza. Per meglio adattarsi al nuovo incarico, Lao She utilizzò diversi stili di letteratura popolare per redigere e pubblicare numerosi testi propagandistici di resistenza all'invasione giapponese, allo stesso tempo scrivendo anche pezzi teatrali e romanzi incentrati sul medesimo tema. Tra il 1944 e il 1947 redasse il famoso romanzo 四世同堂 (*Sishi tongtang*; Quattro generazioni sotto lo stesso tetto), divenuta la sua opera più rappresentativa, in cui descrive le sofferenze e le difficoltà legate alla resistenza all'invasore giapponese dopo l'occupazione di Beiping (odierna Pechino).

⁸Lao She aveva compiuto ricerche e studi non solo sul cristianesimo ma anche sul buddhismo, in particolare grazie alla guida del 宗月大师 Grande Maestro Zongyue (*Zongyue Dashi*, 1880-1941). Lao She crebbe in una famiglia povera (perse il padre all'età di un anno) e fu proprio Zongyue a sostenerlo finanziariamente i suoi studi; la benevolenza, tolleranza e virtù morale del grande maestro ebbero sempre grande influenza su Lao She e, anche dopo il battesimo, egli non recise mai i suoi legami culturali con il buddhismo. Durante il suo incarico di docenza a Londra chiese al suo caro amico 许地山 (*Xu Dishan*, 1893-1942), anch'egli nella capitale inglese in quel periodo, di redigere per lui una lista di opere in cinese e in inglese riguardanti il buddhismo, allo scopo di poter ulteriormente

Fojiao; La letteratura dell'anima e il Buddhismo), in cui discute ed affronta nel dettaglio il problema dell'anima, dello spirito letterario. In questo testo egli presenta il suo nuovo concetto di "letteratura dell'anima" per illustrare in sintesi il valore che secondo lui la letteratura deve avere, ovvero quello di illuminare e far brillare l'anima umana, essere in grado di purificare il proprio cuore, far emergere la bontà e la virtù in ognuno di noi e quindi permetterci di raggiungere la vera armonia e pace tra i popoli. Secondo Lao She la grandezza di Dante risiede nel fatto di "aver aperto un nuovo campo letterario"⁹, quello della letteratura dell'anima. E proprio nella Cina dell'epoca di Lao She, martoriata da problemi interni e attacchi esterni:

c'è bisogno che emerge un uomo come Dante che, attraverso la letteratura dell'anima, sia in grado di aprire la porta della virtù, di far sì che la gente possa vivere una vita spiritualmente degna, che possa far emergere la bontà da tutti noi senza tuttavia farci cadere nel vortice delle superstizioni e delle false credenze.¹⁰

In altre parole, per Lao She *La Divina Commedia* va considerata come il punto di inizio della cosiddetta "letteratura dell'anima", e allo stesso tempo ne è l'opera più rappresentativa. Per questo motivo possiamo più volte notare come nella sua produzione letteraria Lao She cerchi a più riprese di imitare ed emulare *La Divina Commedia*, specialmente mettendo in evidenza i temi della retribuzione per le cattive e le buone azioni, della purificazione del cuore umano e dell'emergere di una coscienza sociale. Per esempio nel 1934 pubblicò sulla rivista 现代 (*Xiandai*) una poesia intitolata "鬼曲" (*Guiqu*; Il canto dei demoni) (Lao She 1934a) in cui imita l'*Inferno* di Dante scrivendo di se stesso catapultato in un mondo onirico in un giorno d'inverno dal "pungente venticello e pesanti nubi"¹¹. Alla composizione segue un testo dal titolo 关于这点诗的说明 (*Guanyu zhedianshi de shuoming*; Delucidazioni sulla presente poesia), in cui spiega al lettore come la redazione di tali versi derivino dalla sua lettura della *Divina Commedia*:

So scrivere poesie? Sinceramente non lo so, ma ho comunque sempre voluto provare. Proprio in questa primavera all'improvviso è balenata in testa questa *Guiqu*; chissà come mi sia potuta venire in mente. Si tratta di un sogno in un sogno. Nel sogno vedo molte persone e cose sospette e oscure: le voglio descrivere, e quindi darne anche un giudizio. Se è presente qualcosa di ragionevole e pensato, allora è proprio questo 'darne un giudizio'. A dire il vero non posso chiamare queste persone e cose sospette e oscure con gli appellativi 'persone' e 'cose'; tuttavia le giudico e impartisco loro una pena, un po' come Dante nel suo *Inferno*. Ma nel mio caso c'è solo l'*Inferno*, e non il *Paradiso*.¹²

Questa poesia, per stile, ambientazione e temi, presenta molte similitudini con *La Divina Commedia*. Dalla spiegazione che l'autore fornisce sappiamo che si tratta di una composizione

approfondire le proprie ricerche. In seguito, Xu Dishan si recò negli USA per studiare storia delle religioni e religioni comparate presso la Columbia University, poi tornò in Inghilterra per continuare le sue ricerche all'università di Oxford in tema di storia delle religioni, indologia, sanscrito e buddhismo.

⁹开辟了一块灵的文学的新田地 (Lao She 1999, 22-23).

¹⁰需要一个像但丁这样的人出来，从灵的文学着手，将良心之门打开，使人人都过着灵的生活，使大家都拿出良心来但并不一定就是迷信 (*ibidem*).

¹¹风微云重 (*ibidem*)

¹²我能作诗吗？我不知道。老想试试，可是。今年春天，忽然想到“鬼曲”；谁知是怎么想起来的呢。它是个梦中的梦。在梦里，我见着很多鬼头鬼脑的人与事。我要描写他们，并且判断他们。假如有点思想的话，就在这“判断”里。我不能叫这些鬼头鬼脑的人与事就那么“人”似的，“事”似的；我判定，并且惩罚。有点象《神曲》中的“地狱”。但只有“地狱”而无“天堂”等 (Lao She 1934b, 753-754).

non terminata e dalle prime parole di queste “delucidazioni” di Lao She scopriamo anche che si tratta del suo primo tentativo di scrittura in versi, per tastare la reazione del pubblico. Purtroppo, Lao She non ha ultimato questo componimento in versi; se lo avesse fatto, forse questa *Guiqu* avrebbe potuto essere tra le poesie cinesi quanto più vicine alla *Divina Commedia*: “più vicine” non per il valore artistico-letterario, ma come tematiche affrontate. 葛涛 (*Ge Tao*) (1972-), studioso di Lao She, che egli definisce il “Dante cinese”, afferma che il romanzo 四世同堂 *Sishi tongtang*¹³ pubblicato nel 1944, può per certi versi essere considerato, per affinità di messaggio e significato, “*La Divina Commedia* cinese”. Nel saggio 破解 ‘老舍研究之谜 (*Pojie Lao She yanjiu zhi mi*’; Analisi e spiegazione de ‘Gli enigmi di Lao She’), inoltre, Ge Tao sostiene che questo celebre romanzo presenta evidenti e profonde influenze dantesche nella struttura, nei temi, nella caratterizzazione dei personaggi e nel tipo di immagini descritte, ma che tuttavia l’esperienza e l’osservazione diretta delle vicende di guerra hanno fatto sì che queste influenze dantesche vengano adattate alle necessità del tempo e così, nonostante il romanzo “imiti” *La Divina Commedia*, in equal modo non si può mettere in dubbio il suo oggettivo valore letterario: si tratta di un’opera che, pur partendo da una sorta di emulazione della *Commedia*, possiede una sua indipendenza letteraria. Così come *La Divina Commedia*, che contiene una riflessione e una critica al popolo fiorentino e italiano dell’epoca, così Lao She in *Sishi tongtang* descrive e analizza il popolo cinese durante l’invasione giapponese, ad esprimere la propria speranza nella nascita di uno spirito nazionale (Ge 2009). Ge Tao avanza un’ulteriore interessante osservazione: il romanzo di Lao She non solo imita per struttura *La Divina Commedia* (100 capitoli divisi in tre parti) ma presenta un’ulteriore analogia, gli ultimi 13 capitoli presentano certe “mancanze”, così come gli ultimi 13 canti della *Commedia*; Lao She quindi, seguendo l’esempio di Dante, vuole evidenziare il carattere di “imperfezione”, ovvero di come né l’anima umana possa conoscere completa salvezza né un’opera letteraria possa arrivare a perfetta forma e completezza¹⁴.

Anche nelle analisi e nei commenti di altre opere come 二马 (*Er Ma*; Ma e suo figlio), 猫城记 (*Maocheng ji*; La città dei gatti) e 火葬 (*Huozang*; Cremazione) viene evidenziata la presenza di tracce e influenze della *Divina Commedia*. Lao She ha sempre considerato la *Commedia*

¹³四世同堂 (*Sishi tongtang*; Quattro generazioni sotto lo stesso tetto), pubblicato nel 1944, è ambientato a Pechino durante la guerra sino-giapponese. Nel romanzo, vengono narrate le vicissitudini dei cittadini pechinesi degli 胡同 *butong* (vie caratteristiche della città), diventati praticamente schiavi in seguito all’incidente del ponte di Marco Polo e all’invasione giapponese della città (1937). In particolare, la narrazione si focalizza sulle sofferenze e le difficoltà affrontate da ben quattro generazioni della famiglia Qi; vengono inoltre messe in luce le false mire pacifiste e l’imperialismo violento dell’esercito giapponese.

¹⁴ *Sishi tongtang* è diviso in tre parti: “Perplessità”, “Miseria” e “Carestia”. La prima parte consta di 34 capitoli, mentre la seconda e la terza ognuna di 33 capitoli, presentando quindi una struttura del tutto identica a quella della *Divina Commedia*. Il romanzo iniziò ad essere pubblicato a puntate nel 1944 in un quotidiano di Chongqing; il progetto dell’autore era di terminare la pubblicazione nell’arco di due anni, ma a causa di diversi problemi, tra cui la cagionevole salute, alla fine del 1945 erano state pubblicate solo le prime due parti. Nel 1946, dopo aver accettato un invito come docente, Lao She si recò negli Stati Uniti dove finalmente riuscì a terminare la terza parte dell’opera; tuttavia gli ultimi 13 capitoli, per motivi ancora non chiari, non vennero pubblicati e il manoscritto rimasto venne distrutto durante la Rivoluzione culturale (1966-1976). Fortunatamente era stata realizzata negli Stati Uniti una traduzione integrale in inglese e così, nel 1983, la casa editrice cinese Zhongguo Renmin Wenzue ha tradotto dall’inglese i rimanenti 13 capitoli pubblicando poi l’edizione integrale di *Sishi tongtang*, composta da 100 capitoli. Nel commento agli ultimi 13 capitoli tradotti da Ma Xiaomi dall’inglese intitolato “Ricongiungimento di marito e moglie, parte prima. La perdita e recupero degli ultimi 13 capitoli di *Sishi tongtang*”, 四世同堂 [*Hu Xieqing*]), la vedova di Lao She, e il loro figlio 舒乙 (*Shuyi*) scrivono che Lao She ha di proposito deciso di non pubblicare l’ultima parte del romanzo, riferendosi a questa decisione col nome di “l’enigma di Lao She”. Da allora molti studiosi ed esperti letterari si sono impegnati nel cercare una spiegazione a questo enigma.

l'opera dantesca di maggior rilievo, così come non ha mai smesso di affermare che ogni persona interessata alla letteratura non possa non riconoscerne il valore oggettivo (Lao She 1999, 22-23).

I personaggi principali delle opere di Lao She, ideali nella loro umanità e moralità, incarnano perfettamente la continua ricerca dell'anima per carpire il senso della stessa esistenza umana. Possiamo riportare qui il punto di vista del filosofo novecentesco cinese 张东荪 (*Zhang Dongsun*, 1886-1973): “Questo carattere morale io lo chiamerei piuttosto carattere spirituale, in quanto lo spirito viene preso come esempio più alto di umanità, così come modello e obiettivo da perseguire da ognuno (di noi)”¹⁵.

Lao She scoprì che Dante aveva realmente colmato il divario tra “carattere morale (umano)” e “carattere spirituale”, descrivendone il rapporto che vi intercorre (tra l'umano e il divino) e spiegando le differenze e il meccanismo di retribuzione che intercorre tra bene e male, sapienza e ignoranza, virtù e peccato. Ed è proprio qui che Lao She ravvisa i punti in comune tra *La Divina Commedia*, come rappresentativa della “letteratura dell'anima”, e la dottrina buddhista, arrivando addirittura a ipotizzare che “Dante forse è stato esposto a influenze buddhiste prima della stesura della *Commedia*”¹⁶. E ancora in *Ling de wenxue yu Fojiao* (La letteratura dell'anima e il Buddhismo), egli scrive che la letteratura occidentale, a partire dal Medioevo, ha avuto come filo conduttore il tema della vita spirituale, e questa “letteratura dell'anima” è diventata parte integrante ed importante all'interno della letteratura occidentale in generale. Al contrario, nella letteratura classica greca e romana, la tematica dell'anima non viene mai trattata: una volta giunta la morte tutto finisce, non c'è luce, non c'è speranza, non c'è oscurità, non c'è terrore; l'uomo, una volta morto, non lascia più traccia di sé. Anche nella letteratura cinese il focus è sempre sul rapporto terreno tra uomini e donne, e un'opera come *La Divina Commedia* non è mai stata composta, e solamente due testi trattano in maniera non troppo approfondita del problema dell'anima, della vita spirituale. Tutto questo portò quindi Lao She ad affermare che “la letteratura cinese ha sempre ignorato il tema della vita spirituale”¹⁷.

Le sopra citate opinioni ed affermazioni di Lao She hanno destato l'interesse del famoso sinologo Marian Galik (1933-). Per prima cosa Galik ritiene che tra Dante e il pensiero buddhista del Medioevo cinese non ci possa essere nessun legame (2012, 16-17); *in secundis* egli considera l'affermazione di Lao She secondo cui “la letteratura cinese ha sempre ignorato il tema della vita spirituale” come sommaria e non veritiera, definendola “un esagerato atteggiamento polemico nei confronti della letteratura cinese tradizionale”¹⁸. Galik nota:

Opere di grande valore come le *Odi di Chu* di Qu Yuan, le poesie Zen, e successivamente gli scritti di Wang Wei, Bai Juyi, Liu Zongyuan, Su Shi, e ancora i romanzi *L'investitura degli dei*, *Viaggio in Occidente* e lo stesso *Sogno della camera rossa* affrontano tutte il tema della vita spirituale.¹⁹

Durante gli stessi anni di attività letteraria di Lao She, continua il sinologo, vennero redatti e pubblicati uno dopo l'altro numerosi scritti di grande valore:

¹⁵ 这种人格思想毋宁谓为神格。盖以神为最圆满完全的人格，而为一切自然人之榜样与目标 (Zhang 2012, 99).

¹⁶ 但丁或许是受东方佛教的影响而创作了《神曲》 (Lao She 1999, 22).

¹⁷ 中国文学漠视精神生活 (*ibidem*).

¹⁸ 老舍对于中国传统文学和现代文学都过于苛求 (Galik 2012, 16-17).

¹⁹ 屈原的《楚辞》、禅诗，以及后来的王维、白居易、柳宗元、苏轼的作品，[……] 小说《封神演义》、《西游记》，甚至《红楼梦》这一中国传统小说的巅峰之作，这些都是写了灵魂生活的 (*ibidem*).

per esempio, nelle opere di Zhou Zuoren, Lu Xun, Xu Dishan, Yu Dafu, si possono chiaramente ravvisare temi cristiani e buddhisti inerenti alla sfera della spiritualità. Attraverso la lettura della Bibbia, le religioni ebraica e cristiana hanno fortemente influenzato la produzione letteraria di diversi autori come Guo Moruo, Zhang Ziping, Lin Yutang, Mao Dun, Xu Zhimo, Huang Luyin, Su Xuelin, Xie Bingxin, Xiang Peiliang, Shen Congwen, Liang Zongdai, Ba Jin, Feng Zhi, Cao Yu, Xiao Qian, Ai Qing, Chen Mengjia. Tra gli autori influenzati maggiormente dal buddhismo si possono citare Su Manshu, Feng Zikai, Qu Qiubai, Fei Ming, Shi Zhecun. Si notano tracce evidenti di influenza taoista in Dai Wangshu.²⁰

L'aspetto più importante dello studio e dell'analisi condotti da Lao She sulla *Divina Commedia* è quindi l'importanza che l'anima ricopre per la vita umana. E il chiamare in causa più e più volte la definizione di "letteratura dell'anima" mostra la sua più grande speranza ed ambizione: scrivere un'opera che, come *La Divina Commedia*, sia in grado di condurre la letteratura cinese verso nuovi orizzonti e allo stesso stimolare nelle persone sentimenti patriottici e purificare i loro animi, in modo tale da permettere loro di condurre una "vita spirituale". Per quel che invece riguarda i presunti rapporti tra *La Divina Commedia* e il buddhismo, così come la presenza del concetto di karma nella stessa opera dantesca, probabilmente si tratta solo di osservazioni avanzate occasionalmente da Lao She, non occorre perciò dar loro troppo peso.

2. L'influenza de La Divina Commedia su stile e tecniche letterarie di Lao She

Nell'agosto del 1930 Lao She, appena tornato da Londra, venne assunto come docente presso l'Università Qi Lu dello Shandong e cominciò sia a dedicarsi al lavoro di insegnante sia a riprendere la propria attività letteraria. In qualità di docente universitario ebbe la possibilità di approfondire e trattare Dante in maniera esaustiva e nel suo *文学概论讲义* (*Wenxue gailun jiangyi*; Lineamenti e commenti sulla letteratura) dà questo giudizio sullo scrittore fiorentino:

Il fiorentino Dante, nello scrivere la sua "commedia divina", scelse di utilizzare non il latino bensì la lingua volgare, per non dare ad essa un significato solenne. Questa commedia descrive il Paradiso e l'Inferno, così come i principi che li governano, ma sono comprese anche tutte le conoscenze teologiche, filosofiche, geografiche e astronomiche del tempo. Si può dire che essa rappresenta il culmine del periodo medioevale e il punto di inizio artistico di una nuova letteratura. Dante ammirava enormemente il grande poeta latino Virgilio, e la sua commedia, pur decidendo con audacia di utilizzare la lingua volgare, non ha nulla da invidiare ai classici di epoca greco-romana. Nel *De vulgari eloquentia* egli infatti spiega il perché reputi la scelta della lingua volgare migliore del latino. E così diede inizio alla letteratura italiana vera e propria e si pose come precursore del Rinascimento.²¹

In questo breve commento e giudizio, Lao She esamina il ruolo di Dante e de *La Divina Commedia* nella letteratura occidentale assegnando all'autore e all'opera il ruolo importante di punto di contatto tra l'antico e il moderno e definendoli anticipatori e precursori della

²⁰ 比如周作人、鲁迅、许地山、郁达夫，他们的作品中，基督教和佛教的精神性都得到了体现。通过阅读圣经，犹太教和基督教对很多作家的作品都影响深远，比如郭沫若、张资平、林语堂、茅盾、徐志摩、黄庐隐、苏雪林、谢冰心、向培良、沈从文、梁宗岱、巴金、冯至、曹禺、萧乾、艾青、陈梦家。受佛教影响的作家有，苏曼殊、丰子恺、瞿秋白、废名、施蛰存。受道教影响的有戴望舒 (*ibidem*).

²¹ Florence 的但丁作了《神圣的喜剧》，他不用拉丁文，而用俗语，所以名之为喜剧，以示不庄严之意。这出喜剧形容天堂地狱的净业界，并将那时所知道的神学、哲学、天文、地理、全加在里面。在内容方面可以说这是中古的总结帐，在艺术方面立了新文学的基础。但丁极佩服罗马文学黄金时代的维吉尔，他极大胆的用当时的方言作了足以媲美希腊拉丁杰作的喜剧。在文字方面，他另有一本书（即《论俗语》）来说明方言所以比拉丁文好。这样，他给意大利文学打下基础，也开了文艺复兴的先声 (Lao She 1990, 94).

letteratura rinascimentale. Egli pone molto l'accento sull'uso di Dante della “lingua volgare”, della “parlata comune”, proprio perché nel suo stesso percorso letterario esse occupano una posizione molto importante.

Tra gli scrittori cinesi moderni, Lao She è infatti considerato il grande maestro della lingua. La sua maestria linguistica, unica nel suo stile, gli ha assicurato un posto d'onore nella storia della letteratura cinese. Le sue abilità nell'utilizzare la lingua contraddistinguono le sue opere attraverso il fine umorismo, l'armonia tra sublime e popolare e la ricchezza di significati reconditi, il tutto accompagnato da una forte atmosfera pechinese. Lo stile linguistico-letterario di Lao She, tuttavia, non è rimasto immutato, ma è frutto di un processo di lunga trasformazione. Ad esempio, il suo primo romanzo lungo, *Lao Zhang de zhixue*, pubblicato nel 1926, pur avendo ricevuto accoglienza positiva, dal punto di vista linguistico presenta ancora una commistione tra lingua classica e lingua volgare, con uno stile che potremmo definire “semi-letterario” o “semi-veracolore”. L'opera successiva, *Zhaoziyue*, sebbene più scorrevole e fresca dal punto di vista linguistico, presenta ancora gli stessi problemi e incoerenze del romanzo precedente: bisogna attendere il suo terzo romanzo, *Er Ma*, per poter finalmente ravvisare un grande cambiamento. Il testo è completamente scritto in lingua vernacolare 白话 (*baihua*), ponendo radicalmente la parola fine alla teoria letteraria che Lao She aveva sostenuto fino ad allora: quella di una fusione tra lingua classica e lingua comune, secondo il principio di “fondere il linguaggio letterario con quello volgare, e allo stesso tempo innalzare quest'ultimo, rendendolo apprezzabile a chiunque, intellettuale o non”²².

La produzione artistico-letteraria non deve forse coinvolgere sia il pensiero che la lingua? Per questo, solo se ci si impegna nella scrittura, si compone un testo facile, pieno di vigore letterario, comprensibile ma allo stesso tempo raffinato, si può essere definiti abili. La mia sperimentazione è iniziata con *Er Ma*. Vi basta osservare bene le descrizioni dei paesaggi e capirete. La lingua del *Sogno della camera rossa* è molto bella, ma non appena si arriva alla descrizione di un paesaggio cambia drasticamente tono, quasi che fosse un'opera in versi²³. Ho quindi provato io di persona: un portatore di risciò sarebbe in grado di descrivere con le proprie parole un paesaggio serale o innevato? Nel caso non fosse in grado di farlo, potrei descriverlo io per lui: roba come “fluire dolcemente”, “desolato e spoglio”, “sentiero tranquillo e riparato” non la uso, ma cerco di pensare a un linguaggio semplice e basilare. Se riuscissi veramente in questa impresa, allora potrei essere definito abile; in caso contrario rinuncerei proprio alla descrizione. Questo vuol dire esprimere e descrivere dal proprio profondo la bellezza delle cose; utilizzare la lingua classica è solo retorica.²⁴

Per esprimere ancora meglio questo concetto, Lao She utilizzò la metafora del metodo di cottura dei cibi degli inglesi, i quali non si servono dell'ausilio di nessun condimento o spezia,

²² 把文言溶解在白话里，以提高白话，使白话成为雅俗共赏的东西 (*ibidem*).

²³ Le opere Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911) in lingua vernacolare spesso utilizzano poesie in cinese classico nel descrivere paesaggi o persone, giudicare personaggi o avvenimenti, spiegare trame o temi importanti. Questi componimenti in versi non sono affatto irrilevanti ai fini della narrazione, anzi occupano una posizione importante all'interno del romanzo, armonizzandosi perfettamente con le parti in prosa. Sono parti inseparabili dalla struttura in prosa del romanzo e hanno numerose funzioni che probabilmente non sono assolvibili da altre modalità letterarie.

²⁴ 所谓文艺创作不是兼思想与文字二者而言么？那么，在文字方面就必须努力，作出一种简单的，有力的，可读的，而且美好的文章，才算本事。在《二马》中我开始试验这个。请看看那些风景的描写就可以明白了。《红楼梦》的言语是多么漂亮，可是一提到风景便立刻改腔换调而有诗为证了。我试试看：一个洋车夫用自己的语言能否形容一个晚晴或雪景呢？假如他不能的话，让我代他来试试。什么“潺湲”咧，“凄凉”咧，“幽径”咧，“萧条”咧……我都不用，而用顶俗浅的字另想主意。设若我能这样形容得出呢，那就是本事，反之则宁可不去描写。这样描写出来，才是真正觉得了物境之美而由心中说出；用文言拼凑只是修辞而已 (Lao She 1990, 176).

ma cuociono carne e verdure così come sono, rosolandole nel loro stesso aroma. Il suo principio era proprio questo, utilizzare la lingua vernacolare – “cuocere il tutto nell’aroma della stessa lingua domestica”²⁵ – senza ricorrere all’ausilio della retorica della lingua classica. Vale la pena notare che il processo evolutivo dello stile linguistico di Lao She andò di pari passo con il suo percorso di lettura e di ammirazione crescente verso Dante e la *Commedia*. Ciò ci porta a pensare che la rinuncia dell’uso del latino da parte di Dante a favore dell’utilizzo del volgare italiano nel redigere *La Divina Commedia* abbia stimolato e spinto Lao She a mettere da parte la lingua classica a favore della lingua vernacolare, utilizzando il linguaggio della gente comune per descrivere la bellezza delle cose e la complessità dell’animo umano.

In *Er Ma*, romanzo in cui i protagonisti sono un padre e un figlio emigrati in Inghilterra, è utilizzato un linguaggio colloquiale di Pechino molto scorrevole, lo stile umoristico è acuto ed efficace e il tutto contornato da tonalità e atmosfere tipiche pechinesi. Prendendo in analisi un popolo (quello cinese) ancora così intimamente legato alle tradizioni e alle utopie del passato, Lao She esprime le sue preoccupazioni per le sorti della propria patria. La scelta di uno stile linguistico così fresco e nuovo rappresenta proprio la peculiarità, l’unicità di Lao She, e serve chiaramente ad esprimere il suo punto di vista sulla società dell’epoca. Il successo dell’esperimento linguistico di *Er Ma* rafforzò quindi ancor di più la convinzione da parte dell’autore della necessità di utilizzare la prosa vernacolare per la propria produzione letteraria. Nell’estate del 1929, trovandosi di passaggio a Singapore (durante il suo ritorno in patria da Londra), egli fu testimone di diverse insurrezioni popolari, e i sentimenti e gli ideali dei manifestanti lo ispirarono a tal punto da indurlo a comporre una storiella per bambini dal titolo 小坡的生日 (*Xiaopo de shengri*; Il compleanno del piccolo Po). Oltre a riflettere gli ideali degli oppressi che insorgono, in essa si nota l’utilizzo della lingua ‘chiara’, stavolta talmente semplice e scorrevole da risultare assai simile alla parlata dei bambini.

A partire dall’opera 离婚 (*Libun*; Divorzio) che è stata pubblicata nel 1933, la produzione letteraria di Lao She è completamente scritta in lingua vernacolare, e i temi principali sono le condizioni di vita quotidiana della gente di Pechino: i suoi romanzi più rappresentativi *Luotuo xiangzi* e *Sishi tongtang*, così come i drammi teatrali *Chaguan* e 龙须沟 (*Longxugou*; Il fosso di Longxu), rappresentano l’apice ineuguagliato della sua abilità linguistico-letteraria. Sappiamo bene come la stesura della *Divina Commedia* da parte di Dante abbia contribuito e influenzato il processo di trasformazione del “volgare” italiano: allo stesso modo anche l’utilizzo del dialetto pechinese da parte di Lao She è frutto di un percorso impegnativo e meticoloso, alla fine del quale la lingua di Pechino perde i suoi connotati rudi (tipici di un dialetto solamente orale) e assume una forma allo stesso tempo raffinata ma essenziale.

Lao She disse in un suo discorso: “Non esiste un maestro esperto di arti linguistiche che possa essere separato dalla massa, e un tale maestro non può non impegnarsi con tutte le forze nel riportare la lingua del popolo”²⁶. Il successo ottenuto dalla ricca produzione letteraria di Lao She esprime la grande vitalità della letteratura vernacolare, e in un certo modo rimedia certe mancanze e difetti, sia teorici che pratici, di certa letteratura in lingua chiara composta successivamente al Movimento del Quattro maggio. Per questo motivo egli divenne un modello stilistico e linguistico per gli scrittori futuri e si guadagnò con merito l’appellativo di “grande maestro della lingua”.

²⁵ 把白话的真正香味烧出来 (Lao She 1990, 175).

²⁶ 没有一位语言艺术大师是脱离群众的，也没有一位这样的大师是记录人民语言，而不给它加工的 (Lao She 1984, 49).

Oltre che dal punto di vista prettamente linguistico, anche in ambito stilistico Lao She subì fortemente l'influenza della *Divina Commedia*, soprattutto nella fase iniziale del proprio percorso letterario, in cui non aveva ancora sviluppato un proprio stile peculiare. Di ciò egli parla accuratamente nel saggio *Xie yu du* (Scrittura e lettura) del 1945:

Per aver letto Dante e le opere letterarie rinascimentali, sviluppai in me una contraddizione della quale, fino ad oggi, non sono ancora riuscito a venire a capo: da un lato desidero comporre un'opera perfetta come la *Divina Commedia*; dall'altro vorrei avere la facoltà di scrivere liberamente, come più mi aggrada, come Aristofane. La raffinatezza è una qualità che all'artista non può mancare, ma d'altro canto immagini vivide e forti bastano a far sì che la gente percepisca la gioia o il dolore come fossero risa e pianti di un colosso. Conosco e riconosco l'importanza della raffinatezza, ma allo stesso tempo non posso rinunciare al forte e al vivido. Non so proprio quale sia la scelta migliore. Ho terminato la stesura di *Zhaoziyue*: è crudo, essenziale... Ma non vivido e forte. Riesce a indurre al riso, ma non a quel riso sincero e radiosso (che io cerco). In *Zhaoziyue* si ride, si piange... Ma non sono le risa e i pianti dei colossi. Senza vantarmi a dismisura, ma se dovessi confrontare le opere antiche con le mie, in maniera imparziale preferirei comunque le mie!²⁷

In questa occasione Lao She ribadisce il suo desiderio di comporre un'opera perfetta come *La Divina Commedia*, desiderio che divenne un'ossessione che influenzò tutta la sua concezione di creatività almeno fino al 1949. E per quanto riguarda i tre romanzi scritti durante il suo soggiorno a Londra, egli afferma che il primo, *Lao Zhang de zhixue*, non è abbastanza "raffinato" e troppo "crudo e vivido" (我怎样写《老张的哲学》, *Wo zenyang xie 'Lao Zhang de zhixue'*; Come ho scritto *La filosofia del vecchio Zhang*, Lao She 1990); del secondo, *Zhaoziyue* lamenta lo stile "crudo, ma non vivido (forte)" (我怎样写《赵子曰》, *Wo zenyang xie 'Zhaoziyue'*; Come ho scritto *Così parlo il maestro Zhao*, Lao She 1990); infine a suo giudizio solo il terzo, *Er Ma*, può essere considerato sufficientemente "raffinato" e "fine" (我怎么写《二马》, *Wo zenme xie 'Er Ma'*; Come ho scritto *Er Ma*, Lao She 1990). Il concetto di "stile raffinato" in Lao She si sviluppa dopo la lettura della *Divina Commedia*, per questo *Zhaoziyue* presenta uno stile più fine rispetto a *Lao Zhang de zhixue*. *Zhaoziyue* è il punto di transizione da uno stile "crudo e vivido" allo stile che definiamo "raffinato", in un certo senso più letterario, e ci dimostra che l'autore sia passato da Dickens a Dante come fonte di ispirazione. Con il terzo romanzo, *Er Ma*, il processo di transizione viene completato e Lao She sviluppa il proprio stile "raffinato" che lo caratterizza.

L'influenza di Dante e della *Commedia* non si esaurisce tuttavia solo nella lingua e nello stile, ma si può osservare come, seguendo il percorso di studio e approfondimento sul poeta fiorentino da parte di Lao She, elementi di vario tipo tratti dalla *Divina Commedia* aumentino gradualmente, e non solo nella forma e nei temi, ma anche come ideologia creativa e letteraria. L'assimilazione di elementi danteschi fu qualcosa di consapevole per Lao She, dovuto probabilmente alla certezza che aveva nei confronti della grande qualità morale del poeta fiorentino e così, come Virgilio guidò Dante nel suo viaggio dall'Inferno al Paradiso, Lao She assunse Dante come guida nel suo percorso di produzione letteraria. L'emulazione di Dante fu anch'essa assolutamente spontanea,

²⁷ 因为读过了但丁与文艺复兴的文艺，直到如今，我心中老有个无可解开的矛盾：一方面，我要写出像《神曲》那样完整的东西；另一方面，我又想信笔写来，像阿比累那样要笑就笑个痛快，要说什么就说什么。细腻是文艺者必须有的努力，而粗壮又似乎足以使人们能听见巨人的狂笑与嚎啕。我认识了细腻，而又不忍放弃粗壮。我不知道站在哪一边好。我写完了《赵子曰》。它粗而不壮。它闹出种种笑话，而并没有在笑话中闪耀出真理来。《赵子曰》也会哭会笑，可不是巨人的啼笑。用不着为自己吹牛啊，拿古人的著作和自己的比一比，自己就会公平的给自己打分数了！(Lao She 1990, 548).

grazie allo studio e approfondimento accurato svolto da Lao She ed è possibile anche scorgere inconsapevolmente l'ombra di Dante nei suoi scritti e percepire la sua influenza.

Durante il suo incarico come docente presso l'Università Qi Lu, Lao She tenne una serie di lezioni dal nome “I grandi classici della letteratura mondiale”, con Dante e Goethe come temi chiave del corso. Nel tempo libero si dedicò alla traduzione del saggio di R.W. Church *Dante, an essay* (但丁; *Danting*). In esso viene descritta la vita dello scrittore fiorentino ed elogiate in particolare le opere *Vita Nova* e *La Divina Commedia*. Questo lavoro di traduzione ancora una volta stimolò la creatività di Lao She, tanto che lo spinse a pubblicare poco tempo dopo un altro romanzo, *Maocheng ji*.

Questo romanzo del 1932 può a dir poco essere definito “inusual”: narra di un velivolo diretto su Marte il cui impatto con il pianeta rosso porta alla morte di tutti i passeggeri tranne del protagonista (descritto in prospettiva di prima persona). Accolto dal popolo marziano, umanoidi con volto di gatto, nella loro città di gatti, egli inizia così la propria vita in questa cittadina marziana. Quest’opera manca dell’usuale umorismo tipico di Lao She, e anzi l’autore per la prima volta cerca di sperimentare una sorta di “umorismo nero”; per stile e temi questo romanzo raccolse plauso ed approvazioni soprattutto negli anni ’60 del secolo scorso, può essere quindi considerata un’opera al di fuori del proprio tempo.

Secondo quanto affermato dallo stesso Lao She, anche *Maocheng ji* trae ispirazione dalla *Divina Commedia*, ma ne è un’emulazione incompleta: “*Maocheng ji* è il ‘viaggio nell’inferno’ di Dante, tutto viene descritto minuziosamente; tuttavia non c’è un poeta come Dante, né lo stile è poetico come quello della *Commedia*”²⁸. In realtà, per temi, tecniche di scrittura e stile *Maocheng ji* e *La Divina Commedia* non presentano alcun punto in comune: l’unica analogia è l’uso della prima persona nella narrazione, allo scopo di fornire descrizioni più realistiche di ciò che il protagonista vede, sia come metafora della vita reale che per esprimere direttamente certi ideali di vita. In 我怎样写《猫城记》(Wo zenyang xie 'Maocheng ji'; Come ho scritto *Città dei Gatti*), Lao She spiega i motivi che lo hanno portato a comporre questo romanzo: “In primis le delusioni legate agli affari interni della Cina e le sconfitte subite in campo militare e internazionale; in secondo luogo le persone che, come me, provano grandi emozioni ma non hanno grande comprensione (di ciò che accade nel mondo) e quindi perdono la speranza anche per piccole cose”²⁹.

Lao She fu molto deluso dalla situazione politica interna venutasi a creare dopo l’incidente di Mukden del 1931; attraverso la descrizione della vita caotica e dell’indole schiva e repulsiva degli uomini gatto attua un’analisi dei mali congeniti insiti nel popolo cinese, così come muove un’aspra critica verso la politica interna caratterizzata da una condotta profondamente corrotta e verso l’incapacità in politica estera del Guomindang, il partito nazionalista allora al potere. In questo *Maocheng ji* è simile alla *Divina Commedia*, in cui Dante, dopo le delusioni della vita politica, attraverso la descrizione del suo viaggio nell’Inferno, muove aspre critiche nei confronti della situazione politica corrotta e della rovina morale del suo tempo ed esprime quindi i suoi ideali patriottici. Nonostante *Maocheng ji* non sia scritto in versi, e Lao She stesso non aderisca al ruolo di “poeta”, tuttavia lo spirito della *Commedia* risplende in questo romanzo, come descrive lui stesso nel suo manoscritto della traduzione di Church: *La Divina Commedia* “è uno specchio che riflette i mali e le virtù delle persone di ogni tempo. [...] Nei suoi scenari

²⁸ Orig. 我怎样写《离婚》(Wo zenyang xie 'Lihun'; Come ho scritto *Divorzio*), Lao She 1990, 192: 《猫城记》是但丁的“游地狱”，看见什么说什么，不过是既没有但丁那样的诗人，也没有但丁那样诗。

²⁹ 头一个就是对国事的失望，军事与外交种种的失败，使一个有些感情而没有多大见解的人，像我，容易由小愤恨而失望 (Lao She 1990, 188).

diabolici sotto la sua guida noi vediamo tutto, e possiamo sempre vedere lui ovunque”³⁰. Sebbene il protagonista di *Maocheng ji* compia da solo il viaggio nel paese dei gatti, tuttavia per Lao She la guida di Dante è onnipresente.

In sintesi, l’assimilazione di Dante da parte di Lao She copre diversi aspetti. Per quel che riguarda le tecniche creative, la concezione dantesca di “lingua volgare” lo ha portato ad abbandonare la commistione di lingua classica e lingua vernacolare; allo stesso modo lo stile artistico raffinato della *Divina Commedia* ha portato a una trasformazione ed a una maturazione della produzione letteraria di Lao She. Infine, le metafore e le critiche dirette alla situazione politica e sociale del tempo contenute nell’Inferno di Dante hanno stimolato fortemente la creatività di Lao She.

3. Dante e il mutamento della concezione letteraria di Lao She durante la guerra sino-giapponese

Nel 1937, in seguito allo scoppio del conflitto sino-giapponese, Lao She fuggì da Jinan e si rifugiò a Wuhan, dove entrò a far parte del movimento di salvezza nazionale. L’anno successivo venne nominato presidente e direttore esecutivo dell’associazione artistico-letteraria di resistenza³¹, occupandosi sia di mansioni generali interne al comitato, sia presentandosi come presidente vero e proprio in situazioni pubbliche. Nel luglio del 1938 si trasferì, con l’intera associazione, a Chongqing.

Durante questo periodo di crisi nazionale Lao She ebbe ripensamenti sia riguardo la propria identità di scrittore sia nei confronti degli ideali stessi della letteratura, e Dante ancora una volta divenne il suo punto di riferimento. Nel dicembre del 1938 compose, in qualità di presidente della suddetta associazione letteraria, un saggio dal titolo 大时代与写家 (*Dashidai yu xiejia*; Le grandi epoche e gli scrittori) in cui discute ed espone le sue teorie su come dovrebbe comportarsi, durante periodi storici difficili, uno scrittore che abbia ideali nazionali. Lao She inoltre fa un appello a tutti gli autori a lui contemporanei ad impegnarsi attivamente in questa “importante epoca”, a servire la causa della resistenza ai giapponesi e, andando ancora oltre, afferma che:

La grandezza artistico-letteraria che si misura deve per forza di cose implicare grandezza di animo e grandezza di qualità umane e morali [...] proprio come Dante nella sua La Divina Commedia: non importa che si ascenda al Paradiso o si scenda nell’Inferno, l’ombra e la personalità dell’autore sono onnipresenti. Per questo motivo gli artisti e gli scrittori ‘solo entrando loro stessi nel fuoco degli eventi, solo scendendo loro stessi nell’Inferno, possono essere in grado di percepire il vero spirito dell’epoca, possono riuscire a scrivere opere di sangue e lacrime’.³²

Agli occhi di Lao She, Dante non fu solamente un poeta, ma anche un “politico” (attivista sociale). Sebbene la *Commedia* sia l’opera di “indignazione” dell’autore in seguito al fallimento della sua attività politica, in essa sono contenuti tutti i suoi ideali politici, sociali e nazionali così come le sue speranze e aspirazioni. In essa si esprimono tutte le qualità umane di Dante, il

³⁰ (《神曲》) 是一面镜子，映着一切时代的人的罪恶与美德。[……] 在他（但丁）的极鬼幻的景物中，他引导着我们看这一切，我们永远看得见他 (Church 1931-1932 [1879], n. 3, 274).

³¹ L’Associazione artistico-letteraria nazionale di resistenza fu un’organizzazione e associazione culturale che si adoperò diffusamente durante il conflitto sino-giapponese nell’opposizione all’invasore e nella formazione di una nuova cultura identitaria nazionale. Fondata a Wuhan il 27 marzo 1938, era composta da 97 delegati provenienti da diversi circoli letterari. Poiché il partito comunista cinese formulò l’idea del fronte nazionale unito di resistenza ai giapponesi, i membri di questa associazione si schierarono a favore del PCC e dei suoi leader.

³² 把自己放在大时代的炉火中，把自己放在地狱里，才能体验出大时代的真滋味，才能写出是血是泪的文字 (Lao She 1990 [1938], 320).

cui splendore non è affatto offuscato dalle sue sconfitte in campo politico. Dal punto di vista prettamente biografico, Lao She inizialmente non aveva alcuna intenzione di impegnarsi in politica, desiderava solamente vivere una vita da eccellente scrittore; tuttavia l'invasione nemica e lo stato di pericolo in cui si andò a trovare la Cina lo spinse a scendere in campo in prima linea in questa "grande epoca". Da questo punto di vista il suo percorso personale è esattamente il contrario di quello dantesco. Tuttavia, l'idea di stato e coscienza nazionale espressi da Dante, così come lo spirito critico e il carattere "popolare" della *Divina Commedia*, funzionarono da lezione per Lao She, inducendolo ad impegnarsi attivamente per la propria patria invasa dal nemico.

Da allora la concezione artistico-letteraria di Lao She mutò radicalmente, adattandosi alla realtà del tempo e assumendo un volto totalmente nuovo. La sua concezione letteraria iniziale era quella di una letteratura definita dal "sentimento" e dall'"emozione", che metteva in evidenza la regolarità artistica e rifiutava categoricamente l'idea di letteratura strumentale. Ma la dura realtà del conflitto sino-giapponese non aveva più bisogno della sua scrittura delicata e delle sue opere umoristiche, e ancora meno necessitava delle emozioni raffinate e del carattere "rilassato" dei suoi studi e composizioni. C'era bisogno di opere composte da sangue e lacrime e di una letteratura popolare per risvegliare il sentimento nazionale nella gente, per ispirar loro coraggio nella lotta all'invasore. Perciò, durante gli otto anni di guerra, Lao She elaborò una nuova concezione di letteratura in accordo con le esigenze del tempo, che può essere riassunta nei punti che seguono.

In primis, la necessità di una letteratura popolare e di massa per la lotta di resistenza. Fu questo il motivo per cui Lao She cambiò i suoi obiettivi di creazione letteraria, utilizzando la cultura popolare come strumento e arma contro l'invasore. Egli compose numerosi scritti conformi a questo principio ed un gran numero di opere "popolari" di facile comprensione e assimilazione per le masse.

In secondo luogo, la formulazione di una concezione letteraria nazionalista che poneva gli interessi popolari e nazionali al centro della creazione artistica, facendo propaganda a favore di un rafforzamento nazionale e avendo come ideale ultimo il superamento delle umiliazioni subite dal Paese e il raggiungimento di uno rapporto pacifico con tutti i popoli del mondo.

In ultimo, l'insistenza sulla funzione critica della letteratura nei confronti delle peculiarità culturali cinesi, così come l'analisi e le riflessioni sulle tradizioni, approvando e promuovendo allo stesso tempo gli aspetti positivi ma anche estirpando e superando certi aspetti negativi congeniti, così da proseguire su di un nuovo percorso innovativo³³.

In questo nuovo ideale letterario anche l'approccio di Lao She a Dante risultò diverso rispetto a prima: egli guarda con maggiore interesse al ruolo di "politico" assunto da Dante al di fuori dell'ambito artistico-letterario, ammirando il modo con cui il poeta fiorentino era riuscito a combinare "attivismo" e "letteratura" (Li 2005). Nonostante l'enorme differenza che intercorre tra l'epoca di Dante e il periodo di attività di Lao She, quest'ultimo tuttavia mette in pratica gli ideali politici danteschi, componendo scritti di natura popolare che risentono fortemente dell'influenza di spirito e pensiero del poeta fiorentino. Proprio come, durante epoche turbolente e instabili, vennero composti capolavori come *La Divina Commedia* e il *Faust*³⁴.

³³ Vedi anche l'introduzione della tesi di master di 李冬媛 (*Li Dongyuan*, 2005), 抗战时期老舍的文学观及但丁之影响 (*Kangzhan shiqi Lao She de wenxueguan ji Danding zhi yingxiang*; La concezione letteraria di Lao She e l'influenza di Dante durante la guerra sino-giapponese), Chongqing Normal University.

³⁴ Il 9 luglio 1939, Lao She pubblicò all'interno della rivista 抗战文艺 (*Kangzhan wenyi*; Letteratura di resistenza), il saggio intitolato 保卫武汉与文艺工作 (*Baowei Wuhan yu wenyi gongzuo*; A salvaguardia di Wuhan e della letteratura rivoluzionaria). In esso egli scrive: "Non possiamo aspettarci qui e adesso opere come *La Divina Commedia* o 'Faust'. Dobbiamo far esplodere le fiamme delle nostre anime, non abbiamo tempo e modo di accatastare pile di legna e con calma alimentare il fuoco" (*Baowei Wuhan yu wenyi gongzuo*, Lao She 1990, 341).

In questo periodo, probabilmente a sua stessa insaputa, la sua conoscenza di Dante raggiunse un nuovo livello: in concomitanza con le vicissitudini belliche e le sempre maggiori esperienze passate, Lao She incoraggiò ulteriormente l'uso della letteratura e dell'arte al servizio del popolo, focalizzandosi sui significati concreti della *Divina Commedia* in questa "grande epoca". Il 10 febbraio del 1940 pubblicò uno scritto intitolato 战时的艺术家 (*Zhanshi de yishujia*; L'artista in tempo di guerra), in cui da un lato continua a fare appelli a tutti i rivoluzionari artisti e letterati a partecipare attivamente alla guerra di resistenza – "anche gli artisti devono spingersi in prima linea"³⁵ – dall'altro evidenzia per l'ennesima volta come *La Divina Commedia*, in quanto opera che racchiude in sé lo spirito di un'epoca, sia in cuor suo il modello da seguire:

Nella storia artistica mondiale, quale grande opera teatrale, quale grande dipinto non esprime lo spirito del tempo, non esalta l'onore e la gloria di un popolo? L'esempio più sublime è La Divina Commedia, che in ogni periodo storico è in grado di smascherare ed esporre preoccupazioni ed ansie concernenti il popolo, la religione, l'impero così come di incoraggiarci o metterci in guardia. Se all'epoca di Dante ci fosse stato un Wang Jingwei³⁶, sono convinto che lui lo avrebbe messo nell'Inferno, così come vi mise il papa a quel tempo ancora vivo.³⁷

Come già evidenziato in precedenza, la conoscenza e l'approccio a Dante da parte di Lao She cambiò rispetto ai primi anni di incarico nell'associazione letteraria: durante il protrarsi del conflitto sino-giapponese, la gente non aveva bisogno solamente di "arte e letteratura popolari" per innalzare il morale delle truppe di resistenza, bensì di opere allo stesso tempo di carattere ideologico ma di indubbia qualità artistica. La produzione letteraria di Lao She stesso, seguendo il suddetto percorso evolutivo, subì forti cambiamenti, come si nota nel romanzo *Huozung* (Cremazione), pubblicato nel 1943. Il tema principale dell'opera è la resistenza armata all'invasore giapponese, tuttavia, poiché Lao She mancava di esperienza militare concreta, essa adempie solo alle necessità di propaganda politica; non può essere quindi considerato un suo scritto di successo.

Nel novembre del 1943 la moglie Hu Jieqing e i figli raggiunsero Lao She a Beipei, vicino Chongqing: la descrizione che Hu fece al marito della situazione in cui versava Pechino dopo l'invasione giapponese fu nuova fonte di ispirazione per Lao She. Egli iniziò la stesura della mastodontica opera *Sishi tongtang*. Agli occhi di Lao She, la sua nativa Pechino a quel tempo "non era più il paradiso che era nei miei ricordi, ma un Inferno di fame, freddo e miseria"³⁸. L'immagine e l'idea di "Inferno" si manifesta più volte in *Sishi tongtang*: Lao She non spiegò mai concretamente in che relazione essa sia con quello descritto nella *Divina Commedia*, ma diversi critici letterari hanno confermato il rapporto che vi intercorre (Ge 2009). Dopo la stesura di *Perplessità*, la prima parte del romanzo, nel 1945, Lao She ribadì ulteriormente in diversi articoli e saggi la funzione insostituibile che *La Divina Commedia* ha nel guidare la sua produzione letteraria, affermando che essa è l'opera letteraria straniera da cui aveva tratto maggiori benefici e che lo aveva portato a porsi come obiettivo la stesura di qualcosa di perfetto come *La*

³⁵ 艺术家也要杀上前去 (*ibidem*).

³⁶ 汪精卫 (*Wang Jingwei*, 1883-1944), alla nascita Wang Taoming, nei suoi primi anni di attività politica aderì alla causa rivoluzionaria, divenendo anche ministro della propaganda del governo del Guomindang. In seguito, egli cambiò linea politica e dopo la fine del conflitto sino-giapponese si rifugiò in Giappone. Considerato storicamente un "Hanjian" (grande traditore della patria), fu anche capo del governo fantoccio stabilitosi a Nanchino nel 1940.

³⁷ 翻开世界艺术史看看，哪一出伟大的戏剧，哪一幅伟大的图画，不是表现那伟大的时代精神，不是对民族的光荣有所发扬？就是那最细腻的《神曲》，也还是随时的揭露对民族，对宗教，对帝国的关切与激励或警劝。假若但丁时代有个汪精卫，我想但丁会把他放在地狱中，正如同把他在他那时代还活着的教皇放在地狱中一样 (Lao She 1990, 406).

³⁸ 已经不是我的记忆中的乐园，而是饥寒交迫的地狱 (Lao She 1944).

Divina Commedia. Sishi tongtang ha fatto raggiungere all'autore questo obiettivo: come nella *Commedia*, nel romanzo sono raccolte tutte le preoccupazioni e le riflessioni sul destino della propria nazione e tema, struttura e persino la caratterizzazione dei personaggi hanno subito una profonda influenza dantesca. In conclusione, possiamo certamente affermare che questo suo romanzo rappresenta quindi il punto più alto dell'assimilazione di Dante da parte di Lao She.

Riferimenti bibliografici

- Church R.W. (1879), *Dante, an Essay. To Which is Added a Translation of De Monarchia by F.J. Church*, London, Macmillan.
- Galik Marian (2012), 中国对但丁的接受及其影响 (*Zhongguo dui Danding de jieshou jiqi yingxiang*; La ricezione ed influenza di Dante Alighieri in Cina), trad. cinese di 格桑 (Ge Sang), *Yangzijiang pinglun* 1, 13-24.
- 葛涛, Ge Tao (2000), 探询“灵的文学”——论老舍对但丁的接受历史 (*Tanxun “ling de wenzue”: lun Lao She dui Danding de jieshou lishi*; Analisi della “letteratura dell'anima”: storia dell'assimilazione di Dante da parte di Lao She), *Journal of Shanghai Normal University* XXIX, 1, 91-92.
- (2009), 破解“老舍研究之谜” (*Pojie ‘Lao She yanjiu zhi mi’*; Analisi e spiegazione de ‘Gli enigmi di Lao She’), *Zhonghua dushu bao*, 11 marzo.
- Holmes George (1980), *Dante*, Oxford, Oxford UP.
- 老舍, Lao She (1926), 老张的哲学 (*Lao Zhang de zhixue*; La filosofia del vecchio Zhang) in 老舍文集 (*Lao She wenji*; Opera omnia), vol. I (1980), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1-200.
- (1926), 二马 (*Er Ma*; Ma e suo figlio), in 老舍文集 (*Lao She wenji*; Opera omnia), vol. I (1980), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 397-646.
- (1927), 赵子曰, (*Zhaoziyue*; Zhaoziyue), in 老舍文集 (*Lao She wenji*; Opera omnia), vol. I (1980), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 201-396.
- (1931), 小坡的生日 (*Xiaopo de shengri*; Il compleanno del piccolo Bo), in 老舍文集 (*Lao She wenji*; Opera omnia), vol. II (1981), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1-155.
- (1931a), 文学概论讲义 (*Wenxue gailun jiangyi*; Sintesi della letteratura), in 老舍文集 (*Lao She wenji*; Opera omnia), vol. XV (1990), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1-160.
- (1933), 离婚 (*Lihun*; Divorzio), in 老舍文集 (*Lao She wenji*; Opera omnia), vol. II (1981), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 156-392.
- (1933a), 猫城记 (*Maocheng ji*; La città di gatti), in 老舍文集 (*Lao She wenji*; Opera omnia), vol. VII (1984), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 307-468.
- (1934), 关于这点诗的说明 (*Guanyu zhedianshi de shuoming*; Delucidazioni sulla presente poesia), *Xiandai* V, 5, 753-754.
- (1934a), 鬼曲 (*Guiqu*; Il canto dei demoni), *Xiandai* V, 5, 748-752.
- (1936), 骆驼祥子 (*Luotuo xiangzi*; Il ragazzo del risciacquo), in 老舍文集 (*Lao She wenji*; Opera omnia), vol. III (1982), Beijing, Renmin wenzue chubanshe.
- (1936a), 我怎么写《二马》 (*Wo zenme xie ‘Er Ma’*; Come ho scritto *Er Ma*), in 老舍文集 (*Lao She wenji*; Opera omnia), vol. XV (1990), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 173-178.
- (1936b), 我怎样写《老张的哲学》 (*Wo zenyang xie ‘Lao Zhang de zhixue’*; Come ho scritto *La filosofia del vecchio Zhang*), in 老舍文集 (*Lao She wenji*; Opera omnia) vol. XV (1990), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 164-168.
- (1936c), 我怎样写《离婚》 (*Wo zenyang xie ‘Lihun’*; Come ho scritto *Divorzio*), in 老舍文集 (*Lao She wenji*; Opera omnia), vol. XV (1990), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 191-193.
- (1936d), 我怎样写《猫城记》 (*Wo zenyang xie ‘Maochengji’*; Come ho scritto *Città di Gatti*), in 老舍文集 (*Lao She wenji*; Opera omnia), vol. XV (1990), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 187-190.
- (1936e), 我怎样写《赵子曰》 (*Wo zenyang xie ‘Zhaoziyue’*; Come ho scritto *Zhaoziyue*), in 老舍文集 (*Lao She wenji*; Opera omnia), vol. XV (1990), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 169-172.
- (1937), 大时代与作家 (*Dashidai yu xiejia*; Le grandi epoche e gli scrittori), in 老舍文集 (*Lao She wenji*; Opera omnia), vol. XV (1990), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 316-320.

- (1938), 保卫武汉与文艺工作 (*Baowei Wuhan yu wenyi gongzuo*; A salvaguardia di Wuhan e della letteratura rivoluzionaria), in 老舍文集 (*Lao She wenji*; Opera omnia), vol. XV (1990), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 338-344.
 - (1940), 战时的艺术家 (*Zhanshi de yishujia*; L'artista in tempo di guerra), in 老舍文集 (*Lao She wenji*; Opera omnia), vol. XV (1990), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 405-407.
 - (1941), 灵的文学与佛教 (*Ling de wenzue yu Fojiao*; La letteratura dell'anima e il Buddhismo) in 老舍文集 (*Lao She wenji*; Opera omnia), vol. XV (1990), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 442-447.
 - (1941a), 灵的文学与佛教 (*Ling de wenzue yu Fojiao*; La letteratura dell'anima e il Buddhismo), in Shu Ji, 老舍演讲集 (*Lao She Yanjiangji*; Raccolta dei discorsi di Lao She) (1999), Beijing, Sanlian shudian, 22-23.
 - (1942), 《神曲》("Shengqu"; "La Divina Commedia"), in 老舍文集 (*Lao She wenji*; Opera omnia), vol. XV (1990), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 486.
 - (1942a), 如何接受文学遗产 (*Ruhe jieshou yicha*; Come tramandare l'eredità letteraria), in 老舍文集 (*Lao She wenji*; Opera omnia), vol. XV (1990), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 477-480.
 - (1944-1950), 四世同堂 (*Sishi tongtang*; Quattro generazioni sotto lo stesso tetto), in 老舍文集 (*Lao She wenji*; Opera omnia), vol. IV (1983), V (1983) e VI (1984, pp. 1-280), Beijing, Renmin wenxue chubanshe.
 - (1944a), 新禧！新禧！ (*Xinxi! Xinxi!*; Felice anno nuovo! Felice anno nuovo!), *Xinmin Bao*, 1 gennaio.
 - (1945), 写与读 (*Xie yu du*; Scrittura e lettura), in 老舍文集 (*Lao She wenji*; Opera omnia), vol. XV (1990), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 541-547.
 - (1951), 龙须沟 (*Longxugou*; Il fosso di Longxu), Beijing, Dazhong chubanshe.
 - (1957), 茶馆 (*Chaguan*; Casa da tè), Beijing, Zhongguo xiju chubanshe.
 - (1964), 戏剧语言 (*Xiju yuyan*; La lingua del teatro), in 出口成章: 论文学语言及其他 (*Chukouchengzhang. Lun wenzue yuyan ji qita*; Abilità retoriche: Sulla lingua letteraria e altri soggetti), Beijing, Zuojia chubanshe, 34-50.
- 李冬媛, Li Dongyuan (2005), 抗战时期老舍的文学观及但丁之影响 (*Kangzhan shiqi Lao She de wenzueguan ji Danding zhi yingxiang*; La concezione letteraria di Lao She e l'influenza di Dante durante la guerra sino-giapponese), Chongqing, Chongqing Normal University, Tesi di Master.
- 舒乙, Shu Yi (2012), 火葬 (*Huo Zang*; Cremazione), in Shu Yi, 老舍作品集 (*Lao She Zuopinji*; Scelte delle opere di Lao She), vol. XVI, Nanjing, Yinlin chubanshe, 1-128.
- 张东荪, Dongsun Zhang (2012), 张东荪自选集 (*Zhang Dongsun zixuanji*; Testi scelti di Zhang Dongsun), in Leopold Leeb, *Prophetic Inspiration and the Mao Cheng Ji*, Beijing, Zhongguo Shuji chubanshe, 99-103.



OPEN ACCESS

Citation: A. Scibetta (2019) *Graphic novel, storia e storie di migrazione cinese in Italia. L'esempio di Primavere e autunni e Chinamen*. *Lea* 8: pp. 105-122. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10980>.

Copyright: © 2019 A. Scibetta. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Graphic novel, storia e storie di migrazione cinese in Italia. L'esempio di Primavere e autunni e Chinamen

Andrea Scibetta

Università per Stranieri di Siena (<scibetta@unistrasi.it>)

Abstract

The main purpose of the current contribution is to focus attention on the graphic novels *Primavere e autunni* and *Chinamen*, produced by Matteo Demonte and Ciaj Rocchi. Both works contribute to accurately re-constructing the history of Chinese migration to Italy (particularly regarding the city of Milan) by means of the narration of multiple personal, family and social events of several Chinese migrants. After having described elements which encourage understanding these two graphic novels as strictly intertwined with Sinoitalian literature, an overview of the general structure and the common characteristics of both works will be introduced. After this, the main events represented in each graphic novel will be summarised and general considerations on some crucial points will be explained.

Keywords: Chinese migration to Italy, graphic novel, literature of/on migrations, Sinoitalian literature

1. Due graphic novels in contiguità con la letteratura sinoitaliana

Grazie alla pubblicazione e alla diffusione di sempre più numerosi e visibili contributi di scrittori migranti cinesi di prima e seconda generazione, si può iniziare a concepire la “letteratura sinoitaliana” (Pedone 2014) in una fase di graduale affermazione. Rifacendoci ad un’accezione ampia di questo filone letterario (ivi, 312; cfr. anche Yin Xiaohuang 2000 per la definizione di “letteratura sinoamericana”), e prendendo quindi in considerazione lavori scritti in lingua italiana, in lingua cinese o addirittura con sperimentazioni di pratiche translinguistiche caratterizzate da un certo livello di fluidità e naturalezza nel passaggio dalla scrittura in italiano e quella in cinese (come nel caso di Shi Yang Shi), numerosi sono gli esempi di scrittori che stanno gradualmente raggiungendo pubblici sempre più ampi.

Infatti, nonostante il perdurare nel discorso pubblico (e politico) di visioni stereotipate e pregiudizi nei confronti di una “comunità cinese” che è sempre più difficile concepire come un’entità monolitica, ma che sarebbe più saggio interpretare come un insieme eterogeneo e policentrico di soggettività (cfr. Zhang Gaocheng 2016 in merito alle rappresentazioni distorte di una presunta “mafia cinese” fra i migranti cinesi in Italia, oppure Zhang Gaocheng 2017 sulle molteplici etero-percezioni attribuite ai migranti cinesi nel cinema italiano), l’interesse mostrato verso alcuni lavori sembra raggiungere pubblici ben più ampi dei soli cittadini cinesi residenti in Italia o degli studiosi di letteratura delle migrazioni. Il successo a livello nazionale dello spettacolo teatrale 铜门/同梦 “Tong Men-g” e la diffusione del romanzo *Cuore di seta* (2017) di Shi Yang Shi ne sono la dimostrazione. In altri paesi, come gli Stati Uniti, dove la presenza di persone di origine cinese si è stratificata in un lasso di tempo superiore a un secolo, si è assistito in modo analogo ad una graduale affermazione, a livello nazionale e internazionale, di eminenti rappresentanti della letteratura delle migrazioni, come Amy Tan e Maxine Hong Kingston (diventata celebre con i romanzi *The Woman Warrior* del 1976 e *China Men* del 1980).

La letteratura sinoitaliana comprende contributi di scrittori di prima e seconda generazione che nelle loro opere trattano varie tematiche e utilizzano mezzi di diffusione diversi: riviste bilin-gui, come *Cina in Italia*, diretta dalla scrittrice 胡兰波 Hu Lanbo, o il giornale *Yidali Ouzhou Qiaobao* (edizione italiana del giornale dei cinesi in Europa), su cui 邓跃华 Deng Yuehua nel 2008 ha pubblicato il romanzo 都想有个家 *Dou xiang you ge jia* (Tutti vorrebbero una casa), romanzi stampati da case editrici cinesi o italiane, oppure il web, potente mezzo di divulgazione in grado di raggiungere pubblici eterogenei e transnazionali.

Molti autori sinoitaliani sono accomunati dal fatto di trattare in modo ricorrente *topoi* legati alla relazione fra la propria esperienza migratoria e il conflitto interiore in termini di appartenenze e meccanismi di identificazione in diversi modelli socio-culturali. Fra vari autori di prima generazione si nota una oscillazione tematica fra lo spaesamento dato dalla emigrazione e l’attaccamento al luogo di origine (cfr. Deng Yuehua 2008) da un lato, e dall’altro lato l’affermazione di sé in un nuovo contesto (cfr. Hu Lanbo 2009), nonché la volontà di promuovere un’immagine edulcorata e “addomesticata” della Cina (Pedone 2016, 109) al fine di combattere stereotipi negativi nei confronti dei cinesi in Italia.

Fra gli scrittori di seconda generazione, o seguendo la classificazione operata da Rumbault (2004), anche di “generazione 1,5”, molto spazio viene dedicato al conflitto interiore e al continuo lavoro di ricerca di una identificazione in un modello culturale che spesso risulta essere una ibridazione sino-italiana. Tale ibridazione può essere osservata e riscontrata attraverso vari livelli di analisi, dalle operazioni translinguistiche di commutazione di codice nella scrittura e nelle rappresentazioni teatrali di Shi Yang Shi, alla sperimentazione di specifici generi letterari nei racconti di giovani autori, come Alessandro Zhu, che proietta la sua dimensione sino-italiana nel racconto fantascientifico “2083”, contenuto nella raccolta *Cinarriamo* (2019). A tale proposito, in relazione con quanto appena scritto, potrebbe essere interessante volgere lo sguardo anche al filone interdisciplinare dei *Sinophone Studies*, inaugurato in contesto nordamericano (cfr. Shih Shu-Mei 2007, 2013) e diffusosi successivamente anche in altre aree geografiche. Tale filone di studi pone particolare enfasi sull’analisi di diversi aspetti della vita sociale, nonché sulle produzioni culturali, di migranti o discendenti di migranti cinesi all’estero, prendendo in considerazione l’ibridità e la fluidità come elementi-chiave per la costruzione e la negoziazione di modelli identitari di queste persone.

Quello rappresentato dalle *graphic novels* *Primavere e autunni* (2015) e *Chinamen* (2017), realizzate da Matteo Demonte e Ciaj Rocchi¹, è un genere letterario inedito nella letteratura sulla

¹ In contesto statunitense, invece, esistono già esempi di “fumetti sinoamericani” che hanno riscosso particolare successo, come è il caso di *American Born Chinese* di Gene Luen Yang (2006).

migrazione cinese in Italia. Secondo l'opinione di chi scrive, tali lavori possono essere considerati in una relazione di contiguità con il filone della letteratura sinoitaliana per varie ragioni. Innanzitutto, molte delle tematiche affrontate nelle due *graphic novels*, quali lo spaesamento iniziale nel contesto socio-culturale italiano, l'affermazione personale, la questione identitaria delle seconde generazioni, coincidono con alcuni fra i più frequenti *topoi* degli scrittori sinoitaliani. Inoltre uno dei due autori, Matteo Demonte, è discendente di terza generazione di un uomo cinese arrivato in Italia nel 1931, e pur avendo vissuto la storia migratoria dei suoi predecessori soltanto attraverso le loro testimonianze, le accurate ricostruzioni delle molteplici vicende di migranti cinesi, in particolare quelle di suo nonno, contenute nelle due *graphic novels* appaiono partecipate dal punto di vista emotivo. In altre parole, i due lavori potrebbero essere immaginati in un terreno a metà strada fra la letteratura "sulla migrazione" e la letteratura "della migrazione", poiché la prospettiva di chi racconta non è semplicemente quella di un osservatore esterno, ma la ricostruzione delle storie di migrazione presuppone un certo grado di coinvolgimento emotivo e affettivo da parte di chi scrive (tant'è che Matteo Demonte conclude *Primavere e autunni* scrivendo in prima persona). Non è un caso che Ciaj Rocchi, in un suo intervento in appendice a *Primavere e autunni* riporti che "una volta diventato grande, Matteo aveva sentito il bisogno di scoprire quanto valesse quel quarto di sangue cinese che gli scorre nelle vene" (2015, 135), e il modo migliore per farlo è stato quello di restituire alla collettività la storia di suo nonno e di tanti altri migranti cinesi. Questo tipo di "deviazione" intimista, emotiva e biografica del reportage non è nuovo nella produzione relativa al genere della *graphic novel*, anzi ne è un tratto fortemente caratterizzante: si prendano come esempio le vicende raccontate in *Alan's War* di Guibert (2008), ne *Il Fotografo* di Guibert, Lefèvre e Lemercier (2010), o in *Una storia* di Gipi (2013), che però trattano tematiche diverse dalle due opere descritte nel presente contributo. Per quanto riguarda, invece, temi legati al vissuto migratorio rappresentati in lavori grafico-visuali, si ritiene importante citare qui *L'approdo* di Shaun Tan (2016), che tuttavia si discosta dalla *graphic novel* tradizionale, avvicinandosi più al genere del *silent book*.

2. Primavere e autunni e Chinamen: struttura generale delle due graphic novels e caratteristiche comuni

2.1 Struttura generale delle due graphic novels

Matteo Demonte e Ciaj Rocchi, oltre ad essere autori di fumetti e illustratori, sono due *videomaker*, nonché membri attivi di un collettivo indipendente di registi, attori e tecnici. Il primo dei due ha studiato lingua e calligrafia cinese sia in Italia sia in Cina. La prima *graphic novel* prodotta dai due autori è intitolata *Primavere e autunni* (prendendo ispirazione dai celebri *Annali delle primavere e degli autunni*, attribuiti a Confucio) ed è stata pubblicata nel 2015. L'idea alla base della realizzazione del fumetto era quella di ricostruire in modo accurato la storia del nonno di Matteo Demonte, Wu Lishan, emigrato in Europa dal villaggio di Qingtian nel Zhejiang (punto di partenza di numerosi flussi migratori transnazionali, principalmente diretti verso l'Europa) a cavallo fra gli anni Venti e Trenta del secolo scorso. La *graphic novel* racconta le vicende del signor Wu a partire dal momento del suo arrivo a Milano (precedentemente era stato nei Paesi Bassi e in Francia, come al tempo avevano fatto molti altri suoi connazionali) nel 1931, fino ad arrivare all'anno di nascita del nipotino Matteo, figlio della sua figlia Luciana, nel 1973.

La *graphic novel* ha una struttura composta da cinque sezioni, equivalenti ai cinque decenni che vanno dall'inizio degli anni Trenta agli anni Settanta. Ogni decennio è caratterizzato dal racconto delle principali vicende personali e familiari di Wu Lishan, accompagnate da continui riferimenti ai più importanti fatti storici susseguitisi in Italia (e in particolare a Milano), nella

Repubblica Cinese e, dal 1949 in poi, nella Repubblica Popolare Cinese. Dopo la conclusione del fumetto è riportato un breve contributo a cura di Ciaj Rocchi, nel quale l'artista esprime le motivazioni alla base della realizzazione dell'opera e alcune osservazioni sulle sue principali caratteristiche, aggiungendo informazioni sulle metodologie di documentazione e sulle modalità di raccolta dati adottate dai due autori al fine di essere accurati e aderenti alla realtà nella ricostruzione (anche grafica) delle vicende raccontate. Seguono un breve commento a cura di Angelo Ou, secondogenito di Wu Lishan e zio di Matteo Demonte, e un contributo storico di Daniele Brigadoi Cologna sulla vita dei cinesi nell'Italia fascista, un tema spesso dimenticato o ignorato dalla storiografia italiana.

Nel 2018 è stata pubblicata una versione di *Primavere e autunni* tradotta in cinese e intitolata 春秋 (*Chunqiu*): tale versione è stata commercializzata in Cina, seppure con alcune leggere modifiche di contenuto e forma (fra cui la preferenza per l'uso dei caratteri cinesi semplificati, anche laddove nella versione originale diverse grafiche contenevano caratteri tradizionali) e con l'eliminazione di alcune tavole riguardanti specifici riferimenti storici.

La seconda *graphic novel* è intitolata *Chinamen. Un secolo di cinesi a Milano* ed è stata pubblicata nel 2017. Insieme ad essa è stato realizzato dai due autori un breve documentario animato, dal medesimo titolo. Sia il fumetto sia il documentario sono stati presentati nell'ambito di una mostra sulla migrazione cinese allestita presso il Museo delle Culture (MUDEC) di Milano nel 2017. La mostra, organizzata da un gruppo di ricercatori e studenti dell'Università degli Studi dell'Insubria e dell'Università degli Studi di Milano, e coordinata da Daniele Brigadoi Cologna, aveva l'obiettivo principale di esporre fotografie, documenti e vari tipi di reperti relativi alla storia centenaria della presenza di persone cinesi a Milano: reperti che "hanno contribuito alla documentazione iconografica che informa meticolosamente le tavole e le animazioni di Ciaj e Matteo" (Brigadoi Cologna 2017, 158).

Il titolo della *graphic novel* prende spunto da un termine ampiamente dibattuto a livello internazionale, usato storicamente in contesto nordamericano con una accezione generica e talvolta anche in modo discriminatorio. Prendendo in esame il riferimento al concetto di *Chinamen* in contesto letterario italiano, come Zhang Gaoheng argomenta in un saggio sui processi di *gendering* dei migranti cinesi in Italia, soffermandosi sulle etichette "Chinamen" e "cinesina":

the Chinamen-Fu Manchu figure has appeared in several Italian novels regarding Chinese migrants. An English word with offensive undertones, Chinamen, or its various semantic equivalents in Italian (for example, 'muso giallo' is not a term the authors use explicitly in their novels. (Zhang 2019, 70)

Tuttavia, tale concetto è pur sempre caratterizzato da una certa ambiguità semantica nel contesto letterario italiano: da strumento utile per contrapporre, in un'ottica neo-coloniale, un'idea di inferiorità sessuale degli uomini cinesi contro lo stereotipo della mascolinità degli uomini italiani, è proprio nella *graphic novel* di Rocchi e Demonte che questo termine riacquista una connotazione positiva, rappresentando le figure dei primi migranti cinesi in Italia come protagonisti di storie di affermazione personale e familiare (spesso coronate con matrimoni con donne italiane). Come Ciaj Rocchi sottolinea nel suo saggio in appendice alla *graphic novel*, infatti, il termine "Chinamen" è stato usato con una accezione positiva, riprendendo il suo uso "anche come archetipo auto-referenziale da autori e artisti di origine asiatica" (Rocchi 2017, 142). Inoltre, in questo caso "Chinamen" si riferisce in modo generale a migranti cinesi in Italia anche per sottolineare chele persone di cui si parla perlomeno fino alla fine degli anni Cinquanta sono esclusivamente uomini, partiti da soli (in numero considerevole dal Zhejiang verso l'Europa) in cerca di fortuna.

La *graphic novel* si pone l'obiettivo di ricostruire la storia secolare della presenza cinese a Milano, unendo con un *fil rouge* una pluralità di storie di singoli uomini, delle loro vicende

personali e familiari, nonché della loro affermazione sociale e professionale nel contesto italiano. Sullo sfondo di queste molteplici storie, come in *Primavere e autunni*, compaiono costanti richiami alla storia di Milano, d'Italia, della Repubblica Cinese e della Repubblica Popolare, nonché diversi riferimenti alle relazioni politiche Italia-Cina (in modo particolare durante il ventennio fascista).

La struttura del fumetto riprende quella di *Primavere e autunni*: il racconto è diviso in cinque sezioni principali, che affrontano un lasso di tempo di circa sessanta anni, dal 1906 al 1967. Il lavoro inizia infatti con la narrazione dell'arrivo a Milano del commerciante Wu Qiankui nel 1906 in occasione dell'inaugurazione del padiglione cinese presso l'Esposizione Internazionale al Parco Sempione, e finisce con la storia di successo imprenditoriale di Mario Tschang, culminata con la fondazione del celebre marchio "Osama" nel 1967 (dal punto di vista cronologico, tuttavia, vengono menzionati altri riferimenti che arrivano al 1977, anno della morte di Hu Zhongshan, celebre imprenditore). Una sezione finale speciale, intitolata "Chinawoman", è dedicata alla figura di Chen Yuhua (nota anche come Anna Chen), prima donna cinese immigrata in Italia in modo indipendente nel 1960 (fu poi raggiunta dal marito e dai figli nel 1963), e alla sua storia di affermazione personale come imprenditrice e proprietaria di uno dei primi storici ristoranti cinesi in Italia. Seguono un breve saggio a cura di Ciaj Rocchi, nel quale l'autrice riassume alcune considerazioni sul percorso di progettazione e realizzazione del lavoro e su alcuni fra i personaggi raffigurati e raccontati nel fumetto, e un contributo di Daniele Brigadoi Cologna, dove vengono ripercorsi alcuni avvenimenti-chiave che hanno caratterizzato la migrazione cinese in Europa, e in particolare in Italia, dall'inizio del XX secolo fino al secondo dopoguerra.

2.2 Caratteristiche comuni alle due graphic novels

Come accennato sopra, *Primavere e autunni* e *Chinamen* non contengono racconti di fantasia, bensì rappresentano narrazioni fedeli e accurate (sia dal punto di vista storico sia dal punto di vista della costruzione grafico-visuale delle immagini) di storie di persone realmente vissute. Tale conformità con la realtà è legata al fatto che i due autori, coadiuvati da alcuni ricercatori, hanno effettuato ricerche etnografiche attraverso interviste ai diretti interessati o ai loro discendenti, e sono riusciti inoltre a collezionare e analizzare una considerevole varietà di reperti storici (documenti ufficiali, vecchi articoli di giornale, scambi epistolari, indumenti, fotografie) che hanno permesso loro di svolgere un lavoro certosino di ricostruzione. La stretta aderenza alla realtà degli avvenimenti storici rappresenta infatti una delle peculiarità comuni ai due lavori². I due fumetti, inoltre, sono accomunati da diverse altre caratteristiche, che vanno dalla dimensione stilistica e iconico-visuale fino all'attenzione ai repertori linguistici esplicitata attraverso diversi codici scritti.

Per quanto riguarda la parte grafica, la stessa Ciaj Rocchi spiega: "ci siamo allontanati dal fumetto così come siamo soliti intenderlo, per passare a un ibrido che usa sì il segno grafico, ma la maggior parte delle volte lo inquadra in un formato video. Largo. Orizzontale" (2015, 136). L'impressione che si ha sfogliando le tavole, infatti, è quella di trovarsi davanti ad una sequenza di spezzoni video, spesso più estesi rispetto a quelli che caratterizzano la maggior

² Alcune fra le principali caratteristiche strutturali e contenutistiche condivise dalle due *graphic novels* prese qui in esame, come la suddivisione in capitoli temporali, la presenza di documenti storici (foto, documenti di identità, lettere scritte a mano) ricordano molto l'impostazione di altri famosi romanzi a fumetti, come ad esempio *MAUS* di Art Spiegelman (2000).

parte dei fumetti, fino a prendere lo spazio di un'intera pagina. Sono quasi sempre presenti, inoltre, narrazioni dettagliate di avvenimenti (personali e storici), che spesso superano le sezioni dedicate agli scambi interazionali fra i personaggi, sia come frequenza sia come quantità di testo. Si osservi a tale proposito, come esempio, la Figura 1, tratta da *Chinamen*, dove viene ritratto il funerale di Hu Zhongshan (detto Junsà), arrivato in Italia nel 1936 e affermatosi come storico imprenditore a Milano.

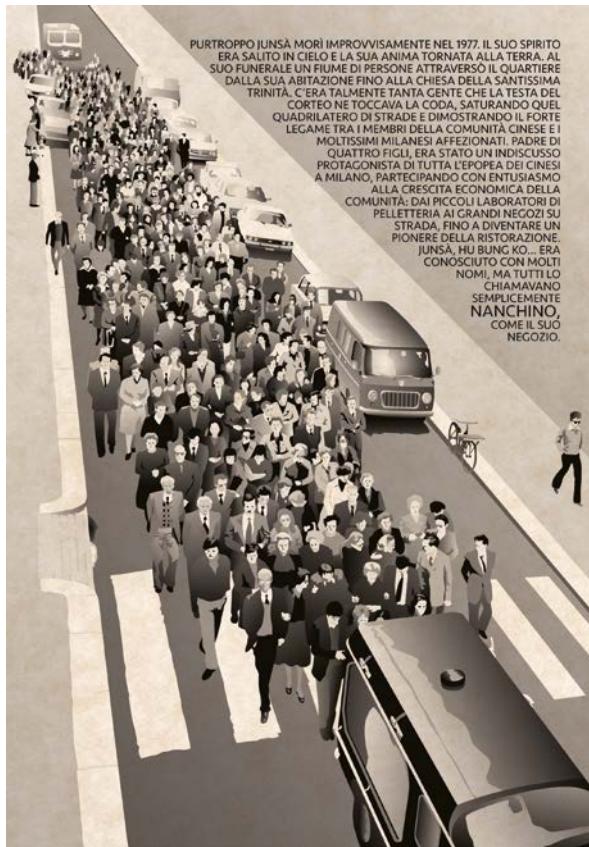


Figura 1 – Tavola che ritrae il funerale di Hu Zhongshan (Junsà) in Rocchi, Demonte 2017, s.p.³

Dal punto di vista visuale, la varietà cromatica spesso si riduce ad un ventaglio ristretto di colori, con una forte presenza di tavole costruite su scale di grigi o in bianco e nero. In molte sequenze, tuttavia, il contrasto cromatico contribuisce a far risaltare alcune immagini, donando al lettore una sensazione di piacevolezza visiva (cfr. Figura 2, ripresa da *Chinamen*).

³ Ringraziamo Ciaj Anna Rocchi per la gentile concessione alla riproduzione delle immagini.



Figura 2 – Esempio di contrasto cromatico in una tavola di Rocchi, Demonte 2017, s.p.

Un'altra caratteristica che accomuna i due lavori è l'attenzione degli autori all'aspetto linguistico. Se le narrazioni degli avvenimenti vengono presentate in italiano, molti dialoghi invece sono riportati così come probabilmente dovevano avvenire, ovvero in dialetto milanese (cfr. Figura 3, dove si riporta una conversazione fra Wu Lishan e il suo primogenito Luigi in *Primavere e autunni*) oppure in lingua cinese (cfr. Figura 4, che ritrae una conversazione fra Wu Lishan e alcuni suoi amici in *Primavere e autunni*). Bisogna precisare, tuttavia, che se le conversazioni con i familiari e/o con i conoscenti “italofoni” in contesto informale accadevano certamente in dialetto, anche quelle con i connazionali molto probabilmente non avvenivano in cinese standard, ma verosimilmente in una delle varietà geo-dialettali delle zone di provenienza (in modo specifico la contea di Qingtian nel Zhejiang).



Figura 3 – Esempio di conversazione fra Wu Lishan e il figlio Luigi, con un enunciato in dialetto milanese, in Rocchi, Demonte 2015, s.p.



Figura 4 – Esempio di scambio internazionale in lingua cinese fra Wu Lishan e alcuni amici, in Rocchi, Demonte 2015, s.p.

L'attenzione rivolta alla lingua cinese non si limita soltanto alla riproduzione degli scambi comunicativi fra i personaggi sinofoni, ma si estende anche alla frequente presentazione di caratteri di varia tipologia: toponimi, elementi lessicali di uso quotidiano, nomi propri, trasposizioni in cinese di nomi propri di persona italiani, riferimenti ad avvenimenti storici (perlopiù avvenuti in Cina), brevi espressioni colloquiali. Insomma, si può affermare con certezza che i caratteri cinesi rappresentino una componente visuale fondamentale, intenzionalmente messa in risalto dagli autori all'interno di entrambe le *graphic novels*. In vari casi vengono presentati caratteri di semplice riproduzione e memorizzazione, accostati alla loro trascrizione in *pinyin*, quasi come se gli autori ricercassero una dimensione glottodidattica e pedagogica. Si osservi a tale proposito la Figura 5 dove, oltre al carattere 好 e alla sua traslitterazione in *pinyin*, viene esplicitata anche la sequenza corretta di tratti da tracciare per ottenere il carattere, e viene aggiunta in basso una breve nota sulla sua etimologia grafica.



Figura 5 – Esempio di prospettiva glottodidattica nella presentazione dei caratteri cinesi,
in Rocchi, Demonte 2015, s.p.

In altri casi, la presentazione di caratteri o parole cinesi è accompagnata a riferimenti ad abitudini e tradizioni tipiche dei modelli socio-culturali mainstream nella “Sinosfera”: è il caso della Figura 6, che mostra una tavola dove in basso è riportata la parola 筷子 (“bacchette”), con trascrizione in *pinyin* e traduzione in italiano, insieme ad una serie di istruzioni fondamentali per il corretto uso delle bacchette a tavola.



Figura 6 – Presentazione di caratteri cinesi accostati a riferimenti socio-culturali, in Rocchi, Demonte 2017, s.p.

La commistione fra introduzione di caratteri cinesi e riferimenti socio-culturali si estende anche alla sporadica presentazione di *chengyu*, ovvero espressioni idiomatiche formate da quattro caratteri, dotate di una notevole densità informativa e di rimandi a dimensioni culturali e semantiche dell'universo cinese. Un esempio a tale proposito è rappresentato dalla Figura 7, dove viene riportato il *chengyu* 吃苦耐劳 (*chikunailao*), tradotto con l'espressione “faticare e resistere”, che rimanda ad una condizione psico-fisica di fatica e resilienza sperimentata e condivisa da molti migranti cinesi.



Figura 7 – Esempio di *chengyu*, in Rocchi, Demonte 2017, s.p.

È interessante notare che la maggior parte dei caratteri riportati dai due autori nelle tavole di entrambe le *graphic novels* non appartengono al sistema di scrittura cinese semplificato, bensì al sistema tradizionale, ovvero quello in vigore in Cina prima della riforma ortografica iniziata alla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso (cfr. Figura 8, dove uno slogan di Mao Zedong viene scritto in caratteri tradizionali). Tale decisione è molto probabilmente giustificata, da un lato, da motivi di fedeltà storica (fino alla fine degli anni Cinquanta i caratteri semplificati non esistevano), dall'altro lato da motivi di fedeltà alle storie dei singoli personaggi, dato che coloro che erano andati a scuola in Cina erano stati sicuramente scolarizzati attraverso il sistema di scrittura tradizionale.

La Figura 8, inoltre, mostra un ulteriore punto in comune fra le due *graphic novels*, ovvero la presentazione di tavole contenenti fatti storici cinesi, italiani o internazionali. In questo specifico caso, in una sola pagina si riassumono i riferimenti politici fondamentali dalla fondazione della Repubblica Popolare Cinese (1949) fino all'inizio della Rivoluzione Culturale (1966), nonché uno slogan della Cina maoista.



Figura 8 – Esempio di riferimento alla storia della Repubblica Popolare Cinese, in Rocchi, Demonte 2015, s.p.

3. Primavere e autunni e Chinamen: breve riassunto dei contenuti delle due graphic novels

Dopo avere offerto uno sguardo d’insieme sulla struttura e sulle caratteristiche delle due *graphic novels*, in questa sezione verranno brevemente presentati gli argomenti e i personaggi principali di ognuno dei due lavori.

3.1 Una storia esemplare: le vicende di Wu Lishan in Primavere e autunni

Primavere e autunni inizia con il racconto dell’arrivo del protagonista della *graphic novel*, Wu Lishan, a Milano nel 1931. Si stabilì in Via Canonica, al “Borgh di scigolatt” (borgo dei cipollai), in quella che sarebbe diventata una delle prime zone di insediamento dei migranti cinesi in Italia. Wu Lishan, originario del villaggio di Qingtian nella provincia del Zhejiang, arrivava in Italia dalla Francia e tentò di stabilirsi a Milano per commerciare inizialmente perle fintate e chincaglierie di vario genere, e successivamente cravatte di stoffa.

Qualche anno dopo, il signor Wu conobbe Giulia Bazzini, anche lei “immigrata” a Milano dalla campagna cremonese: i due si sposarono il 26 febbraio del 1938 e sarebbero stati insieme per tutta la vita. Nel 1941 nacque il loro primogenito, Wu Jianguo (Luigi Wu). Durante la Seconda Guerra Mondiale, per fortuna, Wu Lishan scampò all’imprigionamento e all’internamento nei campi di concentramento fascisti, diversamente da molti suoi connazionali cui toccò una sorte peggiore.

Negli anni del secondo Dopoguerra, la famiglia Wu si allargò ulteriormente con la nascita di Wu Xinghua (Angelo Wu) nel 1947 e Wu Luqiu (Luciana Wu) nel 1949. Il 1947 fu anche un anno in cui il livello di benessere della famiglia Wu si innalzò in modo decisivo: Wu Lishan, infatti, da venditore ambulante diventò proprietario di un laboratorio di pelletteria insieme al suo socio Jiang Fuiming.

Nel frattempo, sullo sfondo di queste vicende personali, in Cina imperversava la Seconda Guerra Sino-Giapponese, e i cinesi d’Italia, in particolare quelli di Milano, non mancarono di donare somme di denaro alla Croce Rossa americana come sostegno nell’offensiva contro il Giappone. La guerra sarebbe culminata con la sconfitta del Giappone e la proclamazione della Repubblica Popolare Cinese il 1 ottobre 1949. La nascita della Repubblica Popolare comportò diverse dispute ideologiche fra i cinesi d’Italia, compreso Wu Lishan, che si spaccarono in due fazioni, una a favore del nuovo governo socialista e l’altra a favore del Guomindang e della Repubblica Cinese di Taiwan.

Gli anni Cinquanta a Milano furono caratterizzati dal grande boom economico e dal proliferare di opportunità di affermazione a livello lavorativo. Fu proprio in quegli anni, infatti, che venne fondata la prima associazione dei commercianti cinesi a Milano. Anche per Wu Lishan le cose andarono migliorando: negli anni in cui Mao Zedong sperimentava in Cina il Grande Balzo in Avanti, il signor Wu diventava proprietario di un secondo laboratorio, insieme al suo socio storico Jiang Fuiming e anche ad un imprenditore italiano. Nasceva la ditta WLS (acronimo che riprendeva le iniziali del cognome e del nome del signor Wu), che produceva accessori in pelle di ogni tipo. La notorietà della WLS toccò uno dei suoi picchi nel 1960, quando fu incaricata di produrre le borse in pelle per la nazionale italiana di fioretto, che avrebbe partecipato alle Olimpiadi di Roma.

Anche il 1962 fu un anno chiave per le persone cinesi di Milano, e indirettamente anche per Wu Lishan, poiché il suo socio più importante, Jiang Fuiming, prese l’iniziativa di investire insieme ad altri imprenditori una ingente somma di denaro per aprire quello che sarebbe stato il primo ristorante cinese di Milano, “La Pagoda”. Il ristorante riuscì ad attrarre molte celebrità e personalità influenti, ispirate da un certo interesse esotico verso la cucina cinese, e fu così un “eccezionale veicolo di ingresso della popolazione immigrata cinese nella cultura della città di Milano”, come i due autori scrivono in una delle varie tavole ad esso dedicate.

Gli anni Sessanta furono quelli dell’affermazione imprenditoriale di molti cinesi a Milano, quasi tutti conoscenti di Wu Lishan, ma allo stesso tempo la strage di Piazza Fontana del 1969 inferse una grave ferita alla città, segnando l’inizio di anni difficili dal punto di vista politico e sociale.

Il passaggio dagli anni Sessanta agli anni Settanta fu cruciale per la storia personale di Wu Lishan, così come per molti altri cinesi d’Italia. Il 1971, infatti, fu l’anno in cui la Repubblica Popolare Cinese fu ammessa al Consiglio delle Nazioni Unite. Ai cinesi che avevano lasciato la madrepatria prima del 1949 venne chiesto di scegliere se adottare il passaporto della Repubblica Popolare, prendendo quindi contatto con le nuove rappresentanze diplomatiche in Italia, oppure conservare i documenti della Repubblica Cinese, aderendo quindi alla Repubblica nazionalista di Taiwan. Vi fu nuovamente una disputa accesa fra i cinesi residenti in Italia, e

la presa di posizione di Wu Lishan, sebbene molto sofferta, fu quella di schierarsi dalla parte dei nazionalisti. Con questa dura decisione, il signor Wu abbandonò definitivamente l'idea di rimpatriare e trascorrere la sua vecchiaia in Cina.

Gli anni seguenti furono caratterizzati dalle prime ingenti rimesse economiche verso la Cina, e per quanto riguarda la vita di Wu Lishan, dalla nascita del nipote Matteo Demonte, figlio di Luciana Wu e di suo marito Vito Demonte. Ed è proprio con la nascita di Matteo che termina la narrazione delle vicende del signor Wu in *Primavere e autunni*.

3.2 Tante storie per ricostruire la storia: Chinamen. Un secolo di cinesi a Milano

La graphic novel *Chinamen. Un secolo di cinesi a Milano* inizia con il racconto dell'arrivo di Wu Qiankui, commerciante di statuine in pietra e tè proveniente dalla contea di Qingtian, all'Esposizione Internazionale tenutasi a Milano nel 1906. Il padiglione cinese nell'ambito di questa grande manifestazione suscitò subito una generalizzata curiosità fra i visitatori.

Ma l'arrivo ufficiale di un numero più cospicuo di persone cinesi a Milano si verificò a partire dal marzo 1926, mese in cui un numero crescente di commercianti, precedentemente già attivi in diversi altri paesi europei (fra cui Paesi Bassi e Francia), si spostò verso l'Italia in cerca di fortuna. Il 5 marzo di quell'anno si registravano nella città di Torino 68 uomini cinesi (definiti dalla stampa locale "un battaglione"), con regolare passaporto vistato dal Regio Console d'Italia a Parigi, dediti alla vendita ambulante di perle finite. Molti di questi migranti si spostarono velocemente verso altre città italiane, fra cui Milano, dove in buona parte decisero di insediarsi in una zona-cuscinetto strategica fra città e contado, quella di via Canonica e del già citato "Borgh de scigolatt". Dopo pochi giorni le cronache locali ponevano già un'enfasi esagerata sulla presenza di queste persone, parlando di una "invasione", e non tardarono ad arrivare diverse ordinanze comunali e addirittura una circolare del Ministero dell'Interno che ponevano divieti all'esercizio degli ambulanti. Molti venditori cinesi, tuttavia, non si diedero per vinti e continuarono a portare avanti i loro commerci, iniziando a vendere anche cravatte.

Gli anni Trenta furono inizialmente interessati da un periodo di fioritura e intensificazione delle relazioni politiche e culturali fra Italia e Cina, principalmente grazie alla figura di Galeazzo Ciano e del suo incarico come Console d'Italia a Shanghai. Tuttavia, le cose sarebbero cambiate radicalmente con il riconoscimento del Manchukuo da parte del regime fascista nel 1936. Un'ulteriore, profonda rottura dei rapporti fra i due paesi fu segnata dall'introduzione delle leggi razziali nel 1938, i cui effetti finirono per colpire anche i residenti cinesi in Italia. La situazione degenerò ancora di più allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale: le persone cinesi vennero etichettate come oppositori politici del regime e già nel 1940 ne vennero arrestate 137 in tutta Italia (soprattutto i senza fissa dimora) e interrate nei campi di concentramento fascisti di Tossicia e Isola del Gran Sasso in Abruzzo. Gli internamenti di prigionieri cinesi continuarono anche negli anni seguenti: si stima che fra il 1940 e il 1943 furono internati circa 300 uomini cinesi, che rappresentavano 65% del numero totale dei cinesi in Italia. Gli autori della graphic novel si concentrano in particolare sulle vicende personali di Xu Yuxing (Schang Gane Shing) in questi anni bui. Xu Yuxing fu internato nel 1942 nel campo di Ferramonti in provincia di Cosenza, ovvero uno degli altri campi dove vennero reclusi prigionieri cinesi, e successivamente spostato in Abruzzo nel 1943. Fu proprio in Abruzzo che Yuxing conobbe una donna locale di nome Gina, di cui si innamorò e che finalmente sposò nel 1945, dopo la liberazione. La storia di Schang Gane Shing è analoga a quella di diversi connazionali che, sposatisi con donne abruzzesi e ormai senza più una dimora nei precedenti luoghi italiani di residenza, decisero di stabilirsi in Abruzzo.

Quelli del Secondo Dopoguerra furono anni di affermazione sociale ed economica per un buon numero di uomini cinesi in Italia. È in questo periodo che si svolge la storia di successo imprenditoriale di Wang Huifang (detto Shafo) e Hu Xizhen (detto Susan). I due erano già emigrati in Giappone e verso altri paesi europei nei decenni precedenti, prima di stabilirsi in Italia. Nel Dopoguerra riuscirono a fondare insieme la ditta SCICEN, ovvero la più importante realtà cinese per il commercio di pelletteria in Italia, che durante il boom economico e negli anni Sessanta avrebbe occupato decine di dipendenti, sia italiani sia cinesi.

Gli anni del grande boom economico posero le basi per il successo di diversi imprenditori cinesi a Milano: è il caso di Hu Zhongshan, detto Junsà, arrivato in Italia nel 1936 a soli sedici anni, che negli anni Cinquanta aprì un negozio di prodotti di pelletteria chiamato “Nanchino”. Fu grazie alla fortuna di questa attività commerciale che Junsà decise di fare un ulteriore passo, quello di mettersi in società con la moglie Attilia e alcuni investitori connazionali, al fine di aprire il primo ristorante cinese a Milano. “La Pagoda”, inaugurato nel 1962 con ospiti di eccezione, come il Ministro delle Finanze Giuseppe Tarabucchi e l’Ambasciatore della Cina Nazionalista a Roma, diventò presto un punto di riferimento sia per i residenti cinesi a Milano, sia per vere e proprie celebrità del calibro di Mina, Alain Delon, Tony Dallara. Uno dei più grandi investitori nel ristorante era Du Yanpin (detto Luigino), arrivato a Genova nel 1937 e che negli anni Cinquanta aveva già intrapreso brillanti attività commerciali che gli permisero addirittura di arrivare a rifornire di borse la “Standa” sull’intero territorio nazionale.

Oltre ad essere il periodo dell’apertura de “La Pagoda”, gli anni Sessanta sono anche il decennio in cui Mario Tschang, primo figlio italo-cinese nato in Italia, si avventurò dall’altra parte del mondo, in Giappone, a Taiwan e a Hong Kong, per mettere in pratica il suo talento imprenditoriale, alla ricerca di prodotti innovativi da importare e commercializzare in Italia. Grazie ad un accordo con la Mitsubishi Pencil, Mario riuscì infatti ad importare in Italia penne Uni-Posca. Successivamente, nel 1967, fondò il celebre marchio di cancelleria Osama.

Infine gli anni Settanta, ultima decade raccontata nella *graphic novel*, vengono segnati dall’apertura di un altro famoso ristorante cinese a Milano, “La Muraglia” (precisamente nel 1974). Questa nuova “istituzione” nella città meneghina fu il frutto della caparbietà e dello spirito imprenditoriale di Chen Yuhua (Anna Chen), prima donna cinese immigrata in modo indipendente in Italia nel 1960, e del marito Sun Mingquan.

La data più recente di cui si fa menzione nella *graphic novel*, anche se in una sezione precedente a quella finale, è il 1977, ovvero l’anno della morte di Junsà. Contrariamente ai tanti stereotipi negativi che ancora oggi alimentano il discorso “culturalista” e razzista nei confronti dei cinesi (che non muoiono mai, che non celebrano funerali, che non vengono mai sepolti nei cimiteri – cfr. Oriani, Staglianò 2008), la grandissima partecipazione di italiani e cinesi alle esequie di questo celebre personaggio dimostra una lunga storia di dialogo e di condivisione di momenti di vita quotidiana fra la popolazione milanese e i residenti di origine cinese.

4. Storia e storie della migrazione cinese in Italia. La restituzione alla collettività di una storia e di tante storie rimosse

Uno degli aspetti che rendono *Primavere e autunni* e *Chinamen* due lavori preziosi è il loro merito di avere restituito alla collettività una serie di storie rimosse: storie di singoli migranti cinesi e dei loro discendenti, a partire dalle quali ci si può riappropriare di diverse fasi della storia della migrazione cinese in Italia che sono state a loro volta rimosse dalla memoria comune.

Uno degli aspetti interessati da questo processo di rimozione collettiva riguarda la questione della emarginazione, della persecuzione e dell'internamento di un considerevole numero di

uomini cinesi in campi di concentramento fascisti in Abruzzo (Tossicia, Isola del Gran Sasso) e in Calabria (Ferramonti) durante il ventennio fascista. L'attenzione di molti studiosi che si sono occupati di questa epoca storica si è spesso focalizzata sulla presenza istituzionale italiana in Cina, dagli anni di promozione politica, economica e culturale dell'Italia con la presenza di Galeazzo Ciano a Shanghai fino alla grave crisi bilaterale scatenata dal riconoscimento dello stato fantoccio Manchukuo da parte del regime fascista nel 1936. Tuttavia, in pochi hanno finora approfondito le ripercussioni concrete dell'incrinarsi delle relazioni Italia-Cina di quegli anni sulla vita quotidiana e sulla condizione dei residenti cinesi in Italia (Kwok 1983; Brigadoi Cologna 2015 *inter alia*), nonché sui criteri di rappresentazione e stigmatizzazione dei cinesi da parte dei mezzi di informazione e dell'opinione pubblica durante il ventennio fascista. Uno dei meriti delle due *graphic novels* è quello di fornire ai lettori informazioni puntuali sulle vicende vissute dai cinesi in Italia durante questo periodo: la storia di Xu Yuxing in *Chinamen*, del suo internamento prima a Ferramonti e poi ad Atri, della sua liberazione e del suo matrimonio con Gina è un esempio rappresentativo di numerose situazioni analoghe di connazionali che hanno vissuto sulla propria pelle le sofferenze della reclusione e che, successivamente, hanno deciso di impostare un nuovo progetto di vita sposandosi con donne locali.

Il processo di riappropriazione di aspetti storici della migrazione cinese in Italia, al quale le due *graphic novels* contribuiscono in modo decisivo, tocca anche altri aspetti della vita sociale dei migranti cinesi in Italia: uno fra tutti riguarda l'affermazione economica di diversi imprenditori. Partendo dalla tenacia dei primi venditori ambulanti di perle finti e cravatte, si arriva gradualmente a conoscere storie di incredibile successo imprenditoriale, frutto dell'iniziativa personale di migranti cinesi che, dal Secondo Dopoguerra in poi, hanno avviato iniziative private di rilevanza nazionale. Sono esempi ammirabili quelli dello stesso Wu Lishan, che con la sua ditta WLS arrivò a produrre le borse di pelle per la nazionale olimpica di fioretto nel 1960, di Du Yanpin, che arrivò a rifornire la "Standa" di borse di pelle su tutto il territorio nazionale negli anni Cinquanta, o di Chen Yuhua (Anna Chen), che con l'apertura del ristorante "La Muraglia" nel 1974 si affermò come una fra le prime imprenditrici donne nella storia della migrazione cinese in Italia. Di altrettanto grande rilevanza è il carattere transnazionale della coraggiosa iniziativa imprenditoriale di Mario Tschang, che investì i suoi risparmi per recarsi in Giappone, a Taiwan e a Hong Kong alla ricerca di prodotti innovativi da importare, e che dopo alcuni anni riuscì a fondare la "Osama". L'importanza di tutte queste storie, troppo spesso sottovalutate nella letteratura sulla migrazione cinese in Italia, è cruciale anche per de-costruire visioni stereotipate dei cinesi come una "comunità chiusa e autoreferenziale": molti degli imprenditori sopra citati, infatti, davano lavoro anche a persone italiane, e alcuni di essi, come Wu Lishan, erano in società con investitori italiani.

Il principale rischio che la rimozione di questi avvenimenti storici ha comportato è stato quello di sottovalutare una serie di elementi di continuità fra i processi migratori dalla Cina all'Italia verificatisi dagli anni Venti agli anni Sessanta del secolo scorso e l'arrivo più recente e massiccio di persone cinesi nel nostro paese, che dalla fine degli anni Ottanta ad oggi ha catturato l'attenzione (quasi esclusiva) di studiosi e media. Le due *graphic novels* contribuiscono a farci comprendere che queste due fasi della migrazione cinese in Italia sono tutt'altro che due "compartimenti stagni" non comunicanti: diversi aspetti, come l'attivazione di catene migratorie a partire dalla contea di Qingtian e dal distretto di Wenzhou nel Zhejiang, o la specializzazione e l'inserimento in particolari settori economico-produttivi, quali quello della manifattura e della ristorazione, mettono in stretta relazione i primi migranti cinesi con quelli di più recente insediamento. Gli approfondimenti in questo senso potrebbero essere molteplici e meriterebbero una certa profondità di analisi. Pertanto, riteniamo opportuno rimandare ad altra sede eventuali discussioni più articolate su ognuno dei punti discussi nel presente paragrafo.

5. Conclusioni

In questo contributo si è cercato di focalizzare l'attenzione su diversi aspetti relativi alle *graphic novels* *Primavere e autunni* e *Chinamen*. Dopo avere fornito motivazioni a favore della collocazione di questi due lavori in contiguità con il filone della letteratura sinoitaliana, è stato offerto uno sguardo d'insieme sulla struttura, sulle caratteristiche comuni (dal punto di vista grafico-visivo e contenutistico) e sulle principali vicende rappresentate nelle due *graphic novels*.

Alla luce dei principali aspetti messi in risalto attraverso l'analisi di *Primavere e autunni* e *Chinamen*, nella discussione finale è stata ribadita l'importanza della restituzione alla collettività, attraverso i contenuti di questi due lavori, di una lettura attenta della storia della migrazione cinese: una storia ricostruita attraverso storie di singole persone, ognuna delle quali contribuisce a mettere in evidenza aspetti fondamentali, spesso rimossi per lungo tempo dalla nostra memoria collettiva, di questo lungo e articolato processo. Si è puntualizzato, infine, che le due *graphic novels* ci fanno ripensare alla migrazione cinese in Italia non tanto come l'unione di due fasi distinte e separate (una più antica, rappresentata da un numero più ridotto di persone, e una più recente, iniziata alla fine degli anni Ottanta), quanto come un unico grande processo, che trova la sua origine nelle storie dei primi migranti arrivati negli anni Venti e Trenta, come Wu Lishan, e che continua fino ai giorni nostri.

Riferimenti bibliografici

- Brigadoi Cologna Daniele (2017), “Un secolo di cinesi a Milano”, in Ciaj Rocchi, Matteo Demonte (a cura di), *Chinamen. Un secolo di cinesi a Milano*, Padova, BeccoGiallo, 157-182.
- 邓跃华, Deng Yuehua (2008), 都想有个家 (*Dou xiang you ge jia*; Tutti vorrebbero una casa), pubblicato a puntate su *Yidali Ouzhou Qiaobao*.
- Guibert Emmanuel (2008), *Alan's War. The Memories of G.I. Alan Cope*, New York, First Second Books.
- Guibert Emmanuel, Lefèvre Didier, Lemercier Frédéric (2010), *Il fotografo*, Bologna, Coconino Press.
- Hong Kingston Maxine (1976), *The Woman Warrior. Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*, New York, Knopf.
- (1980), *China Men*, New York, Knopf.
- 胡兰波 Hu Lanbo (2009), *La strada per Roma*, Roma, La.Ca Editore.
- Kwok P.W.L. (1984), *I cinesi in Italia durante il Fascismo. Il campo di concentramento*, Napoli, Tommaso Marotta Editore.
- Oriani Raffaele, Staglianò Riccardo (2008), *I cinesi non muoiono mai: lavorano, guadagnano, cambiano l'Italia e per questo ci fanno paura*, Milano, Chiarelettere.
- Gipi, pseud. di Gian Alfonso Pacinotti (2013), *Unastoria*, Bologna-Roma-Parigi, Coconino Press.
- Pedone Valentina (2014), “La nascita della letteratura sinoitaliana: osservazioni preliminari”, in Clara Bulfoni, Silvia Pozzi (a cura di), *Atti del XIII Convegno dell'Associazione Italiana Studi Cinesi* (Milano, 22-24 settembre 2011), Milano, Franco Angeli, 309-319.
- (2016), “Nuove declinazioni identitarie: quattro narratori dell'esperienza sinoitaliana”, in Ayse Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, Firenze, Firenze UP, 101-120.
- Rocchi Ciaj (2017), “They Were Funky Chinamen, from Funky Chinatown...”, in Ciaj Rocchi, Matteo Demonte (a cura di), *Chinamen. Un secolo di cinesi a Milano*, Padova, BeccoGiallo, 141-147.
- Rocchi Ciaj, Demonte Matteo, a cura di (2015), *Primavere e autunni*, Padova, BeccoGiallo.
- (2017), *Chinamen. Un secolo di cinesi a Milano*, Padova, BeccoGiallo.
- Rumbaut Rubén (2004), “Ages, Life Stages and Generational Cohorts: Decomposing the Immigrant First and Second Generation Cohorts in the United States”, *International Migration Review* XXX-VIII, 3, 1160-1250.
- Shaun Tan (2016), *L'approdo*, Latina, Tunué.
- Shih Shu-Mei (2007), *Visuality and Identity. Sinophone Articulations Across the Pacific*, Berkeley, University of California Press.

- (2013), “Against Diaspora: the Sinophone as Places of Cultural Production”, in Shu-Mei Shih, Chenhsin Tsai, Brian Bernards (eds), *Sinophone Studies. A Critical Reader*, New York, Columbia UP, 25-42.
- Shi Yang Shi (2017), *Cuore di seta. La mia storia italiana made in China*, Milano, Mondadori.
- Spiegelman Art (2000), *MAUS. Racconto di un sopravvissuto*, Torino, Einaudi.
- Yang Gene Luen (2006), *American Born Chinese*, New York, First Second Books.
- Yin Xiao-huang (2000), *Chinese American Literature since the 1850s*, Urbana, University of Illinois Press.
- Zhang Gaoheng (2016), “Chinese Migrants and the ‘Chinese Mafia’ in Contemporary Italian Culture”, in Valentina Pedone, Ikuko Sagiyama (eds), *Transcending Borders. Selected Papers in East Asian Studies*, Firenze, Firenze UP, 67-86.
- (2017), “The Chinaman and the *cinesina*: Gendering Chinese migrants in Italian novels”, *Journal of Romance Studies* XIX, 1, 69-97.
- (2019), “Chinese migrants, morality and film ethics in Italian cinema”, *Journal of Modern Italian Studies* XXII, 3, 385-405.
- Zhu Alessandro (2019), “2083”, in Zhu Jie, Liliana Liao, L.C. Kwok, et al., *Cinarriamo. Racconti sino-italiani*, Roma, Orientalia Editrice, 65-91.



Citation: G. Zhang (2019) Frames and agendas in Italian films about Chinese migrants. *Lea* 8: pp. 123-137. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10979>.

Copyright: © 2019 G. Zhang. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Frames and agendas in Italian films about Chinese migrants

Gaocheng Zhang

University of British Columbia (<gaocheng.zhang@ubc.ca>)

Abstract

In this article, I provide a critical framework to approach the growing number of Italian fiction and documentary films on Chinese migrants in recent years. I contend that Italian cinema deploys two main frames to depict this migration, including paralleling organized crime and negotiating business competitions and collaboration. A minor frame concerns practicing intercultural education. By examining the processes of these frames and the specific agendas that they support, I suggest that they addressed “migrants” social, economic and cultural capital in relation to pre-existing social and media dynamics. Thus these films partook in a rather complex representational regime about this migration, which is part of a larger Italian culture of mobilities.

Keywords: agenda, Chinese migrants, filmic representations, frame

Introduction

The emergence of a significant number of Italian fiction and documentary films on Chinese immigrants since the mid-2000s (with over 25 notable films at the time of writing) has not escaped critical attention (Zhang 2013b; Bertozzi 2014; Chung, Luciano 2014; Liu 2015; Zhang 2017; Pedone 2018)¹. But a study that offers a general framework in order to interpret these feature-length and short films is still lacking. In particular, more critical attention should be paid to what communicative goals these films attempted to accomplish and why in relation to the larger media and social contexts concerning recent Chinese

¹ I count film titles that I cite in this article and the following ones: *A Ming* (Alessandro De Toni, Matteo Parisini, 2005), *Ovunque splenda il sole ci sono cinesi* (Where the Sun Shines, There Are Chinese; Chiara Berattino, Sara Montin, 2008), *Quartieri cinesi* (Chinese Quarters; Bruno Oliviero, 2009), *Un cinese a Roma* (A Chinese in Rome; Gianfranco Giagni, 2004) and *Xie Zi* (Shoes; Giuseppe Marco Albano, 2010).

migration to Italy, in which these films were made and became meaningful for the filmmakers and viewers.

In this article, I examine through what main interpretive lens or organizing ideas – i.e. frames (Entman 1993, 52-53) – Italian-Chinese films constructed this migration based on existing relevant social and media dynamics. For Entman, frames:

define problems – determine what a causal agent is doing with what costs and benefits, usually measured in terms of common cultural values; *diagnose causes* – identify the forces creating the problem; *make moral judgments* – evaluate causal agents and their effects; and *suggest remedies* – offer and justify treatments for the problems and predict their likely effects. (52; author's emphasis)

Consequently, I also ask what implications these frames carry and what agendas they aim to accomplish within the specific social and media networks in which the films partook. To place Italian-Chinese films within their broader contexts – in particular, their interactions with the news media and the social reality these media covered and conveyed – is possible thanks to the prolific sociological and anthropological studies on Chinese migration to Italy (e.g., Farina *et al.* 1997; Baldassar *et al.* 2015) and relevant media studies (e.g., Pogliano, Solaroli 2012; Zhang 2013b; Latham 2015; Sredanovic 2016). In so doing, the theoretical and methodological scope of the current essay goes well beyond cinema studies. I am also making a conscious choice to analyse both fiction and documentary films within the same sections below on the basis of showing how these frames inform both filmic genres.

I consider the agendas of two main frames: paralleling organized crime and negotiating business competition and collaboration. In the early 1990s, the “Chinese mafia” became a primary approach for the Italian news media to interpret the then emerging Chinese immigration to Italy, as the media speculated whether the “Chinese mafia” trafficked migrants into Italy in what appeared to be a sudden surge of Chinese nationals in the country, particularly in Milan and in Prato, near Florence. The media often drew analogies between the “Chinese mafia” and the *Cosa nostra* thereby consolidating a criminological perspective on this migration (Zhang 2019, 48-57). During the 2000s, this frame also activated a correlation between Chinese migrants and the *Camorra* gangsters through their supposedly shared economic crimes based in Naples and the surrounding areas. Although pro-Chinese Italian and Chinese migrant journalists and activists fought against these criminological biases with considerable zest, this parallel persisted to this day. Several Italian films addressed this journalistic frame; they added more vivid details to enrich it, or they contested it by explaining specific Chinese customs that the media misinterpreted and perpetuated as criminal (see section 2).

Another major focus of social and media debates about Italy’s Chinese communities, particularly since the 2000s, concerned the Italian-Chinese business competition in Prato². Compared to other migrations to Italy, the Chinese one is distinguished by a highly-motivated and organised agenda to develop entrepreneurship in ethnic businesses, the most successful of which has been the ready-to-wear, fast-fashion garment manufacturing in Prato. In this sector, Italy’s Chinese compete with, but also benefit from, mainland Chinese economic globalisation. During the 2000s when fast fashion truly became a preferred global mode of garment manufacturing and consumption, Prato’s Chinese factories prospered and Italian textile factories and garment artisan workshops went into crisis. While the reasons behind this economic phenomenon were complex, the Italian media and politicians often accused Chinese (and the Italian state govern-

² Sociological information presented in this paragraph comes from Ceccagno 2017.

ment's mismanagement of Prato's industrial district) for the failure of the city's Italian textile and garment sector. Often this accusation pointed to the fact that the economic profits made by Prato's Chinese did not benefit the city's Italian companies. For example, migrant entrepreneurs used mostly Made in China, and not local Made in Prato, fabrics. Within this context, the local government implemented short-term economic policies and extensively used the police to crack down on illegal factories, which often resulted in considerable international-wide media controversies and uncertain economic outcomes. While the social and media debates about the Prato case study have been by far inconclusive, Italian cinema often depicted Italian and Chinese entrepreneurs as ultimately willing and capable of collaborating for a shared future in Prato (see section 3). This cinematic frame thus participated in the larger discussions, starting in the late 2000s, about long-term plans to harmonize the Italian-Chinese cohabitation in Prato.

A more ambitious long-range strategy to further incorporate Chinese migrants into Italian society was to focus on the intercultural education of young Italians and migrants. While the Italian state government is not well-organized in authorizing and implementing migrant integration programs, several municipal governments and non-governmental Italian and migrant organizations actively fill the void (Malavolti 2006). Documentary films are in fact one of the tools of these municipal-level efforts at migrant integration. Several such films feature the so-called second- and third-generation Chinese migrants or Chinese-Italians and their Italian peers in secondary schools (see section 4). Taken as a whole, these films not only advised second-generation Chinese students to assimilate into Italian society, but they also encouraged Italian students to learn Chinese in order to understand the home culture of their classmates or their parents, promoting a form of two-way accommodation and learning. As this focus is still developing in Italian films, I will examine this as a minor frame concerning practicing intercultural education.

An analysis of agendas and implications of these films becomes only meaningful with reference to the audience they wish to connect, entertain and persuade. The audience that I will assume in this article are Italians, and not Italy's Chinese or international viewers. This is an assessment based on the films' circulation. Most Italian-Chinese films had limited prospects for a wide theatrical distribution because of independent productions and film genres, such as the quirky sci-fi movie *L'arrivo di Wang* (The Arrival of Wang; Manetti Bros., 2011). But feature fiction films made for a mainstream audience, including *Questa notte è ancora nostra* (The Night is Still Ours; Genovese, Miniero, 2008), and art-house/commercial hybrid fiction films meant to be launched first in film festivals and then distributed nationally and internationally, such as *Io sono Li* (Shun Li and the Poet; Segre, 2011), did have a respectable theatrical run.

Documentaries also appeared in small and large film contests and festivals. *Giallo a Milano. Made in Chinatown* (Thriller in Milan: Made in Chinatown; Basso, 2009) was shown at the Italian Cultural Institute in New York City in 2012, having won an honorary mention at a young Italian filmmakers' film contest; *Leonardo* (De Falco, 2008) participated in the 26th edition of Torino Film Festival. But documentarians used more platforms to reach the audience. Some resorted to television showings and pay-per-view websites: *Di tessuti e di altre storie* (On Fabrics and Other Stories; Paoli, 2011) was shown on Rai 3 and was available on <<http://www.onthedocks.it/it/00023/58/page.html>> at the time of my research in 2014 (but no longer so at the time of the publication). Others used multimedia websites (e.g., *Giallo a Milano* has a complementary website at <<http://www.corriere.it/spettacoli/speciali/2010/giallo-a-milano/>>) and product bundling (e.g., *Miss Little China* [Riccardo Cremona, Vincenzo De Cecco 2009] was issued on a DVD with a nonfiction book) in order to amplify the commercial appeal of documentaries. In particular, Rai Cinema, which helped finance or distribute many films analysed

in this article, has consistently invested in documentaries for education purposes and for wider public distribution. While the variety of distribution tactics makes it difficult to determine the exact composition of viewers from Italy, we may nonetheless assume that the intended audience is informed on some aspects of Chinese immigration to Italy through the Italian news media, even though they may have limited contact with Chinese in their daily lives.

In the following pages, I examine the three frames outlined above in this cinematic trend, attending to both coverage and detailed discussions of specific Italian-Chinese films.

1. Paralleling organized crime

The first frame addresses the so-called “Chinese mafia” – i.e., various forms of Chinese organized crime and, in particular, the transnational Chinese criminal organization, the Triad. The discourse on the “Chinese mafia” articulates a criminological perspective on Chinese immigration to Italy which emerged in the Italian mass media in the early 1990s (Zhang 2016 68-69). Partially based on existing police investigations at that time, journalists viewed this migration as the outcome of activities that the “Chinese mafia” was supposed to specialize in, including migrant smuggling and trafficking and employing migrants as forced labourers in shabby factories (Di Gianvito 1995). Indeed, most of the media coverage on Chinese migration to Italy in the early 1990s, while ostensibly focused on migrants’ activities, belonged to the Italian tradition of crime reporting. Thus while the criminological perspective on this migration was flawed, it was too ingrained in this journalistic genre to be critically examined by the same crime reporters (such as Di Gianvito).

Moreover, during much of the 1990s and the 2000s, Italian crime reporting became increasingly contaminated with the literary and cinematic genre of crime fiction and journalistic sensationalism became rampant (Papuzzi, Magone 2010, 61-62). The *Cosa nostra* was a frequent journalistic subject in the 1990s because of the extensive judicial trials of prominent Mafiosi. Coverage of Italy’s Chinese using an Italian-Chinese criminal parallel gave newsworthiness to coverage of the *Cosa nostra* by providing a supposedly parallel phenomenon. Symptomatic of this situation was the journalists’ and screenwriters’ application of the metaphor of the “octopus” to both the *Cosa nostra* (e.g., the Italian television serial *La Piovra* (The Octopus: The Power of the Mafia; various directors, 1984-2001) and to the Chinese mafia (e.g., Sasinini 1995; *Piovra cinese*, TG2 Dossier, Rai Due, 28 May 1995). In reinforcing the gravity of these issues for the Italian audience, the media also compared the supposedly analogous styles and structures of the Chinese mafia and the *Cosa nostra* (e.g., Spazio 5, Canale 5, episode n. 23, 17 March 1993).

In such accounts, the Chinese mafia is often coded as a trait of Chinese ethnicity and culture, as has previously occurred to popular descriptions of the Italian mafia and southern Italians. For example, working long hours illegally is viewed as typical of ethnic Chinese under the control of the “Chinese mafia”. To counter negative ethnic essentialism, the first examples of pro-Chinese Italian news accounts used positive ethnic essentialism to praise, to use again the aforementioned example, migrants’ industriousness thanks to their cultural upbringing in China that valued this quality (Barina 1995).

Generally speaking, in Italian cinema the first Italian-Chinese documentaries aimed primarily to show that the so-called “Chinese mafia” and the migrants’ presumably enigmatic activities could be explained by resorting to facts and alternative approaches, and not with reference to a loosely-based comparison with the Italian mafia. For example, according to a well-known urban legend in Italy – i.e., “the Chinese never die”, – their bodies are supposed to be shipped back to China and their identity papers are recycled for the use by other illegal

migrants, both of which are deeds of the “Chinese mafia” according to much Italian reporting and in popular imagination. In response to this fabrication, *Giallo a Milano* and *Miss Little China* mention how older Chinese prefer to return to the homeland and therefore there have been few public funerals or tombs in Italy for these migrants. The two films also show images of Chinese tombstones in Italian cemeteries, and the short film *I cinesi non muoiono mai* (The Chinese Never Die; Wen 2013) gives a detailed portrayal of a funeral of a socially-prominent Chinese migrant in Milan. Further, in *Giallo a Milano*, Basso’s use of “giallo” in the film’s title reveals the semantic richness of the term, which can mean the yellow colour and the thriller genre in Italian. This use mocks the commonplace use of it in popular media that is meant to elicit laughter at stereotypes – i.e., the supposed yellow-colour skin of Chinese and their mystery because of a presumed community closure to outsiders ordered by the “Chinese mafia”. By imitating the structure of the thriller, Basso’s film also exposes the constructiveness of this cultural genre, questioning its generic and moral premises for depicting Italy’s Chinese.

The dangerous dissolution of boundaries between news coverage and fiction films or television serials, which documentaries were determined to counter, found a fertile ground in most Italian-Chinese feature films. For these films, the question of whether the “Chinese mafia” corresponded to a real phenomenon in the material world or not was hardly the point. Instead, almost certainly acting on that which initially suggested in the news media, these film narratives draw a loose analogy between Italian and Chinese organized crime and illegal practices in order to generate comic moments, such as in *Questa notte è ancora nostra* when the urban myth of “The Chinese never die” is articulated, or to tease out genre requirements of a crime film, which must involve cops and criminals, like in “Vendetta cinese” (Chinese Revenge; Manetti Bros. 2006; Zhang 2013a; Zhang 2016). To dissociate the “Chinese mafia” even further from the social reality, while still sharpening a critique of Chinese criminality, *L’arrivo di Wang* makes its protagonist into a Chinese-speaking extraterritorial alien who lies about his real mission on Earth to his sympathizer, a Chinese-speaking Italian interpreter, and succeeds in setting up an extra-territorial assault on Rome (Zhang 2017).

In the early 2000s, when unsophisticated journalistic depictions of the “Chinese mafia” proved to be unsustainable due to increasing police and sociological evidence, an overt frame based on Italian and Chinese organized crime was abandoned. In *Gomorra* (Gomorrah; Garrone 2008), the criminal Italian-Chinese criminal parallel in Naples only makes a brief appearance in the narrative, despite the parallel’s prominence in the first two chapters in Roberto Saviano’s book with the same title on which Garrone’s film is based. This is despite the fact that during the 2000s the Italian media speculated that Chinese migrants and the *Camorra* gangsters reached an agreement, or even collaborated, within the city’s underground garment sector, for both groups invested heavily in it but there seemed to be no notable violent episodes about this potential clash of economic interests (Calabò 2000). But remnants of this parallel were still traceable, occasionally in journalism and certainly in cinema, like in *Gorbaciof* (Incerti 2010), also set in Naples, where organized crime serves as a narrative framework to speak about other things. Let me discuss *Gorbaciof* in detail as it exemplifies the subtler use of this frame in recent films in highlighting similar social positioning of Italian and Chinese characters with criminal association.

Lila (Mi Yang) works in a Chinese restaurant owned by her father (Hal Yamanouchi) whose backyard is reserved for group gambling. Gorbaciof (Toni Servillo), a nickname owing to his birthmark resembling that of Mikhail Gorbachev, is an accountant for a prison and regularly steals money from his job and engages in courier jobs and robberies for a colleague of his who is supposed to be associated with the *Camorra*. More generally, Naples is depicted in this film as a place where loosely-organized petty criminality based on exchange of favours occurs daily.

Gorbaciof spends the money he illicitly earns at gambling parties at Lila's restaurant. But when Lila's father seems poised to prostitute her in order to consolidate debts accumulated from gambling, Gorbaciof tries to clear all his debts and to help Lila escape. Therefore, although the depictions of Italian and Chinese migrant criminality are kept to the minimum, the initial narrative setup borders on re-enacting the parallel, drawn in the Italian media and films, between Italian southerners – especially Neapolitans – and migrants based on criminality (Palidda 2011, 227–233).

This narrative setup is the basic device of drawing analogies between the two characters for *Gorbaciof* to study them as misfits in their respective social milieus. Solitude cued by a sparse dialogue dominates the lives of both characters. Applying gloomy and metallic colours in both cases to signify their loneliness, the filmmaker frequently intercuts between scenes concerning Gorbaciof and Lila to parallel their similar life constraints. To accentuate Gorbaciof's routine stealing, the film repeats similar scenes in which, with supreme precision and confidence, he saunters through the prison gate, approaches the safe, puts the day's earnings in it and extracts and keeps a few banknotes in his own pockets. All these scenes are captured by an equally formulaic camerawork that knowingly picks up specific gestures in close-ups. Using a similar kind of narrative repetition and camerawork, the film depicts Lila in several scenes as she brings drinks to gamblers at her father's restaurant in visible trepidation. Just as Gorbaciof attempts to extricate himself from his obsession with gambling and other criminal activities, Lila longs to escape from the dullness and hassles by unruly customers at the restaurant. Both characters dream of leaving the semi-criminal or criminal groups in which life's circumstances have involved them.

Gorbaciof develops the theme on misfits through the couple's three dates, which are rendered in light and colourful tonalities, which are starkly different from the gloomy atmosphere that pervades the rest of the film. Gorbaciof takes Lila to window-shopping in an airport, shows her the zoo at night and gives her a parrot as a gift. Lila is unsure about how to react in the first two places. But with his guidance, she enjoys the peculiar beauty of them. Equally peculiar is his attraction to her, which the film explains as the transferal of an obsession with gambling to an impulse to protect her from her father. She welcomes his advances, partially because he has previously saved her from sexual harassment at the restaurant. From this perspective, Lila also helps Gorbaciof psychologically, providing him with the fantasy of the white man's rescue of a Chinese woman in trouble (Liu 2015) in that Lila is a Madonna figure who risks becoming a whore, recalling a characterization scheme used in "Vendetta cinese" and *Spaghetti Story* (De Caro 2013). Eventually Gorbaciof proposes to her about leaving together for a new land.

But the film's end suggests that there is no easy escape from the protagonists' respective criminal milieus. On the day of their departure from Naples, Lila eagerly awaits Gorbaciof in the airport, unaware that he has already been killed by a collaborator in crime by accident during the last mission to which he commits himself in order to obtain more money for the trip to the promised land. If Gorbaciof is killed in redemption for his criminal activities, then Lila's detour from the Chinese migrant community into the fantastical world conjured by Gorbaciof also runs its course. Their destinies are once again absorbed into the larger Chinese migrant and Italian criminal networks. Drawing on the speculation about collaboration between Italian and Chinese organized crime in Naples, *Gorbaciof* first relegates it to one between Italian and Chinese illegal activities (i.e., stealing and gambling), and later humanises it to one between similar social plights (i.e., a common desire to escape from isolation). But by suggesting that the couple's romance cannot be consummated because the force of criminality overrides individual destinies, Incerti's film returns to the root problem of organized crime, and through this, the criminological frame based on this subject.

2. Negotiating business competition and collaboration

Chinese migrant-managed fast-fashion factories mainly work outside Italian labour unions' restraints, and they supply for Italian clients including major fashion brands from outside of Prato. As such, many Italian journalists, entrepreneurs and politicians viewed the prosperity of migrants' entrepreneurial success as directly causing Prato's Italian textile workshops to fail. Acting on such a perception, many Italian owners of small- and medium-size enterprises (SMEs) and politicians agree that a first step to accelerate Italian industrial districts' abilities to address contemporary globalization was to integrate Prato's Chinese migrant entrepreneurship more organically into the city's local and legal economy. A dominant interpretation of this standpoint envisions incorporating Chinese migrant businesses into a coherent production line of low-to-medium quality garment manufacturing based in Prato in which Italians would provide fabrics and Chinese the workforce. Since the mid-2000s, this view led to many economic policies aimed at favouring legal Chinese migrant entrepreneurs' inclusion in the city's local economy (e.g., "Siamo cinesi e molto borghesi", *L'Espresso*, 7 October 2008), to popular protests and police raids to curb illegal Chinese migrant economic activities ("Prato non deve chiudere": 8000 i manifestanti in città", *La Nazione*, 28 February 2009; *Le Storie. Diario italiano*, Rai Tre, 5 December 2011) and to dissenting views by elite Chinese migrants intent on creating high-end fashion brands (Yuan 2011). These occurrences also captured the attention of important international news media (e.g., "Chinese Remake the 'Made in Italy' Fashion Label", *The New York Times*, 12 September 2010), becoming exemplary of the tension between economic globalization and local protectionism in Italy in recent media analyses.

Only within this context can we begin to grasp the significance of the second cinematic frame I discuss in this article, one that concerns primarily films about Prato's Chinese entrepreneurship. This frame is explicit in advising Italy and China to join forces in sectors in which both are world leaders and direct competitors, such as garment manufacturing. To be sure, films including *Cenci in Cina* (Rags in China; Limberti 2009) and *L'occupazione cinese. Made in Prato* (The Chinese Occupation: Made in Prato; Luconi 2013) depicted the negative pressure that Chinese migrants' fast-fashion garment industry exerted on the failing local Italian textile industry. But these films viewed popular and institutional anti-Chinese rhetoric as a by-product of globalization and the insecurity it provoked among Italian entrepreneurs and politicians. These films then went on to argue that Italy still had the ability to face the challenge of globalization and to benefit from it as China did. *Cenci in Cina*'s narrative clearly supports this reasoning. This film opens as the Italian textile and garment factory "Gobbotex" owned by Giachetti (Francesco Ciampi) and Pelagatti (Alessandro Paci) is on the verge of close-down because of financial troubles. And the film ends with the inauguration of a new Italian-Chinese enterprise "Dragon Gobbotex", spearheaded by Li (Man Lo Zhang) with the two Italians as her associates. *Cenci in Cina*'s endorsement of Chinese-Italian cooperation is explicit.

In order to advance this argument, *Cenci in Cina* devotes much screen time to posing Chinese migrants and Italians as equal business partners, and especially, establishing the Italian protagonists' hardworking habits and business acumen. Giachetti and Pelagatti embody two vital ingredients for business success in Italy – namely, solid production and creative design, or good work ethic and shrewd marketing. Investing excessive money and energy on public relations and on beautiful women, Pelagatti frequently flaunts his frivolity and pokes fun at Giachetti's seriousness. This combination of character traits works fine until Gobbotex goes bankrupt. *Cenci in Cina* originally analyses this character contrast, which is viewed as the base of Italian entrepreneurial success, through eight flashbacks. In them, the filmmaker examines Prato's

industrial district during the 1940s-1970s when Giachetti's and Pelagatti's grandfathers seized any opportunities, including morally questionable business choices, and worked diligently to become successful owners of a SME. In 1949, Pelagatti's grandfather accidentally found yarns hidden by locals during WWII, which he kept for himself. He then met Giachetti's grandfather who had just finished repairing a pre-war loom. Subsequently they started a new enterprise. During the start-up years of their enterprise, on Pelagatti's suggestion, they sold unfinished or unpolished woollen covers to countries where wars were waged. They also made uniforms similar in appearance for soldiers from enemy countries, and blithely ignored complaints from these clients. Not only did they employ illegal Italian labour when their factory was expanding, they also manufactured low-quality hats that lost colouring when wetted with water. Meanwhile, these flashbacks praise Giachetti and Pelagatti as hardworking entrepreneurs who made Gobbotex successful in Italy's capitalist economy during the 1940-1950s. The duo tirelessly went on long train trips to Milan to sell their fabrics. For the benefit of all businesses, they publicly shamed the fraudulent go-between that made a profit by faking his English language ability to both Italian producers and American buyers. The two Italians also enforced meritocracy by dismissing an employee who feigned his ability to quickly and correctly calculate large numbers in *lire* mentally.

While the main agenda of these narrative details is to restate the legitimacy and capabilities of Italian entrepreneurs in preparation for the eventual creation of the Italian-Chinese joint venture toward the film's end, they have the secondary effect of defending Prato's Chinese against Italian biases through two considerations. First, much of this description of the two entrepreneurs' exploitative practices and genuine hard work in the heyday of Italy's SMEs would resonate with the audience familiar with media accounts of Prato's Chinese entrepreneurship during the 1990s-2000s. The media coverage in Italy has extensively condemned or praised Chinese migrants' economic and business practices guided by the will to entrepreneurship and profits (e.g., "Il rosso e il nero", *Annozero*, Rai 2, 19 March 2009; "Aldo Milone: 'Vi spiego la mia guerra per la legalità'", *It's China*, 49, July 2009). This film serves as a reminder to the Italian media and public about their apparent amnesia of the past of Italian industrial districts when accusing Prato's Chinese of illegal business practices and unfair competition by a landslide.

Furthermore, by using flashbacks, the film's narrative questions what male inheritors of these SMEs may have missed and retained from previous generations, given the patrifilial succession pattern prevalent in Italy's family firms (Yanagisako 2002, 35-69). When we note that the playboy Pelagatti has no heir and Giachetti's children are still young, *Cenci in Cina* seems to suggest that the failure of Italian SMEs in Prato partly owes to the likes of Pelagatti who have not nurtured the next generation of Italian entrepreneurs. In fact, one of the possible explanations proposed by sociologists regarding the closure of Italian textile factories during the 2000s is that inheritors of these SMEs were no longer interested in working in this sector (Ceccagno 2017, 106). Meanwhile, as the film also hints, the children of responsible Italian entrepreneurs like Giachetti may indeed still have a role to play in the future of Italian SMEs. But for the time being, the current generation would have to address the dual force of Chinese migrant entrepreneurship and mainland Chinese economic globalization.

Having established the qualifications of Italians as equally capable business partners in the Italian-Chinese joint venture, the film goes on to explore what format such an enterprise can take. Even more striking than the duality of solid production and shrewd marketing exemplified by the two Italians, *Cenci in Cina* essentialises Chinese and Italian strengths in this future joint venture. In a nutshell, whereas Giachetti and Pelagatti contribute with authentic Italian creativity and masculine prowess and authority, Li brings her global business compe-

tencies trained in Chinese globalization and female cunningness. As the head of a Chinese migrant start-up in Prato, Li's postures are domineering, which her black suits and pronounced make-up help accentuate. She shows resoluteness and even mercilessness in dealing with her Italian counterparts, making the final decision to dissolve Giachetti and Pelagatti's company with aplomb. As such, Li disrupts the Italian company's intergenerational male legacy. But toward the film's end, Li displays a whorish fetish for Italian manliness, and through it, the authenticity of everything "Made in Italy". Li invites Giachetti to her house one evening to strike a deal on the joint venture. But soon her seductive intent will become all too obvious to Giachetti and to the viewer. Wearing a black leather mini-skirt, she performs dance moves to a sexy ambience music, touching herself suggestively. Later, Giachetti, finding the Tuscan dish *pappa al pomodoro* prepared by Li's Chinese chef unappetizing, cooks an "authentic" *bistecca alla fiorentina* for both of them. This gives Li a chance to praise Giachetti's cooking skills in a blatant sexual double entendre. In a parallel scene, Pelagatti sneaks into Li's house, uncovering evidence of her schemes to buy out Gobbotex from its suppliers and customers in order to purchase the company point-blank. Li's splitting identity as a "Dragon Lady" in public and a "Lotus Blossom Baby" in private is in keeping with the Orientalist gendered fantasy in Italian films about Chinese women (Tajima 1989, 309-314; Zhang 2017, 397). As Li has no way of redemption in *Cenci in Cina*, except for being the third business (and maybe sex) partner to Giachetti and Pelagatti, the film falls back on a discourse of Italian male lineage and legitimacy in Prato's SMEs in the closing scene about the inauguration of the joint venture.

Although *Cenci in Cina* promotes Italian-Chinese collaboration in reviving Prato's SMEs, it views the Chinese partners as lacking in substance and business ethics, relegating them to pawns in "Made in Italy" by native-born Italians. Luconi's documentary film *L'occupazione cinese* takes the pro-globalization position too, but with the intent to show successful paths to a re-definition of the "Made in Italy" label, as both Italian and legal Chinese migrant entrepreneurs benefited from, and were challenged by, globalization. Drawing on his view of the Chinese Diaspora as both a fear-provoking event and a source of fascination for Italians, in this film Luconi asks whether Chinese provoked the crisis in Prato's Italian textile industry, or helped revive the city's economy when this sector was already in difficulty before the arrival of a significant number of migrant factories. At first sight, the director's use of the Italian word "occupazione" in the film title seems to reinforce the commonplace journalistic depiction of the so-called economic and migratory Chinese "invasion". But later on, the viewers learn that the once-dilapidated Italian factories and warehouses in Prato's Macrolotto area were sold to Chinese who now own them and create jobs there. Here Luconi mobilizes two other possible meanings of "occupazione" in Italian – i.e., the use of buildings and employment. Most of the film's editing and montage also emphasize the positive contributions of Chinese migrants. In one sequence, the film quotes an entrepreneur named Michele Hu who proudly claims that Chinese migrants invented Prato's ready-to-wear garment sector and made the city their base to reach European markets, thereby re-inventing the "Made in Italy" reputation. A caption then appears on the screen to inform us that non-Italian fabrics, if made into garments in Italy, are allowed to carry a "Made in Italy" label. Following this caption, Wang Liping, the vice president of the National Confederation of Artisans and Small- and Medium-size Enterprises, restates this principle commenting on quality and legal economic activities as two essential components for Chinese to further grow in their entrepreneurship in Italy.

When proposing ways to better incorporate Prato's Chinese migrant entrepreneurship into a "Made in Italy" logic, *Cenci in Cina* and *L'occupazione cinese* unabashedly envision a positive and bright Italian-Chinese future. In the haste to move beyond the current crisis, the

pro-globalization viewpoint as expressed by these two films tends to dismiss the real plight of Prato's former SME owners and to view it as an outcome of their provincialism and lack of business planning. In so doing, these films do not truly address the social turmoil in Prato, missing an opportunity to delve into popular anti-globalization sentiments and nostalgia for Prato's past, which are always on the brink of slipping into anti-Chinese diatribes (Pieraccini 2008). Paoli's documentary *Di tessuti e di altre storie* is an exception in this mediascape as it focuses on demoralized Italian entrepreneurs and workers who were mired in a dire economic situation with little chance for revival. While the film orchestrates multiple perspectives on the Prato case study, it privileges those of ordinary Italian workers and small artisans whose voices were often cited but were not taken seriously in the Italian media, even in television programs apparently dedicated to them (e.g., "Il rosso e il nero", *Annozero*, Rai 2, 19 March 2009).

Rather than examining Prato's Chinese migrant entrepreneurship directly, Paoli critiques its use by Italian politicians during the 2009 local electoral campaign, through which the centre-right businessman-politician Roberto Cenni became the city's first right-wing mayor since WWII. As the documentary shows, during the campaign Aldo Milone, the head of Prato's municipal department of security and police, spoke about the massive amount of money which Chinese were said to send daily from Prato to China – a supposed loss of the city's tax revenue. The film also shows Silvio Berlusconi exuberantly claiming that China was no longer near but here at home during his visit to Prato in support of Cenni's campaign. In the filmic space, these pompous and forceful male voices are countered by Paoli's calm, formal and soft voice-over that denounces male politicians' mismanagement of Prato's industrial district and their scapegoating of Chinese migrants and Italian artisan producers to political ends. With an understated modulation, her commentary even lends a warm touch to her denunciation. Paoli's voice-over, to borrow Stella Bruzzi's words, is "an overt tool for exposing the untenability of documentary's belief in its capacity for imparting 'generalized truths' faithfully and unproblematically" (2006, 66) in interaction with these politicians' highly publicized television appearances.

If these public proclamations obscured real dynamics, what lesser-known, private thoughts about Prato and Chinese migrants former owners Italian SME had? In an extreme close-up, one of the film's subjects, Manuela, reveals that the locals are bothered by the thought that certain Chinese migrants today seem wealthier than Italians, and that they also feel outsmarted by Chinese who were much poorer twenty years ago. From Manuela's perspective, most Chinese migrants today are able to accept harsh working conditions because they have not yet experienced better conditions, a situation that has happened to Prato's Italians in the past. In commenting on the often-cited lack of social integration of Chinese migrants next door, Salvatore, another of the documentary's subjects, confesses that he had little social life in the past when there was a significant amount of orders to fill. These scenes reveal the locals' empathy, through reflections on their own past, for migrants' economic activities and social behaviour that the Italian media so vehemently criticized. The scenes also show these former entrepreneurs' awareness of moral relativism, which "threatens to deprive us (i.e., Italians) of moral confidence: of the sense that we (i.e., Italians) are *right* to condemn the actions of wrongdoers (i.e., Chinese migrants) and to think that their victims (i.e., Prato's Italian workers and entrepreneurs) are entitled not to be wronged" (Lukes 2008, 18, my added parentheses).

The affective relationships Paoli formed with her subjects and the respect she showed them helped uncover these private insights. In the two aforementioned scenes, Paoli's camera zooms in on Salvatore's face when he reveals inner thoughts, but distances itself away from him as he retreats to the back of his workshop in tears, overwhelmed by the thought that his once busy workshop is now in disuse. Paoli's film demonstrates the healing power of autobiographical

documentary cinema as the director poses herself as daughter to her protagonists. In fact, one of the film's subjects is Paoli's own father. The intimacy Paoli established with her subjects manifested a poetic developed by contemporary Italian women documentary filmmakers (Luciano, Scarparo 2010, 193). This poetic is evident when, to use the aforementioned scenes as examples, Paoli juxtaposes close-ups of interviewees in her own footage with the predominantly long shots of male politicians taken from television archives.

The emotional intensity of Paoli's documentary is achieved without recourse to any Chinese migrant subjects. The inclusion of Chinese-speaking voices would force Paoli to take a moral stand on the benefits and drawbacks of Prato's migrant entrepreneurship as in *Cenci in Cina* and *L'occupazione cinese*. But by refocusing on the current plight of Italians, Paoli's approach lends historical and personal nuances to Italian cinema's frame of recent Chinese migration in Prato as about business competition and collaboration.

3. Practicing intercultural education

Currently in Italy there is a growing number of the so-called second- and third-generation migrants coming of age. Among them, Chinese-Italians have been gradually and confidently building a public persona and a hyphenated identity through websites, organizations and appearances in the Italian media and in films (Pedone 2011; Marsden 2014). Recently there has also been a wave of short and documentary films about Chinese-Italians born or raised in Italy (e.g., *Italiani made in China* [Italians Made in China; Real Time, 2015]; *Huayi* [Ethnically Chinese; Liu, Primiterra, 2016]). The last frame I discuss is most evident in these films, but as it is still consolidating here I provide tentative comments on it. This frame focuses on Italian-Chinese intercultural education, including both Chinese migrants' Italian education and Italians' Chinese education.

In the short film *Il Caleidoscopio: visioni interculturali* (The Kaleidoscope: Intercultural Visions; Luongo, D'Alì, Bianchi 2011), Chinese and other young migrants from Prato's professional institute "Francesco Datini" describe their relocations from various countries to Italy at a very young age and how they learn to adapt to Italian society. Chinese teenagers and their Italian classmates also visit the city's Chinese neighbourhood, an Islam centre and a kebab eatery, showing familiarity with Prato's multiethnic neighbourhoods. A group of young Chinese who participated in a Milan-based research project named "Oltre Chinatown" (Beyond Chinatown) wrote a short film titled *Come me* (Like Me; Mariani 2013). This project, sponsored by Milan's Agency for Research in Social Codes, examines young persons who were born in China, moved to Italy between 14 and 18 years old and therefore underwent a process of becoming acquainted with the Italian language and culture. *Come me* resembles *Il Caleidoscopio* in its fusion of documentary and fiction components to depict a Chinese adolescent girl on the first day of school in Milan. Chinese-Italians participated in the film's creative process and published their interviews with peers on the website of Associna, an association for Italy's second-generation Chinese migrants and Chinese-Italians³. As minor documentaries, both films adopt the autobiographic, diarist and testimonial modes of filmmaking (Renov 2004, xvi-xvii), exhibiting an emotional spontaneity that makes an optimistic view of these migrants' intercultural future compelling.

³ For a description of "Oltre Chinatown" and the link to view *Come me*, see <<http://www.associna.com/oltrechinatown/>> (11/2019).

In a way, the importance for young migrants to learn the Italian language and culture is self-evident. Showing language proficiency can also combat the Italian bias toward migrants based on their perceived or real lack of fluency in Italian. In “Vendetta cinese”, the male protagonist uses simple words to talk to a Chinese restaurant owner, who turns out to speak fluent Italian, causing him momentary embarrassment. In *Tutti all'attacco* (All at Attack; Vignolo 2005), when an Italian man shouts rudely at Chinese in his building's courtyard, a Chinese girl responds in fluent Italian suggesting that he should learn Chinese if he were to continue to live in a neighbourhood where he is part of the ethnic and linguistic minority.

Indeed, as the last example shows, the more pressing issue in the current Italian-migrant interactions, I believe, is for Italians to acquire intercultural competencies in addressing Chinese migrants. De Falco's *Leonardo* is the only documentary feature film so far that puts this issue at its narrative centre. Frequent references to the Mediterranean Sea in *Leonardo* often signify fluid cultural border crossings which are at the core of the several storylines in this film, unlike the depiction of it as a barrier for refugees in many Italian films (O'Healy 2010). Fluidity articulates a cardinal principle of the “Archivio Liquido dell'Identità” (Liquid Archive of Identity) project which co-produced the film (my interview with De Falco in 2013). Within this context, the film focuses on events surrounding the titular subject, the infant son of an interracial couple – Italian husband and Chinese wife – living in Bari in Southern Italy. During a Chinese language class in an Italian middle school, where Leonardo's parents work, the teacher encourages students to bring the two radicals of a Chinese ideogram closer in order to write it correctly. This is a metaphor of the need for the two cultures to move closer. The climax of Italians learning Chinese occurs at the end of the film when Italian students from the same middle school perform a rendition of “Mo-Li-Hua” in Mandarin, a Chinese folk song well-known in the West because of Puccini's quote in his opera *Turandot* (1924).

Another emerging theme in films that adopt this frame concerns young Chinese migrants who grow up speaking Italian, and sometimes also the dialect of their parents, but decide to learn Mandarin Chinese and Chinese culture. The short documentary film *Tanto lontano quanto vicino* (So Far So Close; Cinieri Lombroso, Kuangyi 2016) features a university student who prefers expressing himself in Italian and socializing with his Italian friends. But he insists that he feels Chinese and will become Chinese if he hones his language skills further. Another film in the same series by the same filmmakers, titled *La mia stella polare* (My Polar Star, 2016), gives an example of a Chinese girl who was raised entirely by her Italian adoptive mother but recently returns to live with her biological Chinese mother. The girl learns Chinese in order to better adjust to the new living arrangements and new affective relationships. In *Il futuro è troppo grande* (The Future is Too Grand; Buccheri, Citoni 2014), while the female protagonist speaks Italian, Mandarin, and the dialect of her parents equally fluently, she returns to China to discover cultural aspects of this vast country and to reclaim her Chinese identity, only to find that she is Italian at heart. What all of these films convey is a conviction in the value of acculturation, the process through which individuals assimilate traits of a culture different from their own in order to, in our case, maintain an affective link with their Chinese parents and their motherland.

Conclusion

If we were to analyse these three frames by asking what they reveal about Italy's Chinese, then I contend that the frames address migrants' diverse forms of non-economic capital, a concept used by Pierre Bourdieu to expand Marxist analysis of economic capital to include other

spheres of human life, such as social, cultural, and symbolic capital (Ong 1999, 88-93). The frame on paralleled organized crime concerns migrants' social capital which they used to build communities in a foreign land in a short time period, only since the 1990s, which in some cases are located in prominent urban settings – notably, Milan's Via Sarpi neighbourhood, Prato's Via Pistoiese area and Rome's Piazza Vittorio neighbourhood. Indeed, the "Chinese mafia" served as a catalyst for many films to uncover social aspects of this migration. The frame about negotiating business competition and collaboration points to migrants' economic capital: Chinese took advantage of the efficient networks within their own ethnic business circles to borrow start-up capital and to employ affordable labour for the purpose of entrepreneurship in the fast-fashion industry and other sectors since the 1990s. The frame about intercultural education examines migrants' cultural capital in that documentarians usually take pains to explain the necessity of developing basic Italian and Mandarin Chinese linguistic and cultural competencies in order to better live between Italy and China.

Responding to rapidly-changing media and social dynamics, these cinematic frames have achieved considerable degrees of complexity and comprehensiveness about recent Chinese immigration to Italy, one of the largest flows from China to Europe since the 1980s (Li 1999, 19-20). If Italian cinema has shown a deep interest in engaging with contemporary Chinese migration to Italy, it is because this migration represents one facet of the multiple, intersecting Italian mobilities that permeate Italian culture and its relation to the wider world (Ben-Ghiat, Hom 2016).

References

- Anonimo (2009), "‘Prato non deve chiudere’: 8000 i manifestanti in città”, *La Nazione*, 28 February, <https://www.lanazione.it/prato/2009/02/28/154728-prato_deve_chiudere_8000_manifestanti_citta.shtml> (11/2019).
- Baldassar Loretta, Johanson Graeme, McAuliffe Narelle, *et al.*, eds (2015), *Chinese Migration to Europe. Prato, Italy, and Beyond*, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan.
- Barina Antonella (1995), “I cinesi della porta accanto”, *Il Venerdì*, 14 luglio.
- Ben-Ghiat Ruth, Hom S.M., eds (2016), *Italian Mobilities*, London, New York, Routledge.
- Bertozzi Eddie (2014), “The Possibility of Chineseness: Negotiating Chinese Identity in Shun Li and the Poet and The Arrival of Wang”, *Journal of Italian Cinema and Media Studies* II, 1, 59-73.
- Bruzzi Stella (2006), *New Documentary*, London, New York, Routledge.
- Calabò M.A. (2000), “La mafia cinese alleata alla camorra”, *Corriere della Sera*, 29 ottobre.
- Ceccagno Antonella, (2017), *City Making and Global Labor Regimes. Chinese Immigrants and Italy’s Fast Fashion Industry*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan.
- Chung Hilary, Luciano Bernadette (2014), “The Dis/locat/ing Migrant as an Agent of Transposition: Borensztein’s *Un cuento chino* and Segre’s *Io sono Li*”, *Studies in European Cinema* XI, 3, 191-211.
- Di Gianvito Lavinia (1995), “Mafia dagli occhi a mandorla”, *Corriere della Sera*, 1 febbraio.
- Donadio Rachel (2010), “Chinese Remake the ‘Made in Italy’ Fashion Label”, *The New York Times*, 12 September, <<https://www.nytimes.com/2010/09/13/world/europe/13prato.html>> (11/2019).
- Entman R.M. (1993), “Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm”, *Journal of Communication* XLIII, 4, 51-58.
- Farina Patrizia, Cologna Daniele, Lanzani Arturo, *et al.*, eds (1997), *Cina a Milano. Famiglie, ambienti e lavori della popolazione cinese a Milano*, Milano, Abitare Segesta.
- Latham Kevin (2015), “Media and Discourses of Chinese Integration in Prato, Italy: Some Preliminary Thoughts”, in Loretta Baldassar (ed.), *Chinese Migration to Europe. Prato, Italy, and Beyond*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 139-157.
- Li Minghuan (1999), *The Chinese Community in Europe*, Amsterdam, European Federation of Chinese Organisations.

- Liu Xin (2015), “Rescuing ‘Damsels in Distress’: Chinese Women in Contemporary Italian Cinema”, *Southeast Review of Asian Studies* XXXVII, 50-59.
- Luciano Bernadette, Scarparo Susanna, eds (2010), “‘Vite sospese’: Representing Female Migration in Contemporary Italian Documentaries”, *Italian Studies* LXV, 2, 192-203.
- Lukes Steven (2008), *Moral Relativism*, New York, Picador.
- Malavolti Eva (2006), “Integrazione cinese a Napoli”, in Paolo Santangelo, Valeria Varriano (eds), *Dal Zhejiang alla Campania. Alcuni aspetti dell’immigrazione cinese*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 108-163.
- Marsden Anna (2014), “Chinese Descendants in Italy: Emergence, Role and Uncertain Identity”, *Ethnic and Racial Studies* XXXVII, 7, 1239-1252.
- O’Healy Aine (2010), “Mediterranean Passages: Abjection and Belonging in Contemporary Italian Cinema”, *California Italian Studies* I, 1, 1-19, <<http://escholarship.org/uc/item/2qh5d59c#page1>> (11/2019).
- Ong Aihwa (1999), *Flexible Citizenship. The Cultural Logics of Transnationality*, Durham-London, Duke UP.
- Palidda Salvatore (2011), “The Italian Crime Deal”, in Id. (ed.), *Racial Criminalization of Migrants in the 21st Century*, Farnham-Burlington, Ashgate, 213-233.
- Papuzzi Alberto, Magone Annalisa (2010), *Professione giornalista. Le tecniche, i media, le regole*, Roma, Donzelli Editore.
- Pedone Valentina (2011), “As a Rice Plant in a Wheat Field’: Identity Negotiation Among Children of Chinese Immigrants”, *Journal of Modern Italian Studies* XVI, 4, 492-503.
- (2018), “In the Eye of the Beholder: The Orientalist Representation of Chinese Migrants in Italian Documentaries”, *Journal of Italian Cinema and Media Studies* VI, 1, 81-95.
- Pieraccini Silvia (2008), *L’assedio cinese. Il distretto senza regole degli abiti lowcost di Prato*, Milano, Gruppo 24 Ore.
- Pogliano Andrea, Solaroli Marco (2012), “The Visual Construction of Immigration in the Italian Press: News Photography and Meta-communicative Cultural Frames”, *Studi culturali* 3, 371-400.
- Portanova Mario (2008), “Siamo cinesi e molto borghesi”, *L’Espresso*, 7 October, <<http://espresso.repubblica.it/palazzo/2008/10/07/news/siamo-cinesi-e-molto-borghesi-1.10297>> (11/2019).
- Renov Michael (2004), *The Subject of Documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Sasinini Guglielmo (1995), “La piovra dagli occhi a mandorla”, *Famiglia Cristiana* XXVIII, 72-74.
- Sredanovic Djorde (2016), “The 2012 Killing of Chinese Citizens in Rome and the Ambivalence of Italian Journalism”, *Patterns of Prejudice* L, 1, 61-81.
- Tajima Renee (1989), “Lotus Blossoms Don’t Bleed: Images of Asian Women”, in Asian Women United of California (ed.), *Making Waves. An Anthology of Writings By and About Asian American Women*, Boston, Beacon Press, 308-317.
- Yanagisako Sylvia (2002), *Producing Culture and Capital. Family Firms in Italy*, Princeton, Princeton UP.
- 博源, Yuan Bo (2011), 意华人企业应该变“廉价”形象 (*Yihuarenqiyeyinggaibian ‘lianjia’ xingxiang*) (Italy’s Chinese Migrant Enterprises Should Change Their Appearance of Being “Cheap”), *Xinhua Lianhe Shabao / La Nuova Cina / New China Associated*, 7 July.
- Zhang Gaocheng (2013a), “Comedy Film and Immigration to Italy: Reading Masculinity, Hybridity, and Satire in *Lezioni di cioccolato* (2007), *Questa notte è ancora nostra* (2008), and *Into Paradiso* (2010)”, in Sabine Schrader, Daniel Winkler (eds), *The Cinemas of Italian Migration. European and Transatlantic Narratives*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 263-279.
- (2013b), “The Protest in Milan’s Chinatown and the Chinese Immigrants in Italy in the Media (2007-2009)”, *Journal of Italian Cinema & Media Studies* I, 1, 21-37.
- (2016), “Chinese Migrants and the ‘Chinese Mafia’ in Italian Culture”, in Valentina Pedone, Ikuko Sagiya (eds), *Transcending Borders. Selected Papers in East Asian Studies*, Firenze, Firenze UP, 68-86.
- (2017), “Chinese Migrants, Morality, and Film Ethics in Italian Cinema”, *Journal of Modern Italian Studies* XXII, 3, 385-405.
- (2019), *Migration and the Media. Debating Chinese Migration to Italy, 1992-2012*, Toronto, University of Toronto Press.

Filmography

- A Ming* (2005), De Toni Alessandro, Parisini Matteo, Dropout-Officina dell'immagine.
- Cenci in Cina* (2009), Limberti Marco, Bellosuardo Film.
- Come me* (2013), Mariani Luca, <<http://www.associna.com/oltrechinatown/>> (11/2019).
- Di tessuti e di altre storie* (2011), Paoli Teresa, Invisibilia Film.
- Giallo a Milano. Made in Chinatown* (2009), Basso Sergio, La Sarraz Pictures s.r.l., CSC Production – Centro Sperimentale di Cinematografia, in collaborazione con Rai Cinema, <<http://www.corriere.it/spettacoli/speciali/2010/giallo-a-milano/>> (11/2019).
- Gomorra* (2008), Garrone Matteo, Fandango, Rai Cinema con il supporto del Ministero dei Beni Culturali in collaborazione con Sky.
- Gorbaciof* (2010), Incerti Stefano, Devon Cinematografica, Surf Film, Bottom Line, The Teatri Uniti.
- Huayi* (2016; Etnicamente Cinese), Liu Yuebai, Primiterra Matteo.
- I cinesi non muoiono mai* (2013), Wen Mao, Youtube, <<https://www.youtube.com/watch?v=CztTqXm-11Os>> (11/2019).
- Il Caleidoscopio: visioni interculturali* (2011), Luongo Luciano, D'Ali Ivan, Bianchi Gianni.
- Il futuro è troppo grande* (2014), Bucceri Giusy, Citoni Michele, una coproduzione Grió Sinergie Culturali, Bucceri Giusy, Citoni Michele e Centro produzione Audiovisivi Università Roma Tre.
- Annozero* (2009), "Il rosso e il nero", Rai 2, 19 marzo.
- Io sono Li* (2011), Segre Andrea, Kodak.
- Italiani made in China* (2015), Real Time, Marchi Andrea.
- L'arrivo di Wang* (2011), Manetti Bros., Manetti Bros. Film, Dania Film, Pepito Produzioni, Surf Film.
- L'occupazione cinese. Made in Prato* (2013), Luconi Massimo, D4/Rai Cinema.
- La mia stella polare* (2016), Cinieri Lombroso Leonardo, translation by Kuangyi Tseng.
- La Piovra* (1984-2001), Damiani Damiano, Vancini Florestano, Perelli Luigi, Battiatì Giacomo, RaiUno.
- Leonardo* (2008), De Falco Paolo, Film Grad.
- Le Storie. Diario italiano* (2011), RaiTre, 5 dicembre.
- L'Ispettore Coliandro*, episodio 2 "Vendetta cinese" (2006), Manetti Bros., Rai Fiction, Nauta Film, Vela Film.
- Miss Little China* (2009), Cremona Riccardo, De Cecco Vincenzo, Chiarelettere.
- Ovunque splenda il sole ci sono cinesi* (2008), Berattino Chiara, Montin Sara, <www.docvideo.it> (11/2019).
- Tg2 Dossier* (1995), "Piovra cinese", 28 May, Vecellio Valter, Rai 2.
- Quartieri cinesi* (2009), Oliviero Bruno, Indigo Film, Rai Cinema.
- Questa notte è ancora nostra* (2008), Genovese Paolo, Miniero Luca, Italian International Film.
- Spaghetti Story* (2013), De Caro Ciro, PFA Films, Enjoy Movies.
- Spazio 5* (1993), episodio n. 23, Mentana Enrico, Canale 5, 17 marzo.
- Tanto lontano quanto vicino* (2016), Cinieri Lombroso Leonardo, translation by Kuangyi Tseng & Serafini Valerio.
- Tutti all'attacco* (2005), Vignolo Lorenzo, Kodak.
- Un cinese a Roma* (2004), Giagni Gianfranco, Pasodoble Film.
- Xie Zi* (2010), Albano Giuseppe Marco, <<https://www.youtube.com/watch?v=5IoF0HFEJvM>> (11/2019).

STUDI E SAGGI

Itinerari nella Weltliteratur



Citation: M.C. Brandolini (2019) "È necessaria una sovrabbondanza di segreto allo svelamento dell'impenetrabile": l'inesauribile segreto di Pascal Quignard. *Lea* 8: pp. 141-152. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10983>.

Copyright: © 2019 M.C. Brandolini. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

"È necessaria una sovrabbondanza di segreto allo svelamento dell'impenetrabile". L'inesauribile segreto di Pascal Quignard

Maria Chiara Brandolini

Università degli Studi di Firenze (<mariachiara.brandolini@unifi.it>)

Abstract

The aim of this study is to provide further analysis to a key subject of Pascal Quignard's poetic: that of the secret. Aware of the etymology of the term *secretum*, the author establishes a dialectic between two acts, *se-cernere* and *ex-cernere*. This dialectic will be analysed bearing in mind a well-known Heraclitan fragment questioning the possibility of passing down the secret and to show how Quignard's writing is able to both explore and increase its secret, in an uninterrupted counterbalance between true and false, creative process and betrayal, desire and the dream experience. It will be considered how the act of scotomization, displayed along Quignard's pages, is related to the paths of voice and gaze, that help building the exchange between the veiling and the unveiling processes.

Keywords: dream, gaze, Quignard, secret, voice

Contrasti e tensioni aporetiche: il *Dernier Royaume* (2004) di Pascal Quignard ne è intessuto e vive delle trazioni opposte da questi originate. Che sia *Vie secrète* (1998) il titolo prescelto per il volume che ha fatto sorgere in Quignard l'idea del *Dernier Royaume*, ossia il desiderio di inoltrarsi in passaggi segreti che gli permettano di ripercorrersi, di risalire all'origine, fino a "questo luogo in me a me sconosciuto"¹ (per riprendere un'espressione di René Major), non lascia dubbi riguardo l'importanza del ruolo ricoperto dal tema del segreto nell'opera di Quignard. La dimensione segreta, che riguarda tutta la sua produzione, ma che viene posta in primo piano nell'avventura intrapresa con la redazione del *Dernier Royaume*, non ha mancato di suscitare l'interesse della critica². In particolare, Midori Ogawa ha sapu-

¹ Se non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive. "Ce lieu en moi inconnu de moi" (Major 1999, 17).

² Tra gli studi condotti sul tema del segreto in Quignard, sia tramite la pubblicazione di articoli che in opere volte a offrire una visione d'insieme

to riassumere in modo chiaro e preciso che cosa sia il segreto nella concezione quignardiana: l'anima e il segreto, fatti coincidere da Quignard stesso ("chi ha un segreto ha un'anima"³), "designano un luogo ritirato, posto in disparte. Si tratta di una parte non rivelata conservata nel profondo"⁴ dell'individuo. Se l'anima è sinonimo di mistero, il segreto concerne in particolare la sua conoscenza. Il segreto arriva insomma a toccare "il substrato dell'essere umano, designa in silenzio l'enigma della differenza sessuale che secerne le nostre vite"⁵. Vero e proprio alleato del silenzio, il segreto si contrappone con esso alla vita sociale, dalla quale Quignard tende ad allontanarsi, opponendosi quindi anche al linguaggio. Rinunciare al linguaggio, sacrificare l'uso della parola è ciò che introduce, spiega Ogawa, alle relazioni umane più profonde, è la condizione necessaria al legame d'amore. La condivisione stessa del silenzio, e quindi del segreto, è ciò che permette di raggiungere l'altro nella sua alterità, è ciò che ammette la possibilità dell'*ex-tase*, dell'estasi come fuoriuscita da sé stessi, vera e propria potenza motrice che consente all'uomo di oltrepassare il proprio limite. La dimensione estatica del segreto, la drammatica relazione ch'esso instaura nei confronti dell'alterità, così come il tema dell'amore nella condivisione del silenzio saranno punti essenziali da prendere in considerazione per procedere nella nostra analisi, che non sarà tuttavia da essi circoscritta. Chantal Lapeyre-Desmaison, tra i principali e più accorti studiosi di Quignard, ha posto il problema del segreto nel per noi prezioso articolo "Le secret et la source dans l'œuvre de Pascal Quignard" (2001), dove ha mostrato come l'opera di Quignard "non miri allo svelamento di un segreto, ma alla costituzione di un segreto"⁶. La studiosa ha ben messo in luce la parte ricoperta dalla posizione in disparte (*à l'écart*) scelta dagli amanti e dalla coppia autore-lettore, così come alcune vie attraverso le quali Quignard allude al segreto, ma anche lo stile frammentario che permette l'incontro tra oblio e memoria, la duplicità del linguaggio in seno alla quale il segreto viene intessuto, il segreto della fonte della scrittura quignardiana e quello dell'affermazione di un genere nuovo, teso a mostrare la letteratura in veste di un "acte impur"⁷ in cui pensiero, vita, finzione e sapere si contaminano vicendevolmente.

Per quanto d'accordo con le conclusioni di questo studio, riteniamo sia necessario tornare a soffermarsi sull'impostazione dialettica e aporetica da cui passano la costruzione e un progressivo accrescimento del segreto nell'opera quignardiana, nonché prendere in considerazione opere che al tempo non avevano ancora visto la luce. Crediamo infatti che l'analisi del tema del segreto non sia stata esaurita dagli studi critici, come nemmeno dall'autore stesso. Quignard vi fa infatti costantemente ritorno, non per mera ridondanza, ma perché, come vorremmo mostrare in questa sede, più il segreto viene scandagliato, più esso si accresce, inesauribile. È evidente come questo tema continui ad esercitare una forte attrattiva sullo scrittore, dato che le riflessioni in proposito si sono ancora una volta ripresentate nelle sue ultime pubblicazioni, in particolare nel decimo volume del *Dernier Royaume, L'Enfant d'Ingolstadt* (2018), e ci aspettiamo che il riverbero delle sfaccettature del segreto torni a insinuarsi tra le righe delle opere a venire. Per questa ragione e per il fatto che la presenza del segreto permea un'opera ad oggi già

della poetica quignardiana, ricordiamo in particolare: Lapeyre-Desmaison (2001), Rabaté (2008), Fitoussi 2010, Ogawa (2013, 2016).

³ "Qui a un secret a une âme" (Quignard 2009, 59).

⁴ "Désignent un lieu en retrait, mis à l'écart. Il s'agit d'une part non révélée gardée au fond de l'individu. Si l'âme est synonyme de mystère, le secret concerne plus précisément sa connaissance" (Ogawa 2016, 580).

⁵ "Le substrat de l'être humain, il désigne en silence l'énigme de la différence sexuelle qui sécrète nos vies" (*ibidem*).

⁶ "Ne vise pas au dévoilement mais à la constitution d'un secret" (Lapeyre-Desmaison 2001, 183).

⁷ "Acte impur" (ivi, 193).

consideravelmente vasta, siamo consapevoli che il nostro studio non potrà avere l'ambizione di essere esaustivo. Ciò rappresenta tuttavia un punto a favore per la nostra ipotesi di partenza, ossia che l'opera quignardiana, nonostante essa si addentri nel disvelamento del segreto, non lo riveli del tutto. Anzi, sapendosi fare forte della ricchezza di questo limite, essa si pone di conseguenza in accordo con la concezione che Blanchot e Derrida avevano della letteratura. “Luogo del segreto per eccellenza”⁸, quest'ultima sarebbe l'unico spazio capace di offrire asilo a ciò che il segreto contiene, ossia “un ‘è impossibile a dirsi’ che non è inherente ad un'ammissione o ad una confessione, e che non può essere sollevato anche quando esso è svelato, rotto o esibito”⁹. D'altra parte, Derrida afferma in *Passions*:

C'è un segreto. Ma non si dissimula. Eterogeneo o nascosto, nel buio, la notte, nell'invisibile, nel dissimulabile anzi nel non-manifesto in generale, esso non è svelabile. Resta inviolabile persino quando si crede di averlo rivelato. Non che esso si nasconde per sempre in una cripta indecifrable o dietro un velo assoluto. Semplicemente esso travalica il gioco velamento/disvelamento, occultamento/rivelazione, notte/giorno, oblio/anamnesi, terra/cielo, ecc. Esso dunque non appartiene alla verità, né alla verità come *homoiosis* o adeguamento, né alla verità come memoria (*Mnemosynè, aletheia*), né alla verità data, né alla verità promessa, né alla verità inaccessibile.¹⁰

Il gioco di velamento e svelamento proprio del segreto in letteratura così come viene qui delineato da Derrida, colto nel suo complesso rapporto con la verità, sarà in questa sede preso in esame accanto alla dialettica, creativamente prolifica, tra due azioni derivate direttamente dalla riflessione condotta da Quignard sul termine *secretum*. Gli atti del *se-cernere* e dell'*ex-cernere* permettono infatti all'autore di svelare al suo lettore una parte del segreto contenuto in ogni cosa, in un processo che segue la logica del frammento di Eraclito *physis kruptesthai philei*, aperto a molteplici traduzioni. Tra tutte quelle possibili, sotto la penna di Quignard esso deve forse essere inteso come “ciò che fa apparire ama, tende a far scomparire”, “ciò che fa nascere tende a far morire”, “ciò che svela è anche ciò che vela”¹¹. Nonostante una continua disseminazione di indizi, il lettore non è mai posto nella condizione di sentirsi padrone del segreto dell'opera di Quignard, né di tutto il bagaglio culturale, etimologico e letterario che essa convoca e accoglie al suo interno. Al fine di verificare se l'accostarsi al disvelamento del segreto non contribuisca, inevitabilmente, ad accrescerlo, ci soffermeremo anche su due vie in cui verità e menzogna possono confondersi, dove disvelamento e inganno spesso non sono distinti, cioè sulle funzioni “scopica” e auditiva della scrittura quignardiana, scrittura fortemente legata alla dimensione dell'inconscio.

Per inoltrarci in questo studio, proponiamo di partire dalla fine, o meglio da quello che per il momento è l'ultimo capitolo a noi noto di un lungo progetto in divenire, invece di prendere le mosse da *Vie secrète*. È infatti a sole poche pagine dall'apertura dell'*Enfant d'Ingolstadt*

⁸ “Lieu par excellence du secret” (Michaud 2006, 10).

⁹ “Un ‘il est impossible de dire’ qui ne relève pas de l'aveu ou de la confession, et qui ne peut être levé alors même qu'il est dévoilé, rompu ou exhibé” (*ibidem*).

¹⁰ “Il y a du secret. Mais il ne se dissimule pas. Hétérogène ou caché, à l'obscur, au nocturne, à l'invisible, au dissimulable voire au non-manifeste en général, il n'est pas dévoilable. Il reste inviolable même quand on croit l'avoir révélé. Non qu'il se cache à jamais dans une crypte indéchiffrable ou derrière un voile absolu. Simplement il excède le jeu du voilement/dévoilement, dissimulation/révélation, nuit/jour, oubli/anamnèse, terre/ciel, etc. Il n'appartient donc pas à la vérité, ni à la vérité comme *homoiosis* ou adéquation, ni à la vérité comme mémoire (*Mnemosynè, aletheia*), ni à la vérité donnée, ni à la vérité promise, ni à la vérité inaccessible” (Derrida 1993, 60).

¹¹ “Ce qui fait apparaître aime, tend à faire disparaître”; “ce qui fait naître tend à faire mourir”; “ce qui dévoile est aussi ce qui voile” (Hadot 2004, 29).

che Quignard ritorna sul significato che il termine “secret” assume nel processo di creazione dell’opera d’arte, così come nell’espressione “vie secrète”. L’evento di rottura che ha sintomaticamente originato in Quignard il desiderio di ripercorrersi è ben noto: il ricovero d’urgenza all’ospedale Saint-Antoine di Parigi, quando i suoi polmoni continuavano a incamerare il suo stesso sangue. Ma nell’*Enfant d’Ingolstadt* riemergono la portata e le implicazioni del termine “secret”. L’esperienza vissuta dall’autore è stata quella di un corpo (il suo) che si nutre di se stesso e in parte si auto-secerne: creazione e secrezione si incontrano nella dialettica che è all’origine di ogni essere umano e che convoca anche l’opposizione tra visibile e invisibile, tra “creazione eretta e visibile”¹² nel maschile e “riproduzione uterina e invisibile di ritratti sputati degli ascendenti”¹³ nel femminile. È così che nell’espressione “vie secrète” si ricongiungono “‘creare’ e ‘secernere’”¹⁴, in un gioco di omofonia che in italiano non è riproducibile. Infatti, da una parte “un’immagine manca alla fonte”¹⁵: la vita è *segreta (secrète)* in quanto risultato di un incontro originario, “creativo” se si vuole, contraddistinto ad un tempo dalla separazione e dall’unione di due alterità che rappresentano l’una per l’altra un segreto irriducibile. Questa scissione è ben esemplificata in latino dal termine *sexus*, da *secare*, accostato da Quignard al termine *cernere* non sulla base dell’etimologia (i due verbi non presentano una relazione a questo livello), ma su un piano semantico, al fine di creare una relazione (che nel testo di Quignard assume talvolta i tratti dell’interdipendenza) tra due concetti a lui cari: il segreto e la divisione dovuti all’appartenenza a due sessi distinti, veicolata dal termine *sexus* stesso. Scrive Quignard:

Segreto è il verbo romano se-cernere. Nel se-cernere che forma il segreto il verbo cerno indica che si produce una linea che separa. Il termine separato rinvia esso stesso in latino al verbo secare, tagliare, da cui derivano i sessi degli esseri che si riproducono attraverso il sesso che li differenzia ma che li oppone anche in due mondi distinti, eterogenei, li devia, li attira, li perseguita.¹⁶

La vita è però anche progressivamente *secreta (secrète)* mediante il processo creativo di *Vie secrète*, così come di tutto il *Dernier Royaume*. Questa operazione avviene nella riservatezza, nell’isolamento e nello scarto dal mondo, senza che mai venga meno una certa pudicizia, ma genera come risultato l’abbandono di tracce che permettono di seguire, di cacciare, chi le ha depositate: “Tesi 1. Il cacciatore è innanzitutto un lettore. Tesi 2. Perciò le tracce sono già delle lettere”¹⁷.

L’inoltrarsi fino alla parte più segreta dell’io passa per un processo di secrezione che avviene in solitudine (“altro nome del segreto”¹⁸), in disparte dal gruppo, in una dimensione segreta che è forma di autoprotezione, e che consiste nella produzione di una serie di scarti, di escrementi che segnano il percorso, che forniscono informazioni al lettore (ma anche a chi scrive) e che sono dunque elementi preziosi da conservare. *Excenere et secernere*: rifiutare e selezionare mettendo da parte. Si legge in Lévy:

¹² “Création érigante et visible” (Quignard 2018, 23).

¹³ “Reproduction utérine et invisible des portraits crachés des ascendants” (*ibidem*).

¹⁴ “‘Créer’ et ‘sécréter’” (*ibidem*).

¹⁵ “Une image manque à la source” (Quignard 2014b, 8).

¹⁶ “Secret c’est le verbe romain se-cernere. Dans le se-cernere qui fait le secret le verbe cerno dit qu’on produit une ligne qui sépare. Le mot séparé renvoie lui-même en latin au verbe secare, couper, d’où proviennent les sexus des êtres qui se reproduisent par le sexe qui les différencie mais aussi les oppose en deux mondes distincts, hétérogènes, les déroute, les attire, les hante” (Quignard 2018, 22-23).

¹⁷ “Thèse 1. Le chasseur est d’abord un lecteur. Thèse 2. De là les traces sont déjà des lettres” (Quignard 2014a, 85).

¹⁸ “Autre nom du secret” (Derrida 1993, 69).

Dei numerosissimi verbi derivati dalla radice *cerno* [...] due termini ci interessano: *excerno* e *secerno*. In *ex-cerno*, il prefisso *ex* pone l'accento sul rifiuto. *Excerno* significa setacciare, evacuare per vagliatura. Ne deriva il termine francese *excrétion* [escrezione]. *Excrementum*, che designa la mondiglia, ma che significa anche scarto, escremento, ha dato il termine francese *excrément* [escremento]. Al contrario, in *se-cerno*, il prefisso *se* pone l'accento sulla messa da parte con l'idea di conservazione. *Secerno*, che significa separare, mettere da parte, ha dato due termini in francese: *sécrétion* [secrezione] e *secret* (segreto). Così, “segreto” ed “escremento” sono imparentati etimologicamente grazie alla loro radice comune che veicola l’idea di separazione, di cernita [...]. Aggiungiamo che i termini vicini di escrezione e di secrezione sono esattamente nello stesso rapporto: ammettono la stessa radice.¹⁹

Le tracce lasciate sono sì, fuori metafora, qualcosa di estremamente infimo, persino fonte di vergogna, ma il soggetto moderno, come sottolinea Dominique Rabaté, è proprio colui che ha scoperto che “la cosa più importante può nascondersi nella più futile”²⁰ e che deve quindi farne tesoro. Al tempo stesso, tuttavia, questo stesso soggetto è anche colui che sperimenta un’opacità a lui intrinseca, nonché caratterizzante il linguaggio in cui egli è immerso ed a cui ricorre. È per questo che “a mano a mano che si dice tutto, tutto resta da dire. Il segreto rivelato non smette di secernere ancora più segreto”²¹. Come avremo modo di constatare più da vicino, Quignard si è lasciato affascinare dalla psicanalisi. Ed è proprio questa a offrirci uno scorcio su ciò che è il segreto per il mondo moderno. Come il lavoro di Freud ha messo in luce, per la modernità il segreto è interno e inconscio, “insindibilmente intrecciato alla natura problematica del desiderio, un desiderio le cui vie d’espressione sono indirette, oblique”²²: il soggetto è dunque custode di una verità che è ad un tempo nascosta e decifrabile, e per questo destinata a rimanere sospetta. L’ombra di un tale sospetto implica una difficile distinzione tra vero e falso, ripartizione a cui del resto Quignard ha rinunciato, accogliendo le trame della finzione e le allucinazioni scotomizzanti del sogno senza distinzioni, e infittendo così la ramificazione di strade che portano al segreto. Le vie tracciate dall’autore sono tutte valide come chiavi di accesso al segreto, ma, benché queste stesse chiavi siano consegnate al lettore, egli non può che rimanere spaesato. L’autore ama infatti rivestirsi delle parole di altri (“proteggiti con le vesti dei morti”²³), modificandole e talvolta tradendole, assemblandole a brandelli, per frammenti, moltiplicare le strade percorribili, gli interrogativi che ogni via è suscettibile aprire. Egli fa sì che ogni percorso possa essere a sua discrezione sottoposto a un’azione di metamorfosi come diretta conseguenza del processo di masticazione e digestione della realtà con cui il soggetto viene in contatto e che è costantemente *altra* da sé. “Il segreto è il segreto dell’Altro”²⁴ e il mistero dell’impossibilità di quest’ultimo a dirsi, a comunicarsi: “il segreto, così come la menzogna, è ciò che vela questa impotenza dell’Altro”²⁵. La menzogna si presenta

¹⁹ “Des très nombreux verbes dérivés de la racine *cerno* [...] deux termes nous intéressent: *excerno* et *secerno*. Dans *ex-cerno*, le préfixe *ex* met l’accent sur le rejet. *Excerno* signifie cribler, évacuer par criblage. Le terme français d’excrétion en dérive. *Excrementum*, qui désigne la criblure, mais qui signifie aussi déchet, excrément, a donné le terme français d’excrément. Par contre, dans *se-cerno*, le préfixe *se* met l’accent sur la mise à part avec une idée de conservation. *Secerno*, qui signifie séparer, mettre à part, a donné deux termes français: *sécrétion* et *secret*. Ainsi, ‘secret’ et ‘excrément’ sont en parenté étymologique par leur racine commune qui véhicule l’idée de séparation, de tri [...]. Ajoutons que les termes voisins d’excrétion et de sécrétion sont exactement dans le même rapport: ils admettent la même racine” (Lévy 1976, 118).

²⁰ “Le plus important peut se cacher dans le plus futile” (Rabaté 2001, 15).

²¹ “A mesure que tout se dit, tout reste à dire. Le secret révélé n’en finit de secréter encore plus de secret” (*ibidem*).

²² “Indissociablement tramé à la nature problématique du désir, un désir dont les voies d’expression sont indirectes, obliques” (ivi, 17).

²³ “Protège-toi avec les vêtements que portaient les morts” (Quignard 2015, 115).

²⁴ “Le secret, c’est le secret de l’Autre” (Bernard 2007, 174).

²⁵ “Le secret, à l’instar du mensonge, est ce qui voile cette impuissance de l’Autre” (*ibidem*).

così come compagna del segreto, ma anche, in qualche modo, come possibile via di accesso ad esso, poiché permette di comunicarlo senza infrangerlo. Lacan stesso, in occasione del *Séminaire VI*, rispondeva così al problema della comunicazione del segreto: “è tutto lì il problema, come comunicare agli altri qualcosa che si è costituito come segreto? Risposta: attraverso la menzogna”²⁶. L’inclusione del falso nella propria ricerca, il ricorrere a un *dire faux profond*, secondo l’espressione usata in *Les Paradisiaques* (Quignard 2007, 270), esclude l’obiettivo di perseguire una dimostrazione e, secondo Bogoya González, inaugura una forma di trasmissione atea, in cui “il linguaggio non rivela niente ma veicola, seguendo l’esempio di Thouang-tesu, una parola rivelatrice”²⁷. L’idea di trasmissione è fortemente legata al segreto (d’altra parte, come fa notare Arnaud Lévy (1976, 121), in francese, come anche in italiano, un segreto si *trasmette*) e anche Quignard ricorre talvolta a questo termine. Tuttavia, “si può trasmettere un segreto, ma trasmettere un segreto come segreto rimasto segreto, è forse trasmettere? [...] Sì e no”²⁸: più ancora che un desiderio di trasmissione, riteniamo che Quignard abbia trovato una via indiretta per rispondere a un desiderio di richiamo, di costante *appel*, che agisce sul lettore grazie alla disseminazione d’innumerevoli indizi e alla dialettica svelamento/preservamento del segreto di cui si parlava poco sopra. Infatti:

Scrivere non è trasmettere. È chiamare. Gettare la chiave è ancora chiamare una mano dopo di sé che cerchi, che frughi tra le pietre e i rovi e i dolori e le foglie bagnate, nere, piene di fango appiccicoso, o scricchianti, o taglienti per il freddo, per la notte, all’Ovest del mondo.²⁹

La logica del segreto è “tormentata, capovolta”³⁰. Si è parlato di vie oblique attraverso cui il soggetto tenta di rispondere a un desiderio: se tra queste si è già annoverata la strada del falso, anche l’*appel*, lanciato al lettore in direzione del segreto potrebbe rappresentare un altro percorso da seguire. Questo richiamo, d’altra parte, assume spesso forma del *leurre* (dell’esca, secondo il campo semantico della caccia, caro a Quignard) e quindi dell’inganno. Come il bambino cela dietro ogni domanda un questionamento segreto su di sé e sulla realtà ben più ampio della portata superficiale della domanda in sé³¹, così le trappole, le tracce dell’autore celano e secernono più di quanto la singola parola o la singola citazione possa lasciare intendere. *Appeler e celer*, chiamare e celare: “Celan celante”³². Sull’esempio della scrittura ermetica di Celan, di cui significativamente riprende il “Discours de Brême”³³, grazie all’esperienza di traduzione da questi propostagli

²⁶ “C'est là tout le problème, comment communiquer aux autres quelque chose qui s'est constitué comme secret? Réponse: par quelque mensonge” (Lacan 2013, 111).

²⁷ “Le langage ne révèle rien mais véhicule, à l’instar de Thouang-tesu, une parole révélatrice” (Bogoya González 2011, 395).

²⁸ “On peut transmettre un secret, mais transmettre un secret comme secret demeuré secret, est-ce transmettre? [...] Oui et non” (Derrida 1999, 113).

²⁹ “Écrire ce n'est pas transmettre. C'est appeler. Jeter la clé est encore appeler une main après soi qui cherche, qui fouille parmi les pierres et les ronces et les douleurs et les feuilles mouillées, noires, gluantes de boue, ou craquantes, ou coupantes de froid, de la nuit, à l’Ouest du monde” (Quignard 2013, 49).

³⁰ “Tourmentée, retournée” (Michaud 2006, 10).

³¹ Si veda a tale proposito Lacan (1992 [1973]).

³² L’italiano non riesce a rendere l’omofonia tra pseudonimo e il participio francese. “Celan celant” (Quignard 2013, 48).

³³ Poiché riteniamo che sia utile per l’approfondimento della tematica velamento/disvelamento, riportiamo il testo di Quignard che fa riferimento al “Discours de Brême”, e, di seguito, quello originale di Celan, da cui Quignard ha attinto parafrasandolo e modificandolo. “La bottiglia che è gettata in mare con dentro qualcosa che è stato scritto in inchiostro su di un pezzo di carta deve necessariamente essere tappata ermeticamente” (“La bouteille qui est jetée à la mer contenant quelque chose qui a été écrit à l’encre sur un morceau de papier doit nécessairement être hermétiquement bouchée”, ivi, 49). Il testo di Celan: “La poesia, in quanto forma del linguaggio, e, di conseguenza,

(l'*Alexandra* di Licofrone) e grazie alla lezione appresa in merito da Klossowski, capace come traduttore di “dirottare, attraverso la lingua che si traduce, quella in cui si traduce”³⁴, Quignard sa fare della propria scrittura un luogo che può a un tempo celare e richiamare, appropriandosi del mondo e secernendolo metamorfizzato, sconcertante e affascinante.

Capite dunque meglio il nome di Celan [...] Des Forêts, nelle sue lettere, scriveva persino Célan quando parlava di lui. Arrivo ora al segreto di questo nome. Il futuro, per quanto riguarda il tempo, è ciò che è nascosto. La parola francese *futur* [futuro] (*phutur*) viene essa stessa dal termine greco *phusis*. È il richiamo.³⁵

Abbiamo deciso di riportare questa citazione per intero poiché essa introduce all'interno della dialettica velamento/disvelamento un termine fondamentale, quello di *phusis*, da Quignard posto direttamente in relazione con il frammento di Eraclito che abbiamo citato all'inizio del nostro studio. L'autore pone in discussione la tradizionale traduzione del frammento eracliteo, sottolineando come il termine *phusis* non corrisponda semplicemente alla *natura*, nemmeno se intesa come tutto ciò che nasce: “la parola *physis*³⁶, in greco, è tutto ciò che cresce [...] La parola latina che traduce meglio la parola *physis* è senza dubbio la parola *pulsio*, impulsione, spinta, pulsione”³⁷. D'altra parte, anche Pierre Hadot mette in luce il doppio significato che poteva assumere il termine ai tempi del presocratico di Efeso: da una parte, esso poteva infatti indicare la costituzione, la natura propria ad ogni cosa, dall'altra “il processo di realizzazione, di genesi, d'apparizione, di crescita di una cosa”³⁸. È il seme segreto che a marzo non è ancora spuntato, ma che, pur nascosto, già si prepara a germogliare in aprile; è il pulcino (*poussin*, in francese) le cui grida (termine scelto da Quignard) si fanno udire attraverso il guscio dell'uovo una settimana prima che questo si schiuda. Questo qualcosa che spunta (che *pousse*) è la scrittura stessa di Quignard, che emerge dal cuore del confronto tra il celare e il chiamare, e che invita il lettore a tuffarvisi (*plonger*) e perdersi. Ma è anche ciò che agisce sullo scrittore stesso e che l'ha indotto a rispondere al richiamo dell'origine e a farla divenire “origine della scrittura”³⁹. È, infine, drammaticamente, Paul Celan, “il tuffatore”⁴⁰.

Come le traduzioni ambivalenti del frammento di Eraclito ci segnalano, il continuo scambio che si ha tra velamento e svelamento è in diretto rapporto con quello tra vita e morte. Lo dimostra la relazione tra l'acqua del mondo uterino e l'acqua dell'abisso sconosciuto in cui si tuffano l'argonauta Boutès, seguendo il richiamo delle Sirene, e il tuffatore (*plongeur*) dell'affresco di Paestum. Ma lo mette in luce anche la natura stessa dell'atto sessuale, poten-

d'essenza dialogica, la poesia può essere una bottiglia gettata in mare, abbandonata alla speranza – certo spesso fragile – ch'essa possa un giorno essere raccolta su qualche spiaggia, sulla spiaggia del cuore forse. Le poesie, in questo stesso senso, sono in cammino: fanno rotta verso qualcosa” (“Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu”, Celan 2000, 186).

³⁴ “Dérouter, par la langue qu'on traduit, celle dans laquelle on traduit” (Foucault 1994 [1964], 426).

³⁵ “Vous comprenez mieux alors le nom de Celan [...] Des Forêts, dans ses lettres, écrivait même Célan quand il parlait de lui. J'en arrive au secret de ce nom. Le futur, en ce qui concerne le temps, est ce qui est crypté. Le mot français *futur* (*phutur*) vient lui-même du mot grec *phusis*. C'est l'appel” (Quignard 2013, 44-45).

³⁶ È Quignard stesso ad alternare due diverse ortografie. Ci atteniamo alle scelte fatte dall'autore a seconda dei casi.

³⁷ “Le mot *physis*, en grec, c'est tout ce qui pousse. [...] Le mot latin qui traduit le mieux le mot *physis* est sans doute le mot *pulsio*, impulsion, poussée, pulsion” (Quignard 2013, 43).

³⁸ “Le processus de réalisation, de genèse, d'apparition, de croissance d'une chose” (Hadot 2004, 25).

³⁹ “Origine de l'écriture” (Lapeyre-Desmaison 2001, 192).

⁴⁰ “Le plongeur” (Quignard 2013, 42).

zialmente fonte di vita, ma anche causa di una morte che è ritorno alla dimora d'origine, come per Nukarpiatekak in *Vie secrète*. Rispondere all'*appel* del segreto ha dunque come risultato l'introduzione, nella morte, ad una dimensione ancora più misteriosa. Il segreto, tuttavia, si mostra ancora una volta senza svelarsi grazie ad un'esperienza comune a tutti e apparentata a quella della morte: l'esperienza onirica. Ricorrendo ad un linguaggio capace di toccare "allo stesso tempo l'ordine del reale e a quello del simbolico"⁴¹, Quignard fa del sogno il linguaggio di una scrittura che, oltre che vissuta e descritta non come voluta ma come sintomatica, è continua scotomizzazione, occultamento degli incubi e delle allucinazioni notturne. *Nulla dies sine linea*, recita una nota locuzione latina: la scrittura di Quignard, scrittore nictalope (*écrivain nictalope*), secondo l'espressione di Mireille Calle-Gruber, è propria di colui che è in grado d'introdurre "cieli abbaglianti di stelle"⁴² in un'opera il cui sfondo rimane nero, oscuro come il cielo stellato, e di chi non lascia passare un solo giorno "senza la scotomizzazione delle allucinazioni involontarie che propongono i sogni" (Quignard 2017, 126)⁴³. "Alla soglia tra sogno e realtà"⁴⁴, ritorna, di nuovo e in duplice forma, la dinamica dell'*excernere* e del *secernere*. In forma duplice perché, se, da una parte, l'azione della scrittura è disseminazione e occultamento di sogni notturni spesso turpi (*honteux*), dall'altra, il continuo contrappunto tra vita, sogno e scrittura lascia l'opera in un divenire perenne, che in qualche modo impedisce la perfetta comprensione e decifrazione delle tracce via via nascoste lungo il suo farsi. Atto di svelamento, la scrittura diviene così anche mezzo di accecamento: "è ciò che scrive [la mano dello scrittore] che impedisce la vista [di ciò che è scritto]. È la produzione dell'immagine che acceca. Perché è questa la verità dei nostri libri"⁴⁵. Tale moltiplicazione della scrittura è indice dei rinnovati ma fallimentari tentativi da parte del sogno di decifrare il rapporto sessuale, suo oggetto d'indagine per antonomasia, e, per Quignard, "segreto per eccellenza"⁴⁶: l'inconscio e il sogno non possono infatti inscrivere il rapporto sessuale. Eppure, nonostante la perenne "assenza di codifica"⁴⁷, il confronto con questa impossibilità continua a riproporsi nei sogni: "il rapporto sessuale non smette mai di non scriversi"⁴⁸. In linea con l'insistenza manifestata dalla dimensione onirica, Quignard affida dunque la propria scrittura alla via della *noèse*, intesa come fame allucinata, simile a quella del sogno, tesa a domandare continuamente *cur* (perché?), manifestando così una perenne "*curiositas*" (Quignard 2014a, 85), ma concepita anche come possibilità di scrittura libera dal destinatario, capace di mettersi in disparte, di ritrovarsi nella solitudine che è propria della via del sogno (*rêvée*) ("si sogna soli, soli nel proprio segreto"⁴⁹), e per questo ad essa sovente accostata e talvolta assimilata⁵⁰. D'altra parte, "il lavoro del sogno

⁴¹ "A la fois à l'ordre du réel et à celui du symbolique" (Lapeyre-Desmaison 2004, 49).

⁴² "D'éblouissants étoilements" (Calle-Gruber, 21).

⁴³ "Sans la scotomisation des hallucinations involontaires que proposent les rêves" (Quignard 2017, 126).

⁴⁴ "Au seuil entre rêve et réel" (Quignard 2014 [2002], 72).

⁴⁵ "C'est ce qui écrit qui en empêche la vue. C'est la production de l'image qui aveugle. Car c'est cela, la vérité de nos livres" (Quignard 2017, 126).

⁴⁶ "Tout en échouant de manière systématique" (Dimitriadis 2014, 52).

⁴⁷ "Absence de chiffrage" (ivi, 56).

⁴⁸ "Le rapport sexuel ne cesse pas de ne pas s'écrire" (Lacan 1975, 83).

⁴⁹ "On rêve seul, seul dans son secret" (Quignard 2018, 29).

⁵⁰ Spesso si legge, sulla base di quanto scritto da Quignard stesso, che la strada perseguita dall'autore è quella della *rêvée* in opposizione alla *noèse*. Tuttavia, riteniamo che il significato attribuito da Quignard al termine *noèse* cambi a seconda delle circostanze, benché non venga esplicitato dall'autore in ogni sede. Riportiamo dunque un passo di *Critique du jugement* (2015) che riteniamo possa aiutare a chiarire il doppio significato attribuito al termine. "Pensare ha due sensi. Il primo senso è pedagogico: è imprigionarsi nel mondo linguistico acquisendolo in tutte le sue regole, fare propri i contenuti del pensiero che la lingua acquisita delimita e trasporta, legare il dossico

ha il compito di nascondere i pensieri esprimendoli sotto una forma enigmatica⁵¹: come nella concezione freudiana, *pensée* e *rêvée* sono due vie in continuo dialogo, implicate in una domanda di svelamento del reale costantemente occultata. Il pensiero inconscio che sonda la realtà viene infatti lavorato dal sogno, una forma particolare di *pensée*:

Il sogno in fondo altro non è se non una forma particolare del nostro pensiero, resa possibile dalle condizioni dello stato di sonno. È il lavoro onirico che produce questa forma ed esso solo è l'essenziale del sogno, la spiegazione della sua peculiarità. (Trad. it. di Fachinelli, Trett Fachinelli in Freud 1971 [1966], 463)⁵²

Veniamo infine all'ultimo punto che ci siamo prefissi di trattare lungo la nostra analisi della dialettica dell'*ex/se-cerno* in Quignard. Si tratta di un aspetto fortemente legato al sogno, ultimo ad essere analizzato in questa sede non perché esso possa completare ed esaurire lo studio su questo argomento, ma perché lo spazio a disposizione non ci consente di proseguire oltre. La via prescelta dalla scrittura quignardiana, quella della *rêvée*, è caratterizzata infatti da due vie in grado di svelare come di velare, poste ancora una volta al confine tra il vero e il falso. Si tratta delle due componenti di quella che Quignard definisce la “coppia sciamanica”⁵³: l'orecchio e l'occhio, l'uditivo e la vista, capaci di condurre a quella *ex-tase*, a quella fuoriuscita da sé che in apertura abbiamo detto essere caratteristica della dimensione del segreto e che è “alla fonte e all'orizzonte della sua

in fasci affascinanti, reprimere tutte le vestigia del sogno [*rêvée*], sposare l'ideologia (che non è che la *doxa* comune raffinata e resa ceremoniosa), inserirsi nei valori unanimi che classificano i livelli di obbedienza o di competenza che dividono gerarchicamente in livelli tutta la scala sociale. Il secondo senso di pensare – della riflessione relativamente indipendente dalla dipendenza – non arriva che in un secondo tempo. Questo secondo tempo non è necessario. Esso suppone che si sia oltrepassata la tappa dell'identificazione linguistica così da poter in parte abrogare il dominio della lingua sulla psiche. Esso suppone la scrittura: è eliminare il destinatario; è scindere la funzione ‘io’ dalla reversione del dialogo: è allontanare il proprio corpo dal nucleo riproduttore; è desatellizzare l'anima dalla rotazione egoforica [*égophorique*]; è dissociarsi dalla linea genealogica, poi dalla comunità delle linee cioè dalla nazione, poi dalla comunità dei morti cioè dalla religione – anche a costo di consentire all'*herem*, a nascondersi in una camera d'albergo, a morire solo vicino al proprio libro riposto in un angolo della camera, sotto la biblioteca ad ante e accuratamente murato, le tende rosse tirate con prudenza sulla finestra parecchie ore prima della fine del giorno” (“Penser à deux sens. Le premier sens est pédagogique: c'est s'emprisonner dans le monde linguistique en l'acquérant dans toutes ses règles, faire siens les contenus de pensée que la langue acquise délimite et transporte, lier le doxique en faisceau fascinant, refouler tous les vestiges de la rêvée, épouser l'idéologie (qui n'est que la doxa commune raffinée et cérémonialisé), s'insérer dans les valeurs unanimes qui classifient socialement les niveaux d'obéissance ou de compétence qui étagent hiérarchiquement toute l'échelle sociale. Le deuxième sens de penser – de réflexion relativement indépendante de la dépendance – n'arrive que dans un second temps. Ce second temps n'est pas nécessaire. Il suppose qu'on ait franchi l'étape de l'identification linguistique en sorte de pouvoir abroger en partie la domination de la langue sur la psyché. Il suppose l'écriture; c'est éliminer le destinataire; c'est desceller la fonction ‘je’ de la réversion du dialogue: c'est éloigner son corps du foyer producteur; c'est désatelliser l'âme de la rotation égophorique; c'est se désolidariser de la bande généalogique, puis de la communauté de bandes c'est-à-dire de la nation, puis de la communauté des morts c'est-à-dire de la religion – quitte à consentir à l'*herem*, à se cacher dans une chambre d'auberge, à mourir seul auprès de son livre remisé dans le petit coffre de sa chambre, sous la bibliothèque à vantaux et soigneusement emmuré, les rideaux rouges tirés précautionneusement sur la fenêtre bien des heures avant la fin du jour”, Quignard 2015, 22-23).

⁵¹ “Le travail du rêve a donc la tâche de cacher les pensées en les exprimant sous une forme énigmatique” (Carola 2001, 154).

⁵² “Der Traum ist im Grunde nichts anderes als eine besondere *Form* unseres Denkens, die durch die Bedingungen des Schlafzustandes ermöglicht wird. Die *Traumarbeit* ist es, die diese Form herstellt, und sie allein ist das Wesentliche am Traum, die Erklärung seiner Besonderheit” (Freud 1982 [1972], 486).

⁵³ “Couple chamanique” (Quignard 1997, 117).

pratica di scrittura”⁵⁴. Capace di infittire la trama riguardo l’ispirazione dell’opera quignardiana e sperimentabile in solitudine, l’*extase* è un altro dei concetti sovente ripresi da Quignard e non rinchiudibile all’interno di una definizione: polimorfa, essa è “singolare e infinita, inafferrabile e indubitabile”⁵⁵. Come l’inconscio si articola intorno ad un “*intreccio scopico-vocale*”⁵⁶ (corsivo nel testo), così l’opera quignardiana, passando attraverso uno sguardo spesso rifuggito e un udito sovente falsato, si muove come in un “gioco di nascondino tra il visibile e l’udibile”⁵⁷, in una perpetua alternanza tra visibile/invisibile e udibile/inudibile. Mezzo per eccellenza per questa dialettica è l’eco, “voce dell’invisibile”⁵⁸, proveniente da un emittente che si cela alla vista e che trasmette quindi un messaggio la cui fonte è segreta. Ma non solo: l’eco modifica l’enunciato di partenza, lo sottopone a una metamorfosi che ne accresce ulteriormente il segreto e lo carica di altri significati. Fin dall’epoca della traduzione dell’*Alexandra* di Licofrone, Quignard ha cominciato a scrivere per echi frammezzati da un lavoro di riflessione condotto sull’etimologia, echi che traducono e rielaborano, tradiscono, secondo un’estetica e una poetica del “tradimento” (*trahison*) (Lapeyre-Desmaison 2004, 49), il materiale di partenza. Anche le citazioni (così come avviene per le date), in apparenza così solide, possono tremare nelle loro fondamenta: una citazione volutamente errata porta dentro di sé il segreto del perché dell’errore: attesta il segreto ma non lo svela. La parola altrui comunicata da Quignard è così immersa nel contrasto tra il vero e il falso, inesorabilmente destinati a confondersi: d’altra parte, la lezione della profetessa Cassandra ha insegnato all’autore che “più il linguaggio dice il vero, meno il linguaggio è creduto”⁵⁹. La lingua di Quignard si fa, insomma, pitica, all’“intersezione semantica tra segreto profondo, segreto emergente e un’evidenza”⁶⁰, lasciandosi contemporaneamente pervadere da una sorta di *bruit* (elemento studiato da Quignard nell’opera di Maurice Scève e in quella di Sacher-Masoch), di brusio indistinto (silenzioso sulla pagina scritta e menzognero nell’immaginario comune), debordante di voci. “Vi è sempre, nelle tribolazioni del soggetto e della sua storia, qualcosa che deborda, un troppo visto o un non abbastanza visto, un eccesso vocale o un silenzio, un ‘polipaio d’immagini’ o un ‘scoppio di voci’”⁶¹: le voci e le immagini oniriche, allucinate, che popolano l’erranza di Quignard nascono da questa contrapposizione che ci lacera. Segreti da una scena che ci sarà per sempre preclusa, da una scena invisibile e vissuta lontana dal mondo (*secerno*), nell’estasi dell’ammissione al reciproco sguardo da parte degli amanti (in un *re-garder* – guardare e custodire – che è preservazione del segreto di quanto visto), noi ne costituiamo la traccia (*excerno*) visibile.

“Più segreto, più segreto”⁶², diceva Derrida in occasione del seminario inedito intitolato “Répondre du secret”. Attraverso questo studio riteniamo di aver mostrato come la dialettica instaurata da Quignard tra gli atti dell’*excernere* e del *secernere*, accanto alla rinuncia della divisione tra vero e falso, la “comunicazione sempre attiva”⁶³ della *rêvée*, così come il gioco di nascondino tra l’in/visibile e l’in/udibile, permetta a Quignard di continuare a disseminare delle tracce che conducono alla via del segreto. Tuttavia, grazie alla moltiplicazione delle sfaccettature del segreto e alla denuncia della sua natura polimorfa, la sua portata e ricchezza vengono costantemente

⁵⁴ “A la source et à l’horizon de sa pratique d’écriture” (Ferrier, 2016, 212).

⁵⁵ “Singulière et innombrable, insaisissable et indubitable” (ivi, 213).

⁵⁶ “*Tressage scopico-vocal*” (Assoun 2013 [2001], VI).

⁵⁷ “Cache-cache entre le visible et l’audible” (Quignard 1997, 149).

⁵⁸ “Voix de l’invisible” (*ibidem*).

⁵⁹ “Plus le langage dit vrai, moins le langage est cru” (Quignard 2010, 145).

⁶⁰ “Intersection sémantique entre secret profond, secret émergeant et une évidence” (Gruber 2016, 260).

⁶¹ “Il y a toujours, dans les tribulations du sujet et de son histoire, quelque chose qui déborde, un trop ou pas assez vu, un excès vocal ou un silence, un ‘polypier d’images’ ou un ‘éclat de voix’” (Assoun 2013 [2001], VII).

⁶² “Plus de secret, plus de secret” (Derrida in Michaud 2006, 25).

⁶³ “Communication toujours active” (Quignard 2019, 65).

attestate, ribadite, approfondite. Il segreto in sé non viene quindi mai intaccato, dando così prova che “vi è in letteratura, nel segreto *esemplare* della letteratura, una possibilità di dire tutto senza toccare il segreto”⁶⁴ (il corsivo è di Derrida). Se nella nostra analisi abbiamo dato particolare rilievo al *Dernier Royaume*, ciò è dovuto al fatto che questo ciclo non ancora concluso, dalla portata potenzialmente infinita, interroga il tema del segreto con particolare forza. Si è visto, tuttavia, come sia tutta l’opera di Quignard ad essere convocata nel momento in cui si voglia approfondire lo studio della dialettica tra velamento e disvelamento e come le pubblicazioni degli ultimi venti anni non abbiano cessato di ritornare su un tema percepito come centrale già nelle opere degli anni precedenti. D’altra parte, siamo persuasi che il segreto, in tutta la sua portata creativa, tornerà a interpellare Quignard in quanto elemento essenziale allo svelamento di ciò che non può essere veramente svelato. Infatti: “è necessaria una *sovabbondanza di segreto* allo svelamento dell’impenetrabile”⁶⁵ (il corsivo è dell’autore).

Riferimenti bibliografici

- Assoun Paul-Laurent (2013 [2001]), *Le regard et la voix. Leçons de psychanalyse*, Paris, Economica.
- Bernard David (2007), “Qu'est-ce qu'un secret?”, *L'en-je lacanien* 2, 163-178, doi: 10.3917/enje.009.0163.
- Bogoya González Camilo (2011), *Pascal Quignard. Musique et poétique de la défaillance*. Thèse de doctorat. Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01015578>> (11/2019).
- Calle-Gruber Mireille (2018), *Pascal Quignard ou Les leçons de ténèbres de la littérature*, Paris, Galilée.
- Carola Paola (2001), “Le désir du rêve, est-ce le désir du rêveur?”, *Essaim* 2, 153-159, doi: 10.3917/ess.008.0153.
- Celan Paul (1958), “Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen”, in Beda Allemann, Stefan Reichert, Hrsgg. (2000), *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Dritter Band: Gedichte III. Prosa. Reden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 185-186.
- Derrida Jacques (1993), *Passions*, Paris, Galilée.
- (1999), *Donner la mort*, Paris, Galilée.
- Dimitriadis Yorgos (2014), “La fonction du rêve entre Freud et Lacan”, *Cahiers de psychologie clinique* XLII, 1, 45-60, doi: 10.3917/cpc.042.0045.
- Ferrier Michaël (2016), “Extase”, in Mireille Calle-Gruber, Anaïs Frantz (sous la dir. de), *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, Paris, Hermann, 212-214.
- Fitoussi Annick (2010), “Le secret de l’illusion originelle dans l’œuvre de Pascal Quignard”, *Sigila* XXVI, 2, 87-95, doi: 10.3917/sigila.026.0087.
- Freud Sigmund (1982 [1972]), “Die Traumarbeit: Die sekundäre Bearbeitung”, in Id., *Studienausgabe*, Bd. II, *Die Traumdeutung*, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 470-488. Trad. it. di Elvio Fachinelli, Herma Trettl Fachinelli (1971 [1966]), “Il lavoro onirico: l’elaborazione secondaria”, in Sigmund Freud, *Opere 3, 1899. L’interpretazione dei sogni*, edizione diretta da C.L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 447-464.
- Foucault Michel (1994 [1964]), “Les mots qui saignent”, in Id., *Dit et écrits. 1954-1988*, tome I, 1954-1969, Paris, Gallimard, 424-428.
- Gruber Eberhard (2016), “Héraclite”, in Mireille Calle-Gruber, Anaïs Frantz (sous la dir. de), *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, Paris, Hermann, 257-261.
- Hadot Pierre (2004), *Le voile d’Isis. Essai sur l’histoire de l’idée de nature*, Paris, Gallimard.
- Lacan Jacques (1975), *Le séminaire. Livre XX, Encore: [1972-73]*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil.

⁶⁴ “Il y a dans la littérature, dans le secret *exemplaire* de la littérature, une chance de tout dire sans toucher au secret” (Derrida 1993, 67).

⁶⁵ “C'est ainsi qu'il faut un *surcroît de secret* au dévoilement de l'impénétrable” (Quignard 2018, 268).

- (1992 [1973]), *Le séminaire. Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse: [1964]*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil.
- (2013), *Le séminaire. Livre VI, Le désir et son interprétation: [1958-59]*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions de la Martinière.
- Lapeyre-Desmaison Chantal (2001), “Le secret et la source dans l’œuvre de Pascal Quignard”, in Dominique Rabaté (sous la dir. de), *Dire le secret*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 183-195.
- (2004), “Pascal Quignard: une poétique de l’agalma”, *Études Françaises* XL, 2, 39-53, doi: 10.7202/008808ar.
- Lévy Arnaud (1976), “Évaluation étymologique et sémantique du mot ‘secret’”, *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 14, 117-129.
- Major René (1999), *Au commencement. La vie, la mort*, Paris, Galilée.
- Michaud Ginette (2006), *Tenir au secret. Derrida, Blanchot*, Paris, Galilée.
- Ogawa Midori (2013), “Vie secrète: de l’origine de l’amour”, *Littératures* 69, 13-25, doi: 10.4000/litteratures.136.
- (2016), “Secret”, in Mireille Calle-Gruber, Anaïs Frantz (sous la dir. de), *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard*, Paris, Hermann, 580-582.
- Quignard Pascal (1997), *La haine de la musique*, Paris, Gallimard.
- (2007), *Les Paradisiaques*, Paris, Gallimard.
- (2009), *La barque silencieuse*, Paris, Éditions du Seuil.
- (2010), *Lycophron et Zétès*, Paris, Gallimard.
- (2013), *Leçons de solfège et de piano*, Paris, Arléa.
- (2014 [2002]), *Abîmes*, Paris, Gallimard.
- (2014a), *Mourir de penser*, Paris, Gallimard.
- (2014b), *Sur l’image qui manque à nos jours*, Paris, Arléa.
- (2015), *Critique du jugement*, Paris, Galilée.
- (2017), *Une journée de bonheur*, Paris, Arléa.
- (2018), *L’Enfant d’Ingolstadt*, Paris, Grasset.
- (2019), *La vie n’est pas une biographie*, Paris, Galilée.
- Rabaté Dominique, sous la dir. de (2001), *Dire le secret*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux.
- (2008), *Pascal Quignard, Étude de l’œuvre*, Paris, Bordas.



Citation: J. Jurt (2019) La découverte de la spécificité des arts. De Du Bos à Lessing. *Lea* 8: pp. 153-166. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10984>.

Copyright: © 2019 J. Jurt. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

La découverte de la spécificité des arts. De Du Bos à Lessing

Joseph Jurt

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
(joseph.jurt@romanistik.uni-freiburg.de)

Abstract

It is the Renaissance that equated painting and poetry, following Horace's: *ut pictura poesis*, this equality being grounded in a mimetic principle. While this position had been defended by Batteux, it was Abbé du Bos who, following an aesthetic theory based on effects, compared the specific medium of each art, with a reflection on the character of their different signs. Diderot went even further, when defining beauty as creation of an illusion, though the means to achieve this creation were radically different. Like Diderot, Lessing defends the thesis of the superiority of literature, since it is capable of transmitting atemporality while the visual arts, in as much as they are spatial, immobilize a specific moment.

Keywords: comparison, Diderot, Lessing, specificity of the arts, *ut pictura poesis*

Dès l'Antiquité tardive, on a développé un système des pratiques cultuelles, en distinguant entre les "arts mécaniques" (pratiqués surtout par des esclaves et des illettrés), qui exigent un travail manuel ou mécanique, et les arts libéraux (*artes liberales*) pratiqués par des hommes libres, où le travail de l'esprit tient la plus grande part. Le système de formation sera constitué exclusivement par les arts libéraux, dont le nombre a été fixé à sept: Grammaire, Dialectique, Rhétorique, Arithmétique, Géométrie, Astronomie, Musique. La littérature est transmise à travers l'art de la grammaire, car cette discipline implique aussi la lecture des grands auteurs. Ce qui nous frappe cependant, c'est que la peinture, mise au même niveau que la littérature par Aristote et Horace, ne figure pas parmi les Arts libéraux. Elle est exclue au même titre que la sculpture parce que son exécution s'effectue à travers une activité manuelle.

La pré-histoire

La promotion de la peinture, son passage des arts mécaniques aux arts libéraux, s'effectue au Quattrocento italien avec

la redécouverte de l'Antiquité. Cette promotion de la peinture en tant qu'art libéral s'exprimera notamment à travers la création d'une institution spécifique tendant à démarquer la nouvelle conception par rapport à un art artisanal organisé dans les corporations et les guildes ; cette nouvelle institution, c'est l'Académie, qui entend enseigner l'art comme une science et non plus comme une pure technique artisanale. C'est Vasari qui a fondé à Florence en 1563 la première Académie officielle : *L'Accademia del Disegno*. La peinture n'est plus conçue en premier lieu comme une activité manuelle, mais intellectuelle ; elle presuppose un savoir dans les domaines de l'histoire, de la poésie et des mathématiques ; le peintre cherchera pour cette raison le contact des hommes de lettres, poètes et orateurs.

Ce sont les peintres eux-mêmes qui ont contribué à cette promotion des arts visuels par une réflexion théorique très intense, par la visualisation emblématique de cette théorie et enfin par leur production elle-même. En ce qui concerne cette visualisation, il faut absolument mentionner l'*Iconologia* de Cesare Ripa dont la version illustrée parut en 1603 et qui a connu une diffusion et une influence dans toute l'Europe¹. Dans les gravures de cet ouvrage, la peinture est mise sur le même plan que la poésie et elle est dotée d'une série d'attributs qui se maintiendront. La bouche couverte d'un bandeau rappelle le célèbre mot de Simonides désignant la peinture comme une poésie muette (*muta poesis*)². La nouvelle conception de la peinture s'était également manifestée à travers les images d'Académie qui représentent davantage l'activité intellectuelle que l'exécution picturale³, par exemple la grande allégorie esthétique de Vasari *Ars et Ingenium*⁴. La mise en valeur du travail intellectuel et la justification subséquente de l'Académie se retrouvera également chez Federico Zuccari, inspirateur de *L'Accademia di San Luca* de Rome (fondée en 1577). Zuccari a visualisé l'idée académique de la Peinture par son tableau *Il Pittore della Vera Intelligenza* ou *Lamento della Pittura* (1578-1579), qui nous est connu par une gravure de Cornelis Cort⁵.

Citons enfin, à titre d'exemple, le peintre espagnol Vicente Carducho, qui, influencé par les maniéristes italiens, s'est employé à défendre la peinture dans ses *Diálogos de la pintura* (1979 [1633]). Il y a présenté la Peinture dans des gravures sous forme d'une personnification allégorique féminine. La quatrième gravure met en relief le rapport intime, la 'sororité' entre Peinture et Poésie. La Peinture et la Poésie s'y trouvent sur le même plan et ont échangé leurs attributs : la Peinture peint dans un livre ; la Poésie, munie d'une palette, écrit sur un tableau ; le regard des deux figures se dirige vers un même sujet : une figure féminine surélevée. Le message iconographique est explicité par la légende : *Pictoribus promiscum objectum atque poetis* ; variant le vers d'Horace, on leur attribue un objet commun (*promiscum objectum*) visualisé par la figure féminine représentant la Nature apparaissant avec la corne d'abondance. La Peinture

¹ Voir la version française : Ripa 1644 [1603], moralisées par Baudoin.

² On représente la peinture "par une belle et jeune femme, ayant les cheveux noirs & crespus, la bouche couverte d'un bandeau, & au col une chaîne d'or où pend un masque. Elle tient d'une main plusieurs pinceaux, avec ce mot pour devise, *Initatio*, & de l'autre un Tableau, outre qu'on lui donne pour habillement une robe de couleur changeant" (*ibidem*, 182).

³ Pierre Georgel fait dans ce contexte allusion aux représentations d'Agostino Veneziano (*L'académie de Baccio Bandinelli*) et de P.-F. Alberti (*L'Accademia de pittori*) ; ce dernier "met en scène force disciples drapés à l'antique, qui dissertent autour de figures de géométrie, vérifient des relevés d'architecture, dessinent des moules antiques, prennent part à une séance de dissection et recueillent avidement les paroles du professeur : pas un ne manie le pinceau !" (Georgel, Lecoq 1987, 130).

⁴ Giorgio Vasari, *Ingenium et Ars* (avant 1565), huile sur cuivre, 38 x 28 cm, Florence, Les Offices.

⁵ Federico Zuccari, *La "vera intelligenza" inspire le peintre* (1597), estampe de Cornelis Cort d'après le tableau de Zuccari, 67 x 53,8 cm ; 79 x 53,4 cm, Hambourg, Kunsthalle, Cabinet des estampes, n° 17603.

est munie de petites ailes aux tempes, qui semblent signifier l'esprit; le bandeau qui couvre la bouche rappelle le *topos* de Simonides de la Peinture comme *muta poesis* qu'on avait déjà rencontré chez Cesare Ripa; au pied de la Peinture, on retrouve une statue féminine nue, des livres, une règle, une équerre (emblème de l'architecture et de la géométrie), une pyramide et enfin un masque qui signifie la fiction créée par l'artiste – on ne saurait exprimer plus clairement le statut intellectuel de la Peinture ainsi que sa parenté avec la Poésie⁶.

C'est à travers un autre passage d'Horace qu'on postulera pendant des siècles une égalité substantielle entre art littéraire et arts visuels: *Ut pictura poesis*, ce que François Villeneuve a traduit à juste titre par "Il en est d'une poésie comme d'une peinture" ("De Arte Poetica liber", Horace 1961, 221, v. 361); car il ne s'agit ici nullement d'une identification ontologique des deux arts; ce mot célèbre ne relève pas de l'esthétique de la production, mais de la perception. Ce qui importe, d'après Horace, pour les poèmes aussi bien que pour les tableaux, c'est la perspective du spectateur, du lecteur: les uns doivent être vus à distance, les autres de près: "... erit quae, si proprius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; / haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri, / iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec deciens repetita placebit" (*ibidem*, 221)⁷.

Il n'y a aucun doute qu'il existe pour Aristote et Horace des rapports intimes entre poésie et peinture, que les deux arts sont soumis aux mêmes lois et relèvent tous les deux de la *mimesis*; mais ces rapports restent tout de même analogiques; c'est la postérité qui donnera au mot célèbre *Ut pictura poesis* une interprétation beaucoup plus extensive⁸.

En France l'ennoblissement de la Peinture et de la Sculpture se manifesta également à travers la création d'une institution spécifique, l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture créé en 1648, comme l'Académie française, d'après un modèle italien, celui de l'*Accademia di San Luca* de Rome. Ce qui frappe, c'est qu'on développe au sein de l'Académie de Peinture une importante activité théorique et critique qui devait démontrer la supériorité de l'institution par rapport aux corporations. Chaque mois, on se réunissait au Louvre autour d'un tableau pour

⁶ Le motif iconographique de la 'sororité' a été assez répandu. Qu'on pense au beau tableau *Pittura e poesia* (1626) de Francesco Furini au Palazzo Pitti à Florence (Inv. 1890 n. 6466). Le jeu de mot en italien entre "penna" (pour plume) et "pennello" (pour pinceau) se trouve en abondance dans les textes et a été souvent visualisé. Dans le *Portrait de Federico Zuccaro* de Giuseppe Ghezzi, on remarque, posés sur la table, une palette et un faisceau de plumes encore pleine d'encre et de pinceaux. A partir de la Renaissance, on vit de plus en plus souvent des peintres prendre la plume pour écrire des textes théoriques comme Zuccaro et quelques-uns furent aussi poètes, à commencer par Michel-Ange (d'après Georgel, Lecoq 1987, 35-36). Le motif de la 'sororité' des arts sera illustré au XVIII^e siècle dans des tableaux comme celui d'Angelika Kauffmann, *The Artist in the Character of Disegn. Listening to the inspiration of Poetry* (1782) et ensuite dans le tableau de J.H.W. Tischbein, *Allegorie der Malerei und Dichtung* (1783) créé probablement dans son atelier situé Via del Corso 18 à Rome, tableau redécouvert récemment (voir Gazzetti, Hock *et al.*, sous presse). Dans le tableau d'Angelika Kauffmann, la Poésie se trouve à droite et elle accueille en quelque sorte la Peinture parmi les arts, posant son bras sur son épaule. L'inspiration de la poésie semble être première. Dans le tableau de Tischbein, la priorité est accordée à la Peinture, située à droite et qui donne la main à la Poésie, l'égalité étant soulignée par la couronne de laurier qui distingue les deux figures allégoriques.

⁷ "[...] telle, vue de près, captive davantage, telle autre vue de plus loin; l'une veut le demi-jour, l'autre la lumière, car elle ne redoute pas le regard perçant du critique; l'une a plu une fois, l'autre, si l'on y revient dix fois, plaira encore" (*ibidem*, 221).

⁸ Voir aussi Lee: "Les comparaisons, encore une fois, étaient légitimes et éclairantes en leur lieu, mais lorsqu'elles furent annexées par les esprits enthousiastes de la Renaissance, qui convoitaient pour la peinture les honneurs accordés depuis longtemps à la poésie, leur contexte originel fut souvent oublié" (Lee 1991, 13). Pour Leon Battista Alberti voir aussi Barelli 1979, 251-262 et pour l'analyse du thème de l'*Ut pictura poesis* dans la réflexion critique du XVI^e siècle Ossola 2018 (en particulier le premier chapitre consacré à l'*Ut pictura poesis* depuis Benedetto Varchi jusqu'à Lomazzo).

le discuter et en tirer des règles. Si l'on se réfère dans cette discussion systématiquement aux catégories de l'art dramatique, péripétie, unité de temps, c'est pour se référer à la littérature comme paradigme dominant du siècle classique. L'assimilation presque totale de la peinture et de la poésie est ainsi une idée généralement admise au XVII^e siècle. Cette association exercera son influence dans trois domaines : en ce qui concerne la hiérarchie des sujets, ensuite l'expression des passions et enfin à travers la valorisation du dessin (plus abstrait, plus intellectuel) que la couleur⁹.

Du Bos et Batteux

Les deux volumes de *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Du Bos, publiés en 1719, constitueront un véritable tournant dans la réflexion esthétique (Du Bos 1967). Ce qui nous frappe d'abord, c'est que Du Bos souligne beaucoup plus l'aspect fonctionnel de l'art que l'aspect mimétique. Il valorise une œuvre surtout par les effets que celle-ci est capable de provoquer ; une esthétique de l'effet prend quelque peu le pas sur une esthétique de la mimésis et de la production. Du Bos attribue à la peinture une force émotive plus grande, parce que "la Peinture n'emploie pas des signes artificiels, ainsi que le fait la Poésie, mais bien des signes naturels" (*ibidem*, I, 413). Un tableau s'adresse donc immédiatement à notre perception sans que l'on ait besoin d'une traduction, comme c'est le cas pour l'art écrit ou parlé, qui se sert de symboles phoniques ou graphiques (arbitraires).

La supériorité du pouvoir émotionnel de la peinture se fonde, pour Du Bos, non seulement sur la nature des signes, mais aussi sur la perception sensorielle mise en jeu par cet art : "La peinture se sert de l'œil pour nous émouvoir" (*ibidem*, I, 414). L'immédiateté due au caractère naturel des signes est donc renforcée par le canal du contact visuel qui est considéré à l'époque comme la perception sensorielle la plus apte à susciter des émotions. Si le peintre est plus apte à nous frapper momentanément, il y a pourtant certains aspects qu'il ne saurait exprimer : des états psychiques qui ne s'extériorisent pas sur les corps. Si Du Bos a attaché beaucoup d'importance à la spécificité des deux arts, l'origine littéraire de son argumentation est pourtant visible ; lui aussi parle d'une hiérarchie des sujets, même s'il fonde celle-ci sur les effets escomptés¹⁰.

L'ouvrage *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1^{re} édition 1746; 1969 [1773]) de Batteux, paru presque trois décennies après celui de Du Bos, revient en quelque sorte en arrière. L'ouvrage avait eu une immense influence en France et en Allemagne parce que Batteux résumait d'une manière systématique une position classique sans trop innover. Le titre indiquait déjà qu'il entendait se consacrer au fondement des arts et non à leur spécificité.

Le principe fondamental de l'art est encore pour Batteux le vieux concept de la *mimesis*. Il défend ainsi encore une fois l'idée d'une convertibilité totale des arts, qui obéissent à un même principe, celui de l'imitation de la belle nature. Les moyens ou les techniques spécifiques sont à ses yeux secondaires. Les couleurs du peintre, les reliefs de la sculpture, les mouvements du corps des danseurs, les sons de la musique et la parole mesurée de la poésie ne relèvent à ses yeux que du domaine des moyens. Lui importe en premier lieu l'imitation, le rapport entre l'imitation et l'imité, entre l'idée et la transposition de l'idée dans l'œuvre concrète. En affirmant encore une fois l'unité des arts, Batteux s'opposait, au moins implicitement, aux approches qui com-

⁹ Pour les débats au sein de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture, voir Jurt 1987, 61-81 ; Lichtenstein 1989 ; Heinich 1993 ; Nativel 2009, 593-608.

¹⁰ Au sujet de Du Bos voir aussi Saisselin 1961, 145-156 ; Dauvois 2015, 155-172.

mençaient à mettre en relief la spécificité des arts respectifs et qui esquissaient une “esthétique des media” (voir Stierle 1984, 30).

Les théories qui se feront jour pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle vont développer les esquisses d'un Du Bos tout en s'opposant à Batteux et son esthétique de l'imitation ancrée dans une tradition séculaire.

Diderot

Il y a eu pendant ce laps de temps une réflexion intense au niveau théorique sur les rapports entre peinture et poésie, réflexion menée notamment par Diderot dans sa *Lettre sur les sourds et les muets* (1751). Cette réflexion porte d'une manière générale sur le concept du beau. Batteux s'était référé à l'exemple célèbre de Zeuxis et son intention de peindre une beauté parfaite. Le peintre ne se serait pas inspiré d'une beauté particulière, mais aurait rassemblé plutôt “les traits séparés de plusieurs beautés existantes : il se forma dans l'esprit une idée factice qui résulta de tous ces traits réunis” (Batteux 1969 [1773], 45-46). Il n'y a donc aucune trace d'un platonisme chez Batteux, qui postulerait l'idée d'un Beau antérieur ou extérieur aux sensations. Il a fondé toute une rhétorique sur le concept de l'origine sensorielle de nos idées en affirmant que l'ordre de nos pensées allait toujours de l'objet au sujet, de la sensation à l'idée.

Diderot s'est occupé à son tour dès son article destiné à l'*Encyclopédie* en 1751 de “l'origine et la nature du beau”. Il se réfère dans ce contexte à Batteux ; celui-ci, écrit-il, “rappelle tous les principes des beaux-arts à l'imitation de la belle nature ; mais il ne nous apprend point ce qu'est la *belle nature*” (Diderot 1978, 1087).

Diderot critique ainsi le caractère indéterminé du concept de “belle nature”. Il n'y a pas pour lui des règles essentielles, éternelles, originales et souveraines du beau. Il définit le beau par les rapports. Les rapports sont ainsi une donnée relative, parce qu'ils sont le résultat d'une comparaison établie par un sujet. Les points communs qu'on peut établir résident cependant aussi dans les choses. Les colonnades du Louvre ont ainsi, tel est l'exemple choisi par Diderot, une forme spécifique qui n'est pas seulement créée par l'observateur.

Tout en reprenant les catégories de la poétique classique, Diderot leur donne un sens différent ; le “vrai” ou le “naturel”, ce n'est pas ce qui correspond à une nature idéale, mais ce qui provoque l'illusion de la réalité. Il y a ainsi un décentrement de l'objet de la représentation vers le sujet de la réception. L'illusion est considérée, comme chez Du Bos, à partir de la perspective du spectateur et de l'effet qu'une pièce exerce.

Diderot développe cette esthétique de l'effet (créé par l'illusion parfaite) non seulement au sujet du théâtre, mais également pour le roman et la peinture. “La peinture montre l'objet même, la poésie le décrit, la musique en excite à peine une idée”, affirma-t-il dans la *Lettre sur les sourds et les muets* (Diderot 2010, 255). Diderot compare ensuite l'émotion provoquée par la nature et celle provoquée par la nature évoquée dans une œuvre d'art : “Je suis sûr que jamais clair de lune ne vous a autant affectée dans la nature que dans une des nuits de Vernet” (*ibidem*, 254).

Diderot distingue ainsi entre “plaisir de la sensation” et “plaisir réfléchi”. Le spectacle de la nature provoque uniquement le plaisir de la sensation ; l'art, ici la peinture, provoque un plaisir de la sensation et un plaisir réfléchi, l'art ne touchant pas seulement les sens, mais aussi l'esprit et le cœur par les rapports qu'il dégage à l'intérieur de la fraction de la réalité représentée. Le plaisir que Diderot trouve dans l'art est un plaisir provoqué par l'apparence, mais cette apparence lui procure l'illusion de la réalité (qu'il appelle nature ou vérité).

Diderot met plus au centre la création de l'illusion parfaite ; pour cette raison, la réflexion sur les moyens de créer cette illusion, qui était pour Batteux secondaire, devient pour Diderot

centrale ; il évoque, par exemple, les petits détails vrais comme un procédé général, notamment en littérature, pour créer cette illusion. La réflexion sur les moyens l'amène à réfléchir sur la spécificité de ces moyens pour les différents arts, réflexion entamée par Du Bos, qui avait lui aussi mis en avant l'effet escompté par l'œuvre d'art.

Diderot reproche à Batteux d'ignorer les techniques propres à chaque art. À ses yeux, il y a d'abord des objets spécifiques propres à tel ou tel art. Il évoque comme exemple celui de la tête de Neptune qui “dans le poème [de Virgile] s'élève si majestueusement sur les flots” : “J'admire la tête de Neptune dans Virgile, parce que les eaux ne dérobent point à mon imagination le reste de la figure” ; mais la représentation picturale de cette scène “fit un mauvais effet sur la toile” (*ibidem*, 250), car “tout corps qui n'est plongé qu'en partie dans un fluide est défiguré par un effet de réfraction qu'un imitateur fidèle de la nature est obligé de rendre” (*ibidem*) ; de plus, le corps plongé dans les eaux dirige l'attention du spectateur sur la tête de Neptune, qui apparaît comme décollée¹¹.

Diderot montre en outre la diversité dans la manière des arts à travers l'exemple de la représentation d'un objet identique (“Une femme mourante”) en poésie, en peinture et en musique : “Le peintre n'ayant qu'un moment¹² n'a pu rassembler autant de symptômes mortels que le poète ; mais en revanche, ils sont bien plus frappants. C'est la chose même que le peintre montre ; les expressions du musicien et du poète n'en sont que des hiéroglyphes” (Diderot 2010, 239).

Diderot introduit ainsi une différenciation qui paraît ressembler à celle de Du Bos distinguant entre “signes naturels” et “signes artificiels”. Si la peinture montre “la chose même” et la musique et la poésie n'en montrent qu'un signe, il revient à la peinture un rang plus élevé. Or, pour Diderot, chaque art dispose d'une structure hiéroglyphique. Par le terme de hiéroglyphe, il entend une expression métaphorique et imagée. Il le dit explicitement “Tout art d'imitation ayant ses hiéroglyphes particuliers, je voudrais bien que quelque esprit instruit et délicat s'occupât un jour à les comparer entre eux” (*ibidem*, 236).

Par le terme d'emblème, Diderot suggère une dimension qu'il exprime mieux encore par celui de hiéroglyphe¹³. Il entend surtout s'opposer au terme d'allégorie, qui suppose qu'un contenu puisse être immédiatement traduit par une illustration poétique ou picturale. Pour lui, le signifiant n'est pas secondaire et il n'est pas facilement traductible (par exemple dans une autre langue¹⁴ ou dans une autre forme artistique). Pour cette raison, il insiste sur la dimension

¹¹ Diderot démontre à travers cet exemple concret les spécificités de la poésie et de la peinture, “les disparités entre l'image poétique – créée librement – et l'image picturale soumise à des contraintes techniques” ; cet exemple ainsi que celui d'Amphitrite dont les longs bras ceignent la terre chez Ovide sont devenus, selon Élise Pavy-Guilbert, des morceaux fétiches du philosophe, puisqu'il les citera aussi dans les *Essais sur la peinture* (1766), le *Salon de 1767* et les *Pensées détachées* (1776). La conclusion est, comme l'écrit l'interprète, à chaque fois analogue : “La poésie est supérieure à la peinture car seule la première peut représenter des choses irréelles en faisant appel à l'imaginaire” (Pavy-Guilbert 2014, 366).

¹² Alors que Le Brun attribuait à la peinture aussi le pouvoir de représenter une temporalité successive (voir Jurt 2007, 337-347), le peintre n'a pour Diderot qu'un instant (un instant paroxystique ou faible) qu'il doit bien choisir pour que le spectateur puisse imaginer ce qu'on ne saurait montrer. Le moment est ainsi composé pour Diderot de trois images, “l'image textuelle d'où part le peintre, l'image suspensive qu'il représente, et l'image horrible qu'il suggère” (Lojkine 2007, 228). L'image faible qui lui est donnée doit renvoyer à une image forte dont l'imagination du spectateur prendra la responsabilité.

¹³ Si Diderot préfère le terme de hiéroglyphe à celui d'emblème, “c'est sans doute pour insister sur l'opération, presque magique, créée, l'association immédiate du mot devenu image” (Pavy-Guilbert 2014, 387).

¹⁴ “Je croyais avec tout le monde, qu'un poète pouvait être traduit par un autre : c'est une erreur, et me voilà désabusé. On rendra la pensée, on aura peut-être le bonheur de trouver l'équivalent d'une expression” Mais la dimension matérielle, acoustique, la distribution des syllabes longues et brèves, la distribution des voyelles entre les consonnes – “tout cela disparaît nécessairement dans la meilleure traduction” (Diderot 2010, 228).

sensible du hiéroglyphe et par là également sur la dimension autonome de l'œuvre d'art, qui n'est pas seulement une traduction.

L'esthétique du hiéroglyphe met en question le *topos* de l'*ut pictura poesis*. Les différents arts ne se ressemblent pas du fait qu'ils imiteraient une belle nature ; ils la créent plutôt à travers des formes hiéroglyphiques qui sont spécifiques à chaque art. L'analyse esthétique nous amène, écrit Diderot, à étudier les techniques des hiéroglyphes spécifiques, la stylistique poétique, les règles de la composition musicale, les techniques des formes picturales. Mais ces analyses ne sauraient jamais expliquer complètement les œuvres. Le concept de hiéroglyphe témoigne, comme le relève Barbara de Negroni, "de ce qui est inexplicable dans l'art, de ce qui relève des petites perceptions et de l'infiniment petit, dont nous sentons la subtilité, sans réussir à entièrement l'analyser [...]. Un poème, un tableau ou une symphonie ne nous communiquent jamais leur sens ultime. Il nous faut donc voir et revoir les œuvres, nous promener dans les Salons d'une toile à l'autre, relire Horace ou Racine" (de Negroni 2010, 1139-1140).

En soutenant la thèse que tout art a "ses hiéroglyphes particuliers" (Diderot 2010, 236), Diderot met en effet en question l'idée d'une convertibilité des arts. Il s'oppose ainsi à une poésie descriptive qui se conçoit comme des tableaux faits par des mots : "[...] Lorsque l'Aristote me décrit l'Angélique [...] depuis le sommet de sa tête à l'extrémité de son pied [...] malgré la grâce [...] de sa poésie, Angélique n'est pas belle. Il me montre tout; il ne me laisse rien à faire [...]. Si elle est penchée, parlez-moi de ses bras seulement et de ses épaules: je me charge du reste. Si vous faites quelque chose de plus, vous confondez les genres [...] Je sens vos détails et je perds l'ensemble" (Diderot 1963 [1767], III, 302).

Une fois de plus le point de référence n'est plus l'objet, mais le sujet, à savoir le lecteur qui crée "l'objet" dans son esprit. Il s'agit donc de choisir des traits spécifiques et suggestifs qui permettent de créer une impression d'ensemble. L'accumulation de détails n'arrive pas à créer un effet révélateur qui mette l'objet immédiatement devant les yeux du lecteur. Pour cette raison, il n'y a pas une équivalence des moyens d'expression pour le peintre, le sculpteur et le littérateur. "[...] Dans le tableau du littérateur, quelque fini qu'il puisse être, tout est à faire pour l'artiste qui se proposerait de la [sc. la poésie] transporter de son discours sur la toile" (Diderot 1776, 129).

Lorsqu'il a à rendre compte des toiles de Lagrenée exposées dans le Salon de 1767, Diderot souligne encore qu'un écrivain ne saurait jamais donner à un peintre des conseils sur l'exécution d'un tableau même s'il est l'auteur du texte à transposer, parce que celui-ci ne connaît pas les moyens spécifiques de la peinture : les propositions de l'écrivain "sont des demandes ou folles [...] ou incompatibles avec la beauté du technique. Cela serait passable, écrit; détestable, peint; et c'est ce que mes confrères ne sentent pas. Ils ont la tête dans *ut pictura poesis erit*, et ils ne se doutent pas qu'il est encore plus vrai qu'*ut pictura poesis non erit*" (Diderot 1963 [1767], III, 72-73).

La singularité des arts est encore plus évidente en ce qui concerne les moyens investis. Du Bos avait déjà souligné cet aspect au sujet des effets que les différents arts sont censés exercer. Chez Diderot, l'idée de la spécificité des arts est plus radicale et concerne en fin de compte tous les aspects. S'il avait déjà mis en relief cette spécificité à propos de l'exemple d'un vers célèbre de Virgile sur la tête de Neptune plongée dans l'eau et l'essai d'une "traduction" picturale de cette évocation, il développe cette idée dans son *Salon* de 1767 d'une manière générale : "Il n'y a sur le papier [le médium du poète épique] ni unité de temps, ni unité de lieu, ni unité d'action. Il n'y a ni groupes déterminés, ni repos marqués, ni clair-obscur, ni magie de lumière, ni intelligence d'ombres, ni teintes, ni demi-teintes, ni perspective, ni plans. L'imagination passe rapidement d'image en image; son œil embrasse tout à la fois. Si elle discerne des plans, elle

ne les gradue ni ne les établit; elle s'enfoncera tout à coup à des distances immenses; tout à coup elle reviendra sur elle-même avec la même rapidité, et pressera sur vous les objets. Elle ne sait pas ce que c'est qu'harmonie, cadence, balance; elle entasse, elle confond, elle meut, elle approche, elle éloigne, elle mêle, elle colore comme il lui plaît. Il n'y a dans ses compositions ni monotonie, ni cacophonie, ni vides, du moins à la manière dont le peintre l'entend. Il n'en est pas ainsi d'un art où le moindre intervalle mal ménagé fait un trou [...]” (Diderot (1963 [1767], III, 73-74). Et Diderot continue ainsi: “Chaque art a ses avantages. Lorsque la peinture attaquera la poésie sur son palier, il faudra qu'elle cède; mais elle sera sûrement la plus forte, si la poésie s'avise de l'attaquer sur le sien”¹⁵ (*ibidem*, 59).

Le mot *ut pictura poesis non erit* met en quelque sorte fin à une longue tradition de l'idée d'une convertibilité des différents arts. Ce n'est plus le concept de l'*imitatio naturae* et celle de l'*adaequatio rei* qui est au centre, mais celle de l'*inventio*, celle des media et des moyens de l'expression artistique, et par là aussi la reconnaissance du sujet, de l'aspect créateur et de la dimension suggestive de la forme artistique.

Lessing

Le jeune Gotthold Ephraim Lessing avait rendu compte dans son mensuel *Das Neueste aus dem Reiche des Witzes* dès juin 1751 de la *Lettre sur les sourds et muets* de Diderot¹⁶. Il se confronte ainsi très tôt aux problèmes des conditions médiatiques du Beau (voir Stierle 1984, 34-35). Il intervint aussi au sujet du débat autour de la poésie descriptive (*malende Dichtung*), qui avait connu à l'époque un grand essor en Allemagne¹⁷. À ses yeux, la poésie ne devait pas imiter la peinture, et il s'opposait ainsi à la conception de l'*ut pictura poesis*, affirmant de cette sorte l'autonomie de la littérature¹⁸. Dès son essai sur Sénèque de 1754, il entendait séparer les arts pour mieux les définir les uns par rapport aux autres, frontière qu'il entendait également maintenir entre la poésie et la philosophie. L'idée d'une parenté intime entre peinture et poésie avait été défendue dans le domaine germanophone par Johann Jakob Bodmer en 1741 dans ses *Considérations critiques sur les peintures poétiques des poètes* (*Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälden der Dichter*). L'auteur défendait l'idée d'une égalité de la poésie et de la peinture, les deux se définissant par un rapport commun à la nature et un appel commun à l'imagination. Lessing défendait, en revanche, le point de vue contraire; dans ses *Lettres concernant la littérature la plus récente* (*Briefe, die neueste Litteratur betreffend*) (1759), il critique la poésie descriptive. Selon lui, “un poète qui prétend faire des peintures d'après nature, imitant en cela un peintre paysagiste, suscite dans le meilleur cas l'ennui, dans le pire le dégoût” (Teinturier

¹⁵ En fin de compte, Diderot défend la thèse d'une supériorité de la littérature par rapport aux arts visuels. Il exprime cette thèse notamment dans ses propos sur le “petit groupe” d'Etienne-Maurice Falconet *Pigmalion au pied de sa statue qui s'anime* dont il rend compte dans son “Salon” de 1763; dans le texte, on saurait aussi traduire le mouvement, ce que la sculpture ne saurait rendre. Voir à ce sujet Wetlaufer 2001, 19-23.

¹⁶ Voir Lessing 1998, 125-135. Après cette première référence à Diderot où l'auteur retient surtout les remarques sur les rapports entre gestes et mots dans l'art dramatique, Lessing publierà en 1766 plusieurs textes de Diderot qu'il avait traduits sous le titre *Das Theater des Herrn Diderot aus dem Französischen* [*Le fils naturel* (1757), *Le père de famille* (1758), *Entretiens sur le fils naturel, De la poésie dramatique*]; voir Lessing 1990a, 13-230. Stéphane Lojkine parle au sujet des rapports des deux auteurs moins d'emprunts d'un texte à l'autre que d'une “communauté d'esprit” et d'une “coprésence culturelle” (Lojkine 2007, 234).

¹⁷ Voir à ce sujet Barner 1990, 668; le critique mentionne dans ce contexte le poème *Die Alpen* de Albrecht Haller ou les *Idylles* de Salomon Gessner qui connurent un succès dans toute l'Europe. Voir aussi Bohn 2014, 43-58.

¹⁸ Nous suivons Teinturier 2011, ix-xxxiv; voir aussi Teinturier 2014, 43-58.

2011, xxx). Commentant ses *Fables*, il insiste sur l'importance des actions dans un texte littéraire. Son ami Moses Mendelssohn a probablement aussi alimenté les idées qu'il défendra dans le *Laocoön* par son ouvrage *Des principes des beaux arts et des sciences* (*Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*, 1757; voir *ibidem*, xxxi). Mendelssohn y prenait lui aussi ses distances par rapport aux thèses "peu fécondes" de Batteux (voir Stierle 1984, 35-37).

C'est en 1766 que Lessing publia son essai fondamental *Laocoön ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie* (*Laokoön: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*). À travers son écrit, il entendait, d'une part, libérer la peinture de sa tradition allégorique en vogue depuis l'ère baroque et, d'autre part, défendre l'autonomie de la poésie par rapport à la vague de la poésie descriptive qui connaissait elle aussi en Allemagne un certain essor¹⁹. Lessing part du fait que les Grecs représentaient la douleur dans les arts visuels d'une autre manière que dans la littérature. Si la douleur exprimée dans la sculpture de Laocoön correspondait à l'idée de "noble simplicité et de grandeur tranquille" chère à Winckelmann²⁰, les Grecs n'hésitaient pourtant pas, dans leurs œuvres littéraires, à exprimer une douleur terrible²¹. Cette différence ne pouvait pas s'expliquer à partir d'une esthétique de l'imitation, mais à partir d'une esthétique du medium : "S'il est vrai [...] qu'on peut posséder une réelle grandeur d'âme alors même qu'on ne retient pas ses cris de douleur, alors ce n'est pas parce qu'il voulait donner à voir une telle grandeur d'âme que le sculpteur du Laocoön n'a pas souhaité reproduire ce cri dans le marbre; il doit au contraire y avoir une autre raison qui permet d'expliquer pourquoi il n'imiter pas ici son concurrent le poète qui, lui, donne à entendre ce cri de façon on peut plus délibérée dans son œuvre"²² (Lessing 2011, 13).

Pour Lessing, la littérature et les arts visuels sont en mesure de représenter n'importe quel sujet; leur fonction de représentation et de symbolisation n'est pas limitée. Mais il y a entre le sujet et tel ou tel art "une relation naturelle" (*ibidem*, 113)²³. Il y a un grand nombre de "relations naturelles" pour l'art qui "reproduit toutes sortes de corps sur des surfaces planes" (*ibidem*, 15)²⁴, mais c'est également le cas pour l'art qui se sert de la langue. Le discours n'atteint cependant pas à la dimension esthétique, s'il correspond seulement à cette "relation naturelle" : "Dans la mesure où les signes du langage sont arbitraires, il est tout à fait possible qu'on puisse, grâce à eux, représenter les parties d'un corps comme successives alors qu'elles sont juxtaposées dans la nature. Seulement, cela est une caractéristique du langage et de ses signes, pas une caractéristique qui sert plus particulièrement le but de la poésie" (*ibidem*, 121)²⁵.

¹⁹ Nous suivons dans la suite Stierle 1984, 34-40.

²⁰ Lessing se réfère au grand ouvrage de Winckelmann *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) qui prétendait une supériorité de la sculpture par rapport à la littérature. Voir Décultot 2014, 83-95.

²¹ Dans ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres d'art grecques en peinture et en sculpture* (*Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlery und Bildhauer-Kunst*, 1755), Winckelmann remarquait que le Laocoön du statuaire ne criait point comme le faisait celui de Virgile; c'était parce que les artistes voulaient lui faire exprimer la force et la grandeur d'âme (Folkierski 1969, 530).

²² "Wenn es wahr ist, dass das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer grossen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum dem ohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen; sondern es muss einen anderen Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehet, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatz ausdrücket" (Lessing 1990b, 21-22).

²³ "bequemes Verhältnis" (*ibidem*, 116).

²⁴ "Die Malerei [...] als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmet [...]" (*ibidem*, 22).

²⁵ "[...] da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, dass man durch sie die Teile eines Körpers eben so wohl auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber in so ferne sie der Absicht

Le sujet “naturel” des arts plastiques, c'est la représentation de beaux corps statiques²⁶. Chez les Anciens, poursuit Lessing, “la beauté était le premier commandement dans les arts plastiques” (*ibidem*, 18)²⁷. À leurs yeux, il fallait soumettre l'expression de tous les sujets “à la première des lois esthétiques, celle de la beauté” (*ibidem*, 20)²⁸. La poésie, en revanche, n'est pas obligée de suivre les mêmes lois ; son principe majeur est plutôt la vivacité. Comme Diderot, Lessing distingue plusieurs états de l'expression par le moyen de la langue²⁹. L'auteur de textes en prose peut se contenter de représentations claires et précises. Le but du poète, en revanche, consiste “à nous rendre les idées qu'il évoque si vivantes que, dans la rapidité, nous croyons effectivement ressentir les véritables impressions sensorielles des objets évoqués et que, pendant l'instant que dure cette illusion, nous cessons d'être conscients des moyens mis en œuvre, c'est-à-dire des mots du poète” (*ibidem*, 121)³⁰.

Lessing suit Aristote, en assignant à la littérature la fonction de représenter des actions. Pour cette raison, la successivité des signes de la langue correspond parfaitement à la littérature³¹. Ce qui est propre à ce medium, c'est de reproduire le transitoire et non ce qui est immobile ; il doit transformer l'immobile en transitoire. Lessing aboutit ainsi à la conclusion célèbre : “S'il est vrai que la peinture utilise, pour reproduire la nature, des moyens ou des signes totalement différents de ceux de la poésie – la première met en effet en scène des figures et des couleurs dans l'espace alors que la seconde utilise des sons articulés et les place dans le temps ; s'il est indiscutable que les signes doivent avoir une relation naturelle à l'objet qu'ils désignent, alors des signes qui sont

der Poesie am bequemsten sind” (*ibidem*, 123-124). Lessing reprend ici la distinction entre signes ‘naturels’ et signes ‘arbitraires’ des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Du Bos dont il avait traduit un passage, sans le mentionner explicitement dans son *Laokoon*. Il importe beaucoup à Lessing de définir la poésie par la motivation de ses signes. Il écrit ainsi dans une lettre adressée en 1769 à Friedrich Nicolai : “La poésie doit nécessairement chercher à éléver ses signes arbitraires en naturels ; ce n'est que par là qu'elle se distingue de la prose et devient poésie. Les moyens par lesquels elle l'accomplit sont : sonorité des mots, ordre des mots, mesure des syllabes, figures et tropes, comparaisons etc.” (d'après Todorov 1973, 35). S'il reste toujours des signes immotivés, il y a en revanche un genre de la poésie supérieur qui rend tous les signes “naturels” : c'est le genre dramatique (d'après Todorov 1973, 35). Voir aussi Rialland 2014, 97-115.

²⁶ Ne voyant le beau que dans la beauté idéale du corps humain, il exclut comme sujets de la peinture les animaux, mais également le paysage (Folkerski 1969, 549).

²⁷ “Ich wollte bloss festsetzen, dass bei den Alten, die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen ist” (Lessing 1990b, 26).

²⁸ [...] dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit [...]” (*ibidem*, 29).

²⁹ Voir à ce sujet Diderot 2010, 227.

³⁰ “Der Poet will nicht bloss verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloss klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, dass wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblische der Täuschung, uns der Mittel, die er dazu aufwendet, seiner Worte bewusst zu sein aufhören” (Lessing 1990b, 124). Voir Todorov : “Lessing parle de l'opposition entre ‘illusion’ et ‘compréhension’ (ou ‘intelligence’) là où nous aurions parlé de signes motivés et immotivés ; il suit l'opinion de Baumgarten et Mendelssohn selon laquelle l'art (le symbole) ne peut être que sensible ; il ne reste pas moins qu'il fait clairement voir une définition qui sous-tend tout son raisonnement et qui n'a pas encore perdu son intérêt : la poésie est un langage dont les signes sont motivés” (1973, 35).

³¹ “Les objets qui sont agencés entre eux sur le mode temporel de la succession ou dont les différentes parties le sont, se nomment actions. Par conséquent, les actions sont l'objet à proprement parler de la poésie” (Lessing 2011, 113). “Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heissen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie” (Lessing 1990b, 116). La successivité est ainsi, selon Todorov, un procédé qui sert à “imiter” la temporalité et par conséquent aussi un procédé de motivation de la séquence du discours (Todorov 1973, 35). Par cette qualité décrite comme spécifiquement poétique, Lessing s'oppose implicitement à une peinture historique.

agencés entre eux selon un rapport spatial de juxtaposition ne peuvent également exprimer que des objets qui sont juxtaposés ou dont les différentes parties sont elles-mêmes agencées sur ce même mode ; mais des signes qui sont agencés entre eux selon un rapport temporel de succession ne peuvent eux aussi exprimer que des objets qui sont successifs ou dont les différentes parties sont elles-mêmes agencées sur ce mode” (*ibidem*, 113)³².

Le poète qui évoque des états à travers une succession de signes ne peut faire sentir la beauté qu'à travers l'effet que cette évocation suscite auprès du lecteur : “Ce qu’Homère n’a pu décrire chaque partie l’une après l’autre, il nous le fait ressentir d’après l’effet produit. Poètes, dépeignez-nous le plaisir, l’inclination, l’amour, l’extase que procure et provoque la beauté, vous aurez alors peint la beauté elle-même” (*ibidem*, 155)³³.

Lessing pense, en revanche, que la peinture n'a pas pour tâche de nous donner un récit des effets de la beauté ; elle doit la présenter immédiatement : “Lequel [des tableaux] donnera à voir le triomphe de la beauté? Celui-ci, où je la vois elle-même, ou bien celui-là, où je dois le déduire des grimaces que font des barbons émus? *Turpe senilis amor*; un regard libidineux rend ridicule la plus noble des visions et un vieillard qui fait montre de ses désirs juvéniles inspire même du dégoût” (*ibidem*, 159-160)³⁴.

Pour Lessing, la peinture ne doit pas étaler un sujet dans une durée temporelle, mais le montrer dans l'instant : “Quand je vois des vieillards en train d’exprimer leur ravissement, je veux également voir, dans le même instant, ce qui provoque cet état; et je ne manquerai pas d’être choqué si, comme nous venons de dire, je ne vois rien d’autre qu’une silhouette voilée et masquée, qu’ils dévorent de leurs regards lubriques [...]. [Caylus] recommande au peintre avec tant de soin l’expression du visage des vieillards et ne s’attarde pas un seul instant sur la beauté de celui d’Hélène” (*ibidem*, 160-161)³⁵. En occultant la cause du ravissement, Caylus trahit, comme l'affirme Bernard Vouilloux, la cause (et la chose) même de la peinture “en tant que la peinture serait affaire de forme et non de transformation, de représentation et non de récit” (Vouilloux 1999, 93).

³² “Wenn es wahr ist, dass die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nemlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen” (Lessing 1990b, 116). Voir à ce sujet aussi Lojkine 2007, 233-238 et Perini Folesani 1996, 49-65 (en particulier, pour Lessing, 54-56). Le procédé de Lessing est systématique et opère à travers des exclusions : “il exclut de la peinture tout ce qui n’était pas d’une absolue beauté idéale, à laquelle il ne faisait participer que le permanent, et il exclut de la poésie toute description, celle-ci s’occupant d’objets coexistants et la poésie étant successive” (Folkierski 1969, 546).

³³ “Was Homer nicht nach seinen Bestandteilen beschreiben konnte, lässt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursachet, und ihr habt die Schönheit selbst gemalet” (Lessing 1990b, 154)

³⁴ “Welches [der Gemälde] wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schliessen soll? *Turpe senilis amor*; ein gieriger Blick macht das ehrwürdige Gesicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verrät, ist sogar ein ekler Gegenstand” (*ibidem*, 158).

³⁵ “Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt: und ich werde äusserst betroffen, wenn ich weiter nichts, als, wie gesagt, eine vermummte, verschleierte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen [...] [Caylus] empfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort” (*ibidem*, 158-159). Lessing s'affronte dans son essai à plusieurs reprises à l'écrit du comte de Caylus *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Énéide de Virgile, avec des observations générales sur les costumes* (1757) qui avait défendu la thèse d'une convertibilité des arts.

Si la beauté doit être transformée dans une dimension transitoire, elle change, selon Lessing, de caractère et se transforme en grâce : "Une autre voie que peut emprunter la poésie pour dépasser les arts plastiques dans la description de la beauté physique consiste à transformer la beauté en grâce. La grâce est de la beauté en mouvement et, pour cette raison même, elle est moins aisée à représenter pour le peintre que pour le poète. Le peintre ne peut que laisser deviner le mouvement mais en réalité ses personnages sont parfaitement immobiles. Par conséquent, la grâce devient chez lui une sorte de grimace. Mais dans un poème, elle reste ce qu'elle est : une beauté en mouvement, transitoire, dont nous souhaitons qu'elle se répète. Elle va et vient ; et comme nous sommes à même de nous souvenir plus facilement et plus nettement d'un mouvement que de simples formes ou couleurs, la grâce doit nécessairement, dans cette situation, nous impressionner plus que la beauté" (Lessing 2011, 156)³⁶.

L'importance historique de Lessing est, selon Todorov, d'abord négative : "C'est grâce à la rigueur de sa pensée qu'éclate le dogme moniste de l'imitation. Ce qui semblait aller de soi avant lui – l'imitation en poésie – devient problématique" (Todorov 1973, 38).

Cette position qui a été en quelque sorte aussi celle de Diderot est également constructive. Lessing "inscrit résolument l'art parmi les systèmes de signes et il pose de manière directe et explicite la question de la nature du signe artistique" (*ibidem*). Et le signe artistique est pour lui d'abord un signe motivé. La motivation des signes restera une préoccupation majeure des poètes postérieurs, de Mallarmé jusqu'à Valéry et au-delà³⁷.

Références bibliographiques

- Barelli Emma (1979), "‘The Sister Arts’ in Alberti’s ‘Della Pittura’", *The British Journal of Aesthetics* XIX, 3, 251-262.
- Barner Wilfried (1990), "Kommentar", in G.E. Lessing, *Werke, und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. V, t. 2, 1766-1769, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 619-734.
- Batteux Charles (1969 [1773]), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Genève, Slatkine Reprints.
- Bohn Carolin (2014), "Représentation entre image et langage dans le *Laocoon* de Lessing", in Andreas Beyer, Jean-Marie Valentin (sous la dir. de), *Lessing, la critique et les arts*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 43-58.
- Carducho Vicente (1979 [1633]), *Diálogos de la Pintura*, édité, introduit et annoté par Francisco Calvo Serraller, Madrid, Ediciones Turner.
- Caylus comte de (1757), *Tableaux tirés de l’Iliade, de l’Odyssée d’Homère et de l’Énéide de Virgile, avec des observations générales sur les costumes*, Paris, Tilliard.
- Dauvois Daniel (2015), "Du Bos et la poésie de la peinture", in Daniel Dauvois, Daniel Dumouchel (éds.), *Vers l'esthétique. Penser avec les "Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture" (1719) de Jean-Baptiste Du Bos*, Paris, Hermann, 155-172.
- Décultot, Élisabeth (2014), "Lessing polémiste. Relectures de Winckelmann dans le *Laocoon*", in Andreas Beyer, Jean-Marie Valentin (éds.), 83-95.

³⁶ "Ein anderer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, dass sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der Tat aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er, was er ist; ein transitorisches Schöne, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kommt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als blosse Formen oder Farben: so muss der Reiz in dem nemlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken, als die Schönheit" (Lessing 1990b, 155) Wladislaw Folkierski explique la position systématique de Lessing par le fait que ce dernier se concentrat surtout sur les chefs d'œuvre de la sculpture grecque et identifiait la sculpture à la peinture (Folkierski 1969, 550).

³⁷ Voir Genette: "Langage poétique, poétique du langage" (1969, 123-153).

- Diderot Denis (1959 [1776]), *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie pour servir de suite aux Salons*, in Id., *Oeuvres esthétiques*, textes établis, avec introductions, bibliographies, notes et relevés de variantes par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 741-840.
- (1960 [1763]), *Salons I*, texte établi et présenté par Jean Seznec et Jean Adhémar, Oxford, Clarendon Press.
- (1960 [1765]), *Salons II*, texte établi et présenté par Jean Seznec et Jean Adhémar, Oxford, Clarendon Press.
- (1963 [1767]), *Salons III*, texte établi et présenté par Jean Seznec et Jean Adhémar, Oxford, Clarendon Press.
- (1967 [1769-1781]), *Salons IV*, texte établi et présenté par Jean Seznec et Jean Adhémar, Oxford, Clarendon Press.
- (1978), *Oeuvres*, Paris, Gallimard.
- (2010 [1751]), *Lettre sur les sourds et muets*, in Id., *Oeuvres philosophiques*, Paris, Gallimard, 199-279.
- Du Bos Jean-Baptiste (1967 [1719]), *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, Genève, Slatkine Reprints.
- Folkierski Władisław (1969), *Entre le Classicisme et le Romantisme. Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII^e siècle*, Paris, Champion.
- Gazzetti Maria, Hock Dorothee et al., *La scoperta di un quadro. J.H.W. Tischbein, 'Allegoria della Poesia e Pittura'*, Roma 1783, Roma, Casa di Goethe, sous presse.
- Genette Gérard (1969), *Figures II*, Paris, Seuil.
- Georgel Pierre, Lecoq Anne-Marie (1987), *La Peinture dans la peinture*, Paris, Adam Biro.
- Horace (1961), *Épitres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres.
- Heinich Nathalie (1993), *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Jurt Joseph (1987), "La peinture et le paradigme littéraire au XVII^e siècle", *Papers on French Seventeenth-Century Literature* XIV, 26, 61-81.
- (2007), "Die Debatte um die Zeitlichkeit der Académie Royale de Peinture am Beispiel von Poussins *Mannalese*", in Franziska Sick, Christof Schöch (Hrsgg.), *Zeitlichkeit in Text und Bild*, Heidelberg, Winter, 337-347.
- Lee Rensselaer (1991), *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture*, Paris, Macula (éd. orig. *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York, W.W. Norton, 1967).
- Lessing G.E. (1990a), *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. V, t. 1, 1760-1766, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- (1990b), *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. V, t. 2, 1766-1769, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- (1998), *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. II, 1751-1753, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- (2011), *Laocon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, traduit et commenté par Frédéric Teinturier, Paris, Klincksieck (éd. orig. *Laocon* [1766], in *Werke, und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. V/II, *Werke 1766-1769*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1990, 11-206).
- Lichtenstein Jacqueline (1989), *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion.
- Lojkine Stéphane (2007), *L'œil révolté. Les Salons de Diderot*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon.
- Nativel Colette (2009) "Ut pictura poesis: Junius et Roger de Piles", *Dix-septième siècle* 4, 593-608.
- Negroni Barbara de (2010), "Notice", in Denis Diderot, *Oeuvres philosophiques*, Paris, Gallimard, 1129-1141.
- Ossola Carlo (2018), *L'Automne de la Renaissance. "Idée du Temple" de l'art à la fin du Cinquecento*, Paris, Les Belles Lettres.
- Pavy-Guilbert Élise (2014), *L'Image et la Langue. Diderot à l'épreuve du langage dans les "Salons"*, Paris, Garnier.
- Perini Folesani Giovanna (1996), "Appunti sulla tradizione dell' Ut rhetorica pictura ' in Italia dal Rinascimento all'Illuminismo ", in Claudia Cieri Via (a cura di), *Immagini degli dei. Mitologia e*

- collezionismo tra '500 e '600*, catalogue de l'exposition (Fondazione Memmo, Lecce, 7 dicembre 1996-31 marzo 1997), Milano, Leonardo, 49-65.
- Rialland Nicolas (2014), "Lessing et l'esthétique française", in Andreas Beyer, Jean-Marie Valentin (éds.), *Lessing, la critique et les arts*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 97-115.
- Ripa Cesare (1644 [1603]), *Iconologie ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes, et autres Figures Hieroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différentes, & des Passions humaines*, Tirée des recherches & des Figures de Cesare Ripa, Moralisées par J. Baudoin, Paris, Mathieu Guillemot.
- Saisselin R.G. (1961), "Ut Pictura Poesis: Du Bos to Diderot", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* XX, 2, 144-156.
- Stierle Karlheinz (1984), "Das bequeme Verhältnis. Lessings *Laokoon* und die Entdeckung des Mediums", in Gunter Gebauer (Hrsg.), *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart, Metzler, 23-58.
- Teinturier Frédéric (2011), "Présentation", in G.E. Lessing, *Laocoön ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, traduit et commenté par Frédéric Teinturier, Paris, Klincksieck, ix-xxxiv.
- (2014), "Le *Laokoon* de Lessing: défense et illustration de la poésie par la mise en scène de ses effets", in Andreas Beyer, Jean-Marie Valentin (éds.), *Lessing, la critique et les arts*, sous la dir. de Andreas Beyer et Jean-Marie Valentin, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 43-58.
- Todorov Tzvetan (1973), "Esthétique et sémiotique au XVIIIe siècle", *Critique* 308, 26-39.
- Vouilloux Bernard (1999), "La belle Hélène comme vous ne l'aurez jamais vue (Lessing contre Caylus)", *Littérature* CXV, 3, 87-93.
- Wettlaufer A.W. (2001), *Pen vs. Paintbrush. Girodet, Balzac and the Myth of Pygmalion in Postrevolutionary France*, New York, Palgrave.

Oeuvres picturales

- Furini Francesco (1626), *Pittura e poesia*, huile sur cuivre, 180 x 143 cm, Palazzo Pitti, Florence (Inv. 1890 n. 6466).
- Kauffmann Angelika (1782), *The Artist in the Character of Design Listening to the Inspiration of Poetry*.
- Tischbein J.H.W. (1783), *Allegorie der Malerei und Dichtung*, huile sur cuivre, 61 cm x 61 cm, English Heritage, Kenwood, London.
- Vasari Giorgio (avant 1565), *Ingenium et Ars*, huile sur cuivre, 38 x 28 cm, Les Offices, Florence.
- Zuccari Federico (1597), *La "vera intelligenza" inspire le peintre*, estampe de Cornelis Cort d'après le tableau de Zuccari, 67 x 53,8 cm; 79 x 53,4 cm, Cabinet des estampes, Kunsthalle, Hambourg, n. 17603.



Citation: M. Landi (2019) Un incontro mancato? Baudelaire et Wagner. *Lea* 8: pp. 167-179.
doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10985>.

Copyright: © 2019 M. Landi. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Un incontro mancato? Baudelaire e Wagner

Michela Landi

Università degli Studi di Firenze (<michela.landi@unifi.it>)

Abstract

The current contribution aims to disclose to Italian readers some relevant aspects of a forthcoming volume entitled: *Baudelaire et Wagner*. In spite of an ideological purpose prevailing in the 18th Century – fraternity and correspondence between the arts –, a secret rivalry between arts and artists themselves is assumed. This essay mainly focuses on the relationship between Baudelaire and Wagner in order to discuss, on the basis of the intertextuality and discourse analysis of Baudelaire's *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, its traditional interpretation: under cover of irony, the panegyric hides in fact, a pamphlet.

Keywords: Baudelaire, mimetism, rivalry, Tannhäuser, Wagner

Nulla resiste di più, all'esame critico, della serietà. Essa è stabile, pacifica, positiva. Su di essa l'umanesimo ha fondato i saldi pilastri che assicurano, con le loro campate armoniose, la conservazione e perpetuazione del suo principio. La serietà è frontale: il quadro, il libro, lo schermo, come suoi precipitati storici, assicurano a ciascuno il diritto all'identità per via oppositoria o identificativa: distinzione o mimesi. E tuttavia la frontalità è una delle molte forme possibili nell'esame del reale; certe posture eccentriche, laterali, oblique e, in definitiva, ironiche (l'anamorfosi pittorica insegna), non solo possono far affiorare inedite prospettive; ma possono restituire imprevedibili "parziali" non riducibili alla presunta totalità.

Nessuno, poi, può negare che tutto, anche l'arte, sia contingente e storico; eppure una ragione metafisica naturalizzata e secolarizzata in seno al medesimo umanesimo ci fa porre un artista, come ogni superiore (come ogni modello), sempre all'altezza della nostra astratta reverenza e non della sua propria vita. Benché dunque il cosiddetto "absolu littéraire" (Lacoue-Labarthe, Nancy 1978), nella sua storicità, ci chieda di essere portato a superamento, il Romanticismo (che pure è una parentesi organica nella nostra lunga tradizione critica), continua a dettarci, sotto la fattispecie della continuità, valori di assolutezza. Valori che,

grazie al sodalizio stretto a suo tempo con il naturalismo e il positivismo storico, resistono, nella loro unitarietà oramai sovrastorica, anche alle più radicali correnti decostruzioniste. La tendenza, infine, che è propria del moderno, a convenire e a pacificare le rispettive visioni (esito di una cultura civile, aperta ed ecumenica), produce lo smussarsi delle armi e il convenire al banchetto gioviale della letteratura.

Chi si risolvesse ad adottare, in ottemperanza alle ragioni del suo oggetto, una prospettiva spigolosa, dovrebbe accettare innanzitutto il fatto che la sua propria visione, al pari dell'oggetto medesimo (il quale è necessariamente mimetico: in esso ripara, più o meno opinatamente, il narcisismo di ciascuno) si frangerebbe, si sfaccetterebbe nelle sue plurime aspettualità: certo non sempre (quasi mai) riconponibili. L'io giudicante, dopo la sua lunga parentesi di dominio frontale sulle cose, si scoprirebbe insomma eccentrico, frammentario e recessivo.

Da giudici e amanti disinteressati e a senso unico di una cultura, quella francese, che fortunatamente ci resiste da più parti, ci pare di poter osservare che certo giacobinismo politicamente e socialmente accentratore, in nome di una laica pluralità da perseguire ed asseverare, tenda a far convergere le idee su un punto. Punto di mera resistenza alla diffusione delle idee che chiamerei "massa critica", nella misura in cui questa agisce collettivamente talvolta con intenti polemicamente aperti, talaltra con latente, cortese diniego nei confronti di quanto non si trovi a conformarsi con la fattispecie sovrastorica del positivismo. Quest'ultimo, a vocazione universalista e generalista, agisce secondo le due direttive principali della frontalità: identificazione (empatia, idealismo) o opposizione (critica, materialismo). Mentre le teorie (cattoliche eppur psicoanalitiche) di un René Girard (2010) sembrano poter esser tollerate oltralpe per il fatto stesso di costituirsi come un prodotto nazionale (per ragioni, dunque, al postutto biopolitiche), il Baudelaire di Benjamin, felicemente recepito in Italia – ne attesta la fortuna del lavoro di Agamben, Chitussi, Härtle (2012) – grazie alle maglie larghe, accoglienti, di una cultura sociologicamente policentrica e senza complessi, non riesce ad attecchire in Francia se si eccettuano gentili e distratte concessioni retoriche. Per sua tempia ideologica a maglie strette, tendente al *dressage* nazionale, quest'ultima si astiene dal riconoscere l'intensità non polemica né idealistica del dono a lei tributato da uno dei suoi più fervidi e fedeli studiosi che tuttavia, per la sua extraterritorialità, ha patito ben altri ostracismi. Ad un'eco periferica sono state consegnate altre eminenti voci che alla Francia hanno dedicato, da posizione eccentrica, il frutto di un lavoro intellettuale dei più generosi e dispendiosi: penso, tra gli altri, a Francesco Orlando il cui approccio formal-psicoanalitico (che volentieri parificherei ad una rivoluzione copernicana in fatto di critica letteraria), è, in quanto esente da contenutismo e universalismo, patentemente dismorfico con l'approccio positivista. Di fatto, il lavoro teorico di Orlando (1973; 1982) non ha potuto ad oggi, se si eccettua il volume (più malleabile per le sue virtù tematiche) su *Gli oggetti desuetti* (1997; *Les objets désuets*, 2011)¹ e qualche stralcio pubblicato in rivista, varcare le Alpi.

Che l'idolo, sprezzando i suoi adoratori, intrattenga per via paradossale il desiderio e lanci così la sfida mimetica grazie alla quale esso afferma e avvalora la propria centralità?

Alla ricerca di una prospettiva trasversale e di lungo raggio in cui potesse impiantarsi e legitimarsi la retorica profonda – profondamente logica nella sua contraddittorietà – di Baudelaire, abbiamo proposto per un paradigma interpretativo complesso, fondato sia sul desiderio mimetico di Girard sia sulla simmetria rovesciata che Matte Blanco (1975) ha illustrato e a cui Orlando (1973; 1982) si è profittevolmente richiamato. Il volume dal titolo *Baudelaire et Wagner*, di

¹ Si veda: <<https://laviedesidees.fr/Francesco-Orlando-et-le-grand-bric.html>>, consultato il 13 aprile 2019. Già dal titolo della versione francese si palesa la domesticazione astrattiva del materiale concreto.

prossima pubblicazione, parte proprio da quei presupposti paradossali che sono appannaggio degli «ostracizzati»: lo straniamento, il desiderio e la rivalità. Pertinenti al caso specifico, questi tre aspetti si trovano ad assurgere, in seconda istanza, a paradigma per una critica della critica. Non è infatti, come abbiamo supposto, né dall'ierenismo o ecumenismo (dalla simpatia per il simile) né dall'ostracismo (dall'antipatia per il diverso), epifenomeni complementari della frontalità, che insorgono nuove prospettive. Non è, in altri termini, il super-io accentratore e modellizzante che apporta nuova linfa alla storia del pensiero, ma è l'inconscia rivalità desiderante e postulante che fa acuminare le segrete armi della conquista: conquista di una presunta verità di cui l'Altro è, irrimediabilmente e fatalmente, il depositario.

Tale paradigma, non lo abbiamo preteso come ontologicamente e aprioristicamente valido; semmai lo abbiamo reputato, a posteriori, come un efficace catalizzatore ermeneutico in relazione al caso di studio. A nessuno sfuggirà infatti che il mito filantropico, fraternitario ed egualitario dominante in Francia all'epoca di Baudelaire è esposto, sin dalla poesia-cornice delle *Fleurs du mal* che è "Au lecteur" (1975, 5-6), al suo simmetrico rovescio. La relazione ordalica, insieme vendettale e vittimaria, che Baudelaire istituisce con i suoi contemporanei e simili in quanto propalatori di logiche simmetriche, distributive, collettive, egualitarie, nonché procuratori dei relativi piaceri, ci sembra scaturire proprio da quel fenomeno psichico che Freud ha designato come coazione a ripetere. Si tratta di esperire e rivendicare ad ogni occasione, in rapporto a tale amore universale formalmente e ideologicamente imposto che tuttavia si affaccia come fantasma di grazia e di amore elettivo, la condizione del rinnegato e del maleamato. I simili e pari – mediatori interni, secondo Girard – soprattutto se latori più o meno innocui di tali principi umanitari e universalistici, sono le sentinelle (spesso ignare), attraverso cui il soggetto solo può conoscere, a senso unico e per via traumatica, la propria esclusione, il proprio limite, la propria singolarità e la propria nemesi.

1. Una narrazione romantica: Baudelaire panegirista di Wagner

Sulla narrazione romantica di un Baudelaire panegirista di Wagner ad oggi non si sono date, a nostra conoscenza, smentite. Eppure, la controversa relazione tra il poeta e il musicista sembra poter rappresentare uno snodo centrale nella storia delle idee della cosiddetta modernità, pari almeno a quello che oppose (frontalmente) Nietzsche allo stesso Wagner. Lungi dalla pretesa di ergerci a lettori modello contro letture fallaci, semplicemente riteniamo che nessuno ad oggi abbia praticato, sul *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (come d'altronde su altri testi baudelairiani reputati d'interesse secondario: si pensi ai *Paradis artificiels*, ai *Salons*, a *De l'essence du rire*, ai saggi su Poe o su Delacroix, al *Peintre de la vie moderne*), l'arte paziente dell'aratura e del dissodamento. Dissodamento della facilità e della ragione apparente, appunto, qual è raccomandato dallo stesso Baudelaire in "La Rançon":

L'homme a, pour payer sa rançon,
Deux champs au tuf profond et riche,
Qu'il faut qu'il remue et défriche
Avec le fer de la raison. (1975, 173)²

² Trad. it. di Bufalino 1983, 302-303: "Ha l'uomo, per pagare il suo riscatto, / due campi dalle zolle ricche e buone, / ch'egli col ferro della sua ragione/rivoltare dovrà tratto per tratto".

Chi si avventuri nel verde giardino dell'encomio in cui, secondo lo stesso Baudelaire, pa-scolano tutti gli innocenti cultori della serietà, troverà dunque un campo minato. *Latet anguis in herba*: celata e disseminata tra le maglie del testo, subdolamente dissuasa dalla postura che esibisce un *je* di circostanza, quello della difesa partigiana, la “vorace ironie” (1975, 78) affila le sue armi. Il maleamato prepara così la sua vendetta nei confronti di chiunque si erga in nome dell’arte, e sotto l’ègida filosofica del progresso, a procuratore di godimenti facili, collettivi, egualitari. La convinzione, poi, che il “Nuovo” altro non sia – la musica stessa di Wagner ne attesta, con i suoi motivi ritornanti – che una piega del vecchio; che vi sia, insomma, una coazione a ripetere storica, tale che la cultura si ripresenta nella fattispecie di modelli sempiterni e ognor ritornanti, ha fatto il resto: non vi è epoca in cui non si siano fronteggiati, per semplici egoismi posizionali e locali, i vecchi, partigiani della conservazione e i giovani, partigiani dell’innovazione. Ora, queste due categorie sovrastoriche si trovano a riproporsi e declinarsi secondo un asse geografico: la Francia e la Germania. Si tratta allora, per Baudelaire, di rivendicare quale poeta la postura del melomane filo-germanico per poter perseguire, indisturbato e legittimato dall’evidenza, il suo progetto revanscista. Facendo incrociare tra loro le diverse correnti e navigando a vista riuscirà, diversamente dall’Olandese volante, a manovrare il timone in un mare in tempesta per riapprodare indenne sulla terraferma.

Poiché, come la psicoanalisi insegna, la rivalità presuppone la somiglianza, almeno in un punto, tra i due termini della relazione, abbiamo dapprima messo in luce, delle rispettive vicende affettive di Baudelaire e Wagner, i punti di contatto e di divergenza. Abbiamo poi individuato il *terminus a quo* del paradigma amicale e rivale in alcuni mediatori esterni; figure che, dapprima sodali, nemiche poi, talora s’incrociano talaltra si allontanano nella complessa fase di istituzione del Romanticismo. Concordi, nel principio, sulla necessità di riaffermare i diritti della natura, sono implicati parimenti in questioni musicali e letterarie Diderot e Rousseau. Da questi due punti di fuga abbiamo potuto tracciare un sistema di relazioni che, con direttive tortuose e talvolta inattese, giungono a disegnare molteplici intersezioni: vi è, ad esempio, una direttrice naturalistica ben frequentata che unisce Diderot e Rousseau a Wagner, il cui punto medio è riconoscibile in un Hoffmann letto al primo grado (l’Hoffmann wagneriano), nel sansimonismo, in Heine, Liszt, Nerval, Hugo, certo Gautier e Champfleury; un’altra linea, certo meno battuta, che per comodità chiameremo critica e ironica, che dipartendosi da cert’altro Diderot (il Diderot del *Neveu de Rameau*, principalmente) passa nuovamente per Hoffmann (l’Hoffmann ironico e di secondo grado) e per Balzac, sino ad approdare appunto a Baudelaire. Vi sono poi altre rivalità esterne “modellizzanti”, quale quella tra Rossini e Stendhal, che costituiscono una utile chiave interpretativa per lo studio del caso Baudelaire-Wagner. Tra i mediatori interni, e dunque contemporanei, figurano amicizie (Liszt, Champfleury) o inimicizie eccellenze di Wagner (Meyerbeer, Berlioz) il cui ruolo, sapientemente manipolato, fornisce a Baudelaire elementi pretestuali e indiziari utili alla costruzione del suo piano. Vi sono infine dei mediatori esterni, contemporanei o successivi a Baudelaire, che consentono di tracciare del fenomeno alcune linee secondarie e tributarie, determinando un certo orientamento nella critica contemporanea e successiva. È il caso di Nietzsche, che vede in Baudelaire un estimatore dell’amico – e poi suo avversario – Wagner, giacché per l’appunto aveva sotto gli occhi l’edizione delle *Fleurs du mal* con la storica prefazione di Gautier (1868). Il “maître impeccable” – ridicolizzato da Baudelaire quale idealista (e saccheggiato quale ironista) sin dalla dedica delle *Fleurs* medesime – andava consegnando infatti alla posterità, non ci è dato sapere con quale segreto intento, il mito di un Baudelaire perverso, malato e maledetto ancor oggi difficilmente estirpabile³. Rare sono invece,

³ Si veda, su questo aspetto, Landi 2012; 2014.

in questa panoramica, le rappresentanze di testimoni o di lettori sospettosi. Dovendo constatare l'ineffitudine di Baudelaire ad atti di ammirazione, o cogliendo in lui la vena anti-romantica e anti-naturalistica, certuni s'interrogano sulla legittimità di una resistente mitografia qual è quella di Baudelaire panegirista di Wagner: sono, merita ricordarli, Auguste Vitu, contemporaneo di Baudelaire (1872, 118), e Robert Kopp (1994), critico e curatore di un'edizione dedicata agli scritti francesi su Wagner.

Venendo all'esame del *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, su cui ci soffermeremo in dettaglio più sotto, esso ci rivela sin da subito due livelli interpretativi: il primo, il più superficiale, sul quale si è arrestata sin d'ora la critica, è quello dello scritto di circostanza con cui Baudelaire, nel suo ruolo di poeta-profeta cosmopolita e melomane, avrebbe inteso difendere Wagner dagli attacchi dei professionisti del settore, per lo più accademici nazionalisti e conservatori retrivi, ostili alla corrispondenza tra le arti di ascendenza romantica. Tale lettura risponderebbe, in chiave orlandiana, all'intento propugnato: "Io difendo Wagner". Il secondo livello si profila attraverso la macrofigura sottesa del testo: l'ironia, che nasconde l'invettiva e la derisione, e che corrisponderebbe al rovescio simmetrico: "Io non difendo Wagner". Ma un dissodamento più paziente del testo porta alla luce, in una fase ulteriore del lavoro, una terza istanza o formazione di compromesso: "Io amo e odio Wagner". Il musicista, alter-ego narcisistico di Baudelaire, è infatti un maleamato esemplare: lacerato tra un'istanza paterna biologica e una paternità putativa; condannato all'erranza e all'esilio, ha tuttavia saputo trarre da questa privazione, al pari dell'inviso e invidiato Hugo, un vantaggio ideale: la condizione vittimale reca profitto e rincaro in termini di gloria personale e artistica. Il desiderio, rimosso ma latente, di prendere il posto del proprio simile e avversario, non è dissimile da quello che Camus significa ne *L'Étranger* (1942): l'Altro che uccido è colui che, sotto il sole, canta il mio stesso dolore nell'indifferenza.

2. L'innocenza della musica e la corrispondenza tra le arti

Un pregiudizio logocentrico inveterato secondo cui quel che non porta concetto non porta responsabilità, fa della musica un'arte tanto innocente quanto innocua. Di qui, da Rousseau a Hegel, il suo mistero da un lato; la sua elementarità e tributarietà alla parola dall'altro. Come ben vede Valéry nel suo *Avant propos à la connaissance de la déesse*, è Baudelaire che per primo "interroga" la musica (Valéry 1957, 1270-1271) dando così avvio, dopo decenni di ideologica e astratta sorellanza, a quella rivalità fattuale tra le due arti a cui si è richiamato il cosiddetto Simbolismo. La musica esce insomma, con Baudelaire, dal suo alveo filosoficamente protetto e diventa l'Altro per la letteratura, ponendo quest'ultima di fronte ai propri limiti. Ciò accadeva proprio mentre una vulgata romantica oramai obsolescente, volentieri raccolta da Wagner, raccomandava, sul modello politico dominante, l'egalitarismo e l'unità tra le arti.

È proprio in ragione di un'elementarità postulata in regime – per così dire – paternalistico che la musica può "dire" tutto e il suo contrario; che può tradurre, ovvero trasporre, metaforizzare all'infinito un'immagine nella totale irresponsabilità del senso: in suo nome Wagner persegua la desoggettivazione e l'annichilimento del singolo, la cui coscienza sprofonda nell'oceano del piacere sonoro. Da ciò, come egli ben sapeva, si deduceva facilmente la sua fama di maestro di ceremonie. Mentre Liszt, nella sua mimetica devozione, si dedicava ad amorose parafrasi, verbali e musicali, dell'arte inimitabile del Maestro, Nietzsche, dapprima sedotto dal medesimo potere ipnotico, finì col denunciarne il soggiogamento e il raggiro. Ma, appunto, ben prima della filosofia a colpi di martello vantata dal suo successore, Baudelaire ingaggia una lotta ermeneutica tra il singolo e l'universale – tra l'uomo e il mare – "L'Homme et la mer" (1975, 19), attraverso cui la singolarità possa salvarsi dal naufragio, che è annichilimento della coscienza. Non è una

lotta frontale: nella corrente indistinta del vaniloquio collettivo, *vox populi*, qui riprodotta al primo livello, il soggetto irrompe, erompe, producendo incagliamenti e risacche. Rendendosi, come Socrate, atopico (presente ovunque e in nessun luogo), si insinua tra le pieghe del banale canovaccio manipolando l'angelica autoaffermazione di sé dell'avversario. Di fronte allo spirito del tempo, che in nome dell'azione combinata dell'idealismo lirico e dello scientismo positivista volge alla "décomposition de la pensée", secondo l'espressione di Maine de Biran (1988), Baudelaire attacca non il senso, che muove le idee, ma la relazione, che porta gli affetti: in questo egli è più autenticamente musicista dei melomani wagneriani, la cui illusione d'immanenza li conduce verso una semantica della musica. Poiché infatti l'inconscio è, si diceva, supremamente logico, ed anzi bi-logico nella sua simmetria reversibile, esso si annida nella sintassi e interroga i legami di cui il linguaggio è portatore innocente evidenziandone le riparazioni, le ricuciture. In quel tessuto citazionale che è, appunto, il saggio di Baudelaire su Wagner, il discorso nella sua scalarità e nei suoi plurimi scoscendimenti ci dà ad intendere che esso non è ricomponibile, come il soggetto, nella sua presunta integrità di parola. È in tal senso che deve intendersi il più celebre dei manufatti antinaturalistici baudelairiani, "Correspondances" (1975, 11), provocatoriamente esibito, per l'appunto, nel bel mezzo del suo *Richard Wagner*. Interrompendo il trasporto fusionale del soggetto di fronte alla musica, che, di fatto, è postumo quanto posticcio ovvero tecnicamente riproducibile, l'autocitazione delle due prime quartine del testo ha un dirompente effetto decettivo. Esibito nel suo fuori-testo, il frammento citazionale produce la quadratura dell'illusione. In "Correspondances", come si ricorderà, la rigidità della logica formale, portatrice di anaffettività e falsificazione, è resa manifesta attraverso la pedissequa iterazione delle congiunzioni copulative e comparative; e quell'eco suggestiva e prolungata ("comme des longs échos qui de loin se confondent...", 1975, 11) su cui si è costruito al primo grado il mito-Baudelaire altro non sarebbe allora che l'effetto risibile della mera ripetizione del già detto più trito; nella fattispecie, di quanto i giornali (di cui *L'Echo* rappresenta l'antonomasia) gridano ogni giorno come apparente novità.

3. Cosa ci fa il cavaliere Tannhäuser a Parigi?

Richard Wagner et Tannhäuser à Paris. Mentre l'autore e il personaggio si scoprono identificati in un unico destino per il mezzo della capziosa congiunzione, l'universo feudale germanico, con il suo apparato onirico e stantio, è gettato nel mondo attraverso la fattispecie di una laica Parigi in pieno processo di industrializzazione. Manipolare lo spazio della relazione, infatti, significa anche mettere a profitto, come insegnava a Baudelaire l'inviso Heine con la sua bonaria ironia, le differenze etnografiche tra i due paesi le cui rispettive tradizioni culturali, spesso ridotte a stereotipo, fungevano da supporto ideologico ad occasionali rivendicazioni. L'ironia di situazione, che è posizionale e non semantica, è dunque già nel titolo: prendendo a modello il tema dell'*ouverture* wagneriana, esso funge da cornice paradossale a tutta la trattazione. Eletto a motivo conduttore del saggio, lo straniamento etnografico arreca, come Baudelaire ben si avvede, un profitto ermeneutico assai effimero: le opposizioni frontali andavano progressivamente smussandosi in vista di quella pacificazione delle sorti nazionali chiamata Europa. E non è un caso che sia stata proprio la musica a fare, dal Settecento in poi, da catalizzatore a questo processo. Nel conflitto, vero o presunto, tra le due nazioni si era appunto insediato profittevolmente Wagner il quale, alla stregua di Hugo in Inghilterra, traeva un vantaggio personale dal mito eroico della sventura e dell'esilio forzato. La ferita narcisistica sempre bene in vista, il musicista tedesco preparava, con l'argomento dell'incompatibilità tra l'innocente, virile e verace anima germanica e il francese falso, sofisticato e giudicatore, la sua futura acclimatazione

e il conseguente successo europeo. Come Nietzsche avrebbe poi constatato, infatti, è a partire da questo risentimento ben congegnato che Wagner assicura la sua fama. Nel *poème en prose* intitolato “Le Thyrse” (1975, 335) dedicato polemicamente a Liszt, Baudelaire rielabora la dialettica musicale franco-tedesca esibita dal compositore, a mo’ di cornice, nell’*ouverture* del *Tannhäuser*: laddove i virili tromboni della gloria militare esaltano, coi loro bassi solenni, la feudale Germania che rappresenta, nell’ottica wagneriana, il “monumentale” (Wagner 2013, 201-206), Parigi svolge il ruolo gregario e sminuente della “moda” (*ibidem*), elemento esornativo, effimero e futile rappresentato per via di eminenza dal violino da ballo Ancien Régime. Quest’ultimo, coi suoi striduli e frivoli trilli – per non dire strilli – ostinatamente ripetuti è condannato al ruolo gregario e grottesco del postulante di turno *di fronte* ad una regale onnipotenza. E sarà proprio Liszt, l’araldo della volontà wagneriana, ad essere, nel *Richard Wagner*, l’obiettivo principale dell’ironia baudelairiana: il dono che questi gli fece del suo *Lohengrin* e *Tannhäuser* (dono replicato da una seconda copia inviata a Baudelaire da Wagner stesso, allo scopo di incitarlo a rendere pubblici i contenuti privati della lettera del 17 febbraio 1860) divenne benefico. Saranno proprio la parola di Wagner e quella interposta di Liszt ad essere, insieme a quella dell’amico-nemico Berlioz, saccheggiate e manipolate.

Merita ricordare in proposito che Wagner, alla stregua di Hugo, non perdeva occasione per maledire (cfr. Wagner 2013) le due nemiche giurate delle felici epoche organiche: la critica e la satira. Censorie e castratrici, queste due istanze, reputate come il retaggio stesso del vieto spirito razionale di tradizione francese, sottoponevano a resa dei conti l’incondizionabile grazia dell’arte. Postulando, in *Une communication à mes amis* (2013), l’identità tra comprensione dell’opera e amicizia con l’autore, Wagner faceva concessione di parola (purché sotto forma di encomio) sulla sua arte ad una ristretta cerchia di fedeli. E fu così che Baudelaire s’improvvisò, con la lettera sopra ricordata, incondizionato ammiratore del musicista. Atto fatico con il quale egli andava a garantirsi in via preliminare quello che avrebbe fatto passare per un riscatto, o un *redde rationem*:

Pour obtenir la moindre rose,
Pour extorquer quelques épis,
Des pleurs salés de son front gris
Sans cesse il faut qu'il les arrose.

L’un est l’Art, et l’autre l’Amour.
– Pour rendre le juge propice,
Lorsque de la stricte justice
Paraîtra le terrible jour,

Il faudra lui montrer des granges
Pleines de moissons, et des fleurs
Dont les formes et les couleurs
Gagnent le suffrage des Anges.
(“La Rançon”, 1975, 174)⁴

⁴ Trad. it. di Bufalino 1983, 305: “Se vuol cavarne una rosa sparuta, / e strappar loro pochi chicchi magri, / gli toccherà bagnarli con le lacrime / salate della sua fronte canuta. // L’arte è un dei campi, il secondo è l’Amore: / per propiziarsi Dio giudice, quando / dell’inflessibile giustizia il bando / squillerà, in un giorno di terrore, // colmi granai bisognerà che attestino/la fatica dell’uomo, e grandi fiori, // che per la forma ottengano e i colori / il suffragio degli Angeli celesti”.

4. La lettera rubata

Vi è una sola testimonianza del contatto tra il musicista seduttore e la sua presunta nuova conquista: la lettera – l'unica lettera – che Baudelaire invia a Wagner il 17 febbraio del 1860 (2000, 191-194). Banco di prova del successivo saggio, come abbiamo supposto (essa contiene d'altron de, *in nuce*, tutti i temi successivamente sviluppati) essa sembra assumere due funzioni tra loro complementari: quella, scaramantica, di spostamento, schermatura e sostituzione dell'incontro (incontro mancato e duello schivato di cui la lettera costituirebbe, allora, il pegno); quella, d'altro canto, propiziatoria, che permetterebbe a Baudelaire di ingraziarsi il musicista per perseguire i suoi scopi ordalici più o meno latenti. Del fatto che la lettera debba essere intesa come un sostituto di presenza, invitandoci a formulare l'ipotesi che i due non si siano mai incontrati, vi sono alcune pezze d'appoggio: lettere inviate da Baudelaire a terzi che hanno Wagner come soggetto pretestuale. Vi sono insomma sufficienti ragioni per supporre che la lettera costituisca il "canevas banal" ("Au lecteur", 1975, 6) del saggio avvelenato (dono è veleno, con valida ragione etimologica) che Baudelaire avrebbe scritto un anno dopo, e proprio mentre redigeva – curiosa concomitanza – quel *pastiche* contro l'arte oppiacea che sono i *Paradis artificiels*.

In tal caso, sarà il famoso saggio lacaniano sulla "lettera rubata" di Edgar Poe (Lacan, 1956) a fornirci una chiave di lettura efficace. Nella lettera di Baudelaire a Wagner, infatti, si afferma e contestualmente si nega il dono: ne attesta, al pari di altri casi presenti in lettere a terzi riguardanti Wagner, il poscritto contenente l'indirizzo, di cui il mittente propone al destinatario la soppressione. La soppressione è, al pari dell'elusione, una evidenziazione: il messaggio si biforca nella sua bi-direzionalità come il *recto* e il *verso* della lettera.

Nell'iperbolica sincerità di un "grido di riconoscenza" che pateticamente e platealmente Baudelaire rivolge a Wagner nella missiva si può riconoscere un primo strale: il duellante a senso unico brandeggia con destrezza la sua arma. Il colpo sembra voler replicare a quell'offesa che il musicista gli ha lanciato inopinatamente, tributandogli un piacere anonimo, e come prostituito nella sua universalità parifatrice. Quel grido di un genere *singolare* (2000, 191) (la sottolineatura di Baudelaire non è casuale) è tanto più inatteso in quanto proviene da un "francese" (secondo lo stereotipo qui spawaldamente evocato: il paese dei giudicatori è poco propenso all'entusiasmo). Nel complesso spettacolare di un "*cœur mis à nu*" (Baudelaire 1975, 676-708); nel confesso godimento di un piacere musicale procuratogli dall'illustre rappresentante della virilità germanica non vi è tuttavia soltanto, da parte del francese in postura ricettiva, una provocazione ironica: nella sua assimilazione al caos, all'illimitato e all'insignificato (la musica è, al tempo, mare, e oppio) essa tradisce coloro che, sedotti e ottusi, si lasciano trascinare nelle sue spire. L'amore come piacere collettivo, elargito dal Dio-Padre nella veste del musicista di turno assume sin d'ora, nel soggetto desiderante che chiede l'esclusività elettiva, la fatispecie della più palese ingiustizia: l'amore-per-tutti di cui la musica è simulacro equivale a tradimento. Il soggetto grida vendetta.

Il congedo è, come si anticipava, nel più puro stile della lettera rubata; come non supporre che Baudelaire stia pensando a Poe? Nel sopprimere l'indirizzo Baudelaire esibisce, al primo grado, un romantico, convenzionale disinteressamento, attestando la gratuità dell'arte di cui sembra volersi fare portavoce. Ma, ad un livello più profondo, sembra voler schivare, insieme alla risposta che ha provocato, l'incontro con il reale.

Enfatico da questo encomio, prova della sua virilità spettacolare, Wagner gli risponde con prevedibile, narcisistica gratitudine. Ed ecco dunque Baudelaire volentieri accolto nella cerchia dei fedeli wagneriani: incoraggiato dal suo destinatario, il progetto del saggio può prender piede.

5. Note di un dilettante: *sul Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*

Quella del dilettantismo dei poeti in fatto di critica musicale è, dopo i *Kreisleriana* di Hoffmann, le *Notes d'un dilettante* di Stendhal, le novelle musicali di Balzac date in pasto ad un pubblico melomane, una topica convenzionale in seno alla modernità romantica. Baudelaire ha dunque gioco facile: il grido dilettantesco che ha già lanciato al musicista gli serve ora da pretestuale *passepartout*. Il fatto che Wagner gli invii un secondo esemplare del saggio di Liszt potrebbe essergli apparso come l'implicita incitazione a produrne una *doublure*. D'altronde, se Liszt, con in mano il tirso, bacchetta magica dell'arte (tale lo rappresentava Nerval nei suoi *Souvenirs d'Allemagne*), si vede investito da Baudelaire in "Le Thyrse" (1975, 335) di un potere sacerdotale è perché si è fatto, con la sua venale bacchetta orchestrale, l'emissario della suprema volontà del dio.

Baudelaire, che sa "l'art d'évoquer les minutes heureuses"⁵ ("Le Balcon", 1975, 66), si mette dunque a spiare la musica; a riprodurne mimeticamente, pedissequamente e ostinatamente, l'innocente sistema capricciosamente diversivo e suggestivo, dando prova di mirabili "pezzi di bravura" mimetici. Maneggiando la lingua con tale subdola finezza da indurre, in un pubblico disposto, deliri oppiacei analoghi a quelli che l'arabesco musicale concede facilmente ai fortunati compositori, Baudelaire si atteggia nel *Richard Wagner* a novello Hermes. Dopo decenni di vigore dei miti fraternitari politici e artistici, il furto del bene altrui riapre l'antico conflitto: quella lotta ermeneutica che dovrà condurre, con Mallarmé, alla giusta restituzione di un bene. Mimare la musica – mimare nello spazio del testo il piacere nel suo libero vagare senza confini – significa innanzitutto, come un tempo accadde con l'eristica, deresponsabilizzare la parola: far, sul modello trasognato di Liszt, serpeggiare il discorso (la musica, scrive Baudelaire in uno dei progetti di prefazione alle *Fleurs du mal*, dà l'idea dello spazio; essa imita la linea ascendente, discendente...) (1974, 183); fare, altrimenti, naufragare il senso (l'intenzione del senso) nella melma dell'incanto sonoro per poi insinuarvi biforazioni, risacche, contraccolpi e recuperi. Creare, insomma, una sorta di orchestrazione confusiva (le "confuses paroles" già evocate nelle "Correspondances") ed ottenere così l'ottundimento del lettore, che finisce per aderire all'intenzione dichiarata, mentre il soggetto manipolatore ne trionfa.

Nel ruolo di polemista, egli confonde la sua voce partigiana con quella del giornalismo più deteriore e fazioso: sfogliando disinvoltamente, tra gli altri scritti e articoli di circostanza, il suo Liszt e il Wagner della "Lettre sur la musique" pubblicata a mo' di manifesto in apertura ai *Quatre poèmes d'opéras* (Wagner 2013), ne acchiappa qua e là qualche lacerto utile al suo piano. Nel predisporre, in conformità con le ben note esigenze della letteratura industriale e seriale, il suo montaggio citazionale, interviene nell'intratesto e nell'intertesto dove si annida, appunto, la singolarità del desiderio e della vendetta.

Tra gli argomenti più aneddotici e pretestuosi che lo scritto di circostanza fa valere a titolo di encomio, figura quello della "memoria personale", rivendicato in apertura del saggio: l'ego enunciativo del "poeta-profeta" alla Hugo è qui insieme ostentato e deriso. La "memoria", efficace catalizzatore della parzialità rivendicata, agisce su due livelli: il primo, superficiale, ha carattere tematico; il secondo, più profondo, ha carattere strutturale. Dacché Wagner fa della sua musica l'esibizione, a fini suggestivi, della struttura basata sul ritorno costante di un tema o motivo conduttore (*grundthema*, oggi noto come *leitmotiv*), tale strategia è riproposta da Baudelaire sul piano metatestuale come strategia argomentativa ritornante. L'irresponsabile sistema analogico, alea eletta a principio, è praticato incondizionatamente tanto dal compositore quanto dall'esta-

⁵ "Io so come evocare i minuti felici" (trad it. di Bufalino 1983, 67).

tico adulatore. Questi, nel simulato trasporto, esibisce innocentemente e irresponsabilmente il riproporsi parassita di una identica materia tematica, riarticolata nelle sue diverse variazioni. Il “motivo” formale delle “prime battute”, ad esempio, non cessa di ritornare come ossessione tematica: ostinato rimembrativo che cela l’assoluta banalità dell’identico.

Sempre in nome dell’inconfutabile diritto all’aneddotica e alla memoria personale, Baudelaire si arroga il privilegio di trattare, più ampiamente del dovuto, un tema pretestuale, *à côté*: la magia del *Lohengrin*, sul quale insisteva particolarmente Liszt. Mettendosi proditorialmente all’ombra dell’araldo di Wagner, eletto nello spazio del testo a principio d’autorità, Baudelaire ne depreda i contenuti filowagneriani. Al contempo, insinuandosi tra gli interstizi del flusso discorsivo, vi pratica tutte le strategie dell’*immutatio* retorica e narrativa: interpolazioni, innesti, inversioni, espunzioni. Un caso emblematico è la descrizione del tempio del Santo Graal la cui epifania si traduce, in Liszt, in uno sfoggio di rarità terminologiche. Onomastica puramente esornativa a scopo suasorio che, prima di essere reimpiegata come gelida stilematica decadente dall’ironista Huysmans in *À rebours*, è depredata qui come un bottino di guerra. Ma affinché vi sia esproprio, e autentico riuso, essa dovrà essere, appunto, interpolata.

Baudelaire non rinuncia a saccheggiare l’altro suo simile e avversario, se stesso: epifania tra le epifanie è, come si è sopra ricordato, la prima quartina di “Correspondances”, incastonata nel testo come la pietra più preziosa. Il sonetto mirifico, manufatto dei manufatti, appare, in virtù dello straniamento cui è sottoposto, come un Graal d’occasione. Baudelaire si prende gioco, così, di quel “dono delle norne”, ovvero il genio (ridicolizzato, tra l’altro, nel *poème en prose* dal titolo “Le don des fées”; 1975, 305) che Wagner si vantava, in *Une communication à mes amis* (2013, 217-219), di aver ricevuto in culla.

L’esaltazione, nel romantico Wagner, delle epochhe organiche (primeve, virili, veraci, e supremamente sentimentali, secondo l’oramai superata vulgata rousseauiana), identificate nella Grecia delle origini e nel Medioevo, produce diverse curiose miscidanze a sfondo ideologico. Nel *Tannhäuser*, la Venere greco-latina non solo ricompare, complice Heine, in un mondo feudale ma, come Baudelaire dà ad intendere, essa ha certi tratti che fin troppo somigliano a certe *demi-mondaines* del suo tempo.

– J’ai vu parfois, au fond d’un théâtre banal
Qu’enflammait l’orchestre sonore,
Une fée allumer son ciel infernal
Une miraculeuse aurore.
(“L’Irréparable”, 1975, 54)⁶

Come si fronteggiano, nell’ambito di una logica schematicamente dicotomica di ascendenza teologica, il Bene e il Male, il Cielo e l’Inferno, così il comodo paradigma dualistico caro al borghese – la donna seduttrice e la donna redentrice – assurge in Wagner a motivo conduttore di una poetica escatologica: la figura strumentale di Elisabetta che con la sua mitica, incrollabile fedeltà, conduce *Tannhäuser*, uomo del piacere, alla salvezza morale, ha un suo ossessivo replicante nella Elsa di *Lohengrin* e nella Senta del *Vaisseau fantôme*. Su questa ipocrisia morale Baudelaire ostinatamente punta il dito fra le righe del sedicente panegirico, così come in altri componimenti in prosa quali “Le Fou et la Vénus” (1975, 283) o “Les Tentations” (1975, 307). Resta il fatto che questa Grecia e questo Medioevo, nei loro venali rifacimenti mondani

⁶ Trad. it. ivi, 103: “– Ho visto a volte in fondo a un meschino teatro, / tra il fiammeggiar dell’orchestra sonora, / d’improvviso una fata accendere un atro / cielo d’inferno una magica aurora”.

e moralistici, altro non sono (come l'oppio) che paradisi d'occasione: categorie di riuso al solo scopo di prestare il funzionale al sogno. La borghesia capitalistica, nel suo sentimentalismo paraninfo, necessitava di miti arcaici di guerra e d'amore a tutelare l'identità e la stabilità sociale. Ma poiché esile e poroso è il confine tra il sogno e il risveglio, così il fasto guerriero risuonava – ironia di situazione – in occasione dei più sguaiati raduni popolari. La prerogativa di Baudelaire essendo quella di insinuarsi nello spazio della relazione (della concatenazione) e di manipolarlo, ogni oggetto (di linguaggio o dell'esperienza) che possa assurgere a correlato di un qualche legame destinale, suscita la sua attenzione. Come nel Lohengrin la catena d'oro rimasta appesa alla zampa del cigno è il pegno testimoniale di un legame spezzato, così in "Je te donne ces vers" (1975, 40)⁷ il "fraternel et mystique chaînon" resta appeso ai suoi versi a mo' di protuberanza. Non stupiranno allora i richiami, nel saggio, ad uccelli sacrificali quali l'albatros ("Albatros", 1975, 9-10) e, soprattutto, il cigno ("Le Cygne", 1975, 85), eletti ad antonomasia della consanguineità interrotta: divagando entro il contenitore di un medioevo posticcio, il cigno wagneriano si ritrova come per miracolo nella secca Parigi haussmanniana, sommersa dai calcinacci e dalle macerie. Con diabolica arte "loica" Baudelaire procede, nel suo obbediente resoconto della *fabula* dei tre drammi, a pressoché impercettibili alterazioni strutturali e interversioni temporali: atte, queste, a portare a coscienza la forzosa "catena degli eventi" su cui poggia il mirifico destino dell'artista. Nel caso del *Vaisseau fantôme*, la circolarità destinale del protagonista assurge a modello metatestuale dell'impossibile narratività: la trama, ampiamente manipolata a livello micro e macrostrutturale, mette in luce tanto le ipocrite mire borghesi (matrimoniali) del mitico *wanderer* quanto gli effetti suasi del "eterno ritorno", dietro il quale si affaccia il fantasma della "coazione a ripetere". Sempre a proposito del *Vaisseau fantôme*, Baudelaire sottopone a esame il tema dei temi: quello del mistero dell'origine del sacro protagonista, patente alter ego di Wagner, e forse inconfessabile alter ego dello scrivente. A riparazione, consci o inconscia, di un legame spezzato, non si ha da far altro che spiare il genio delle affabulazioni, il quale dà prova, come Baudelaire vede, di una particolare "prudenza" nelle concatenazioni delle frasi così come degli eventi.

L'opera d'arte dell'avvenire, impostura fondata sull'abuso ideologico del passato, e trattata dal falso panegirista con le stesse armi di rifacimento del suo impostore, è ora messa alla dura prova della storia: ovvero, della rappresentazione del *Tannhäuser* a Parigi. Allo spazio postumo di una *coda* ("Encore quelques mots") Baudelaire affida – *in cauda venenum* – il resoconto del fiasco dell'opera. Imitando la strategia digressiva della musica, e nella fattispecie quella sospensiva della cadenza, egli rallenta il finale con una serie di innesti parassiti più o meno pretestuosi. La causa principale del fiasco è quella evocata tematicamente sin dal titolo e variata, *ad libitum*, nel saggio: lo spaesamento geografico e culturale a cui si deve anche il profitto ermeneutico dell'ironia. Tale causa maggiore, elusa ma onnipresente, è sostituita da una serie di circostanze minori, pretestuali, per lo più consistenti in incidenti tecnici. Questi sono imputati da Baudelaire alla inettitudine, da parte dei francesi, a portare a compimento il progetto wagneriano; inettitudine dietro cui si cela l'indisposizione degli stessi alla costruzione di miti. Fra tutti gli incidenti tecnici in cui incappa la produzione del *Tannhäuser* troneggia l'episodio principe della *querelle*, il baccanale di Venere. Tanto scompiglio aveva creato infatti tra il pubblico maschile l'aver messo a nudo, o quasi, i corpi delle damigelle del corteo: corpi reputati di proprietà esclusiva di taluni astanti. Tra di esse, virgilianamente, *patuit Dea*: Mlle Tedesco, interprete di circostanza della regina-Venere, avrebbe avuto, come insinua Baudelaire, una relazione con

⁷ "e per un consanguineo nodo, misticamente..." (trad it. ivi, 75).

il re della pièce, Wagner-Tannhäuser. L'occasione è propizia anche per lanciare qualche strale all'Imperatore *minor*, Napoleone III che, grazie all'intercessione di una influente signora, Pauline von Metternich, aveva, contro la sua iniziale intenzione, acconsentito alla rappresentazione del *Tannhäuser* all'Opéra de Paris. Sempre in onore all'arte della fuga, ad uno *stretto finale* sono consegnate certe "idee salutari" del sedicente panegirista: posizionatosi *au-dessus de la mêlée*, questi non può che constatare l'onnipossente realtà dell'eterno ritorno, unica legge della storia. Il fiasco del *Tannhäuser* attesta, al pari di tanti altri grandi e piccoli fiaschi contingenti, che nulla mai di nuovo avverrà: il *Nouveau*, mito ora al servizio di rivoluzionari e borghesi industriali, sansimoniani inclusi, altro non è che una piega del sempre-uguale.

Del tragico festino restano l'indomani sparsi a terra, come Baudelaire annota nei *Paradis artificiels* (Baudelaire 1975, 437)⁸, gli scarti del reale: è degli avanzi del lauto pasto altrui che si alimenta l'amante solitario. Dal simulacro d'amore che è la musica, grazia equalitaria, si staglia imperioso il fantasma, elettivo e concreto, del desiderio: aggirata e raggirata con le artificiose piroette di una retorica riparatrice, la mancanza affiora da ogni parte.

Riferimenti bibliografici

- Baudelaire Charles (1872), *Souvenirs. Correspondance* Paris, Pincebourde.
 — (1975), *Oeuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard.
 — (1983), *I fiori del male*, trad. it. di Gesualdo Bufalino, Milano, Mondadori.
 — (2000), *Correspondance*, choix et présentation de Claude Pichois, Jérôme Thélot, Paris, Gallimard.
 Benjamin Walter (2012), *Charles Baudelaire. Un poeta lirico all'epoca del capitalismo avanzato*, a cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi, Carl Härle, Vicenza, Neri Pozza (ed. orig. *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955).
 Biran Marie-François-Pierre Gonthier de (Maine de Biran) (1988), *Mémoire sur la décomposition de la pensée*, in Id., *Oeuvres*, vol. III, sous la direction de François Azouvi, Paris, J. Vrin.
 Camus Albert (1942), *L'Étranger*, Paris, Gallimard.
 Girard René (2010), *Géométries du désir*, Paris, L'Herne.
 Kopp Robert (1994), "Introduction", in Charles Baudelaire, *Sur Richard Wagner et Tannhäuser à Paris suivi de textes sur Richard Wagner par Nerval, Gautier et Champfleury*, Paris, Les Belles Lettres, IX-XLV.
 Lacan Jacques (1956), "Le Séminaire sur la lettre volée", *La Psychanalyse* 2, 1-44.
 Lacoue-Labarthe Philippe, Nancy Jean-Luc (1978), *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romanisme allemand*, Paris, Seuil.
 Landi Michela (2012), "Sul 'portrait fatal': il Victor Hugo di Baudelaire", in Angela Fabris, Willi Jung (Hrsgg.), *Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts*, Bonn, V & R Unipress-Bonn UP, 333-352.
 — (2014), "La critique ou la vie: Baudelaire essayiste", in Pierre Glaudes, Boris Lyon-Caen, *Essai et essayisme en France au XIXe siècle*, Paris, Garnier Classiques, 95-109.
 Matte Blanco Ignacio (1975), *The Inconscius as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic The Unconscious As Infinite Sets*, London, Gerald Duckworth & Co Ltd. Trad. it. di Pietro Bria (2000), *L'Inconscio come insiemi infiniti*, Torino, Einaudi.
 Orlando Francesco (1973), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.
 — (1982), *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi.
 — (1997), *Gli oggetti desueti della letteratura*, Torino, Einaudi.
 — (2011), *Les objets désuets dans l'imagination littéraire*, Paris, Garnier Classiques.

⁸ "Mais le lendemain! le terrible lendemain! [...] La hideuse nature, dépouillée de son illumination de la veille, ressemble aux mélancoliques débris d'une fête" (*Les Paradis artificiels*, V, "Morale", 437; trad. it.: Ma l'indomani! l'orrido domani! [...] la squallida natura, spogliata delle luci della sera prima, somiglia ai malinconici scarti di una festa).

- Valéry Paul (1957), *Avant-propos à la connaissance de la déesse*, in Id., *Oeuvres*, vol. I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1269-1280.
- Wagner Richard (2013a), *Une communication à mes amis*, in Id., *Écrits sur la musique*, Paris, Gallimard, 193-338 (éd. orig. *Eine Mittheilung an meine Freunde* (1852), in Id., *Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort*, Leipzig, Breitkopf & Härtel).
- (2013b), *Lettre sur la musique*, in Id., *Écrits sur la musique*, 341-408 (éd. orig. *Lettre à M. Frédéric Villot sur la musique*, in Id., *Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française précédés d'une lettre sur la musique*, Paris, Bourdillat et Cie, 1861).



OPEN ACCESS

Citation: A. Melis (2019) "The cause of plagues are playes". *La peste, il teatro e l'altrove proibito*. *Lea* 8: pp. 181-208. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10986>.

Copyright: © 2019 A. Melis. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

"The cause of plagues are playes". La peste, il teatro e l'altrove proibito

Alessandro Melis

Università degli Studi di Firenze (<alessandro.melis@unifi.it>)

Abstract

The metaphor of the theatre as plague was one of the most effective tools for antitheatrical discourse in early modern Europe. Whereas much research has been conducted with regard to the content of this analogy (both the theatre and the plague lead the social body to physical and ethical consumption), this essay aims at investigating the structural similarity between spectacle and epidemic as alluded to by the enemies of the theatre: it is an analogy mainly based on the ability of both to establish a "competing reality" in the world. This assumption is tested by the close-reading of an antitheatrical sermon (preached in London in 1577 by Thomas White), in which a pestilent theatre emerges as the cause of an ontological rather than ethical scourge.

Keywords: antitheatrical prejudice, illness as metaphor, plague, puritan propaganda, Thomas White

Nel discutere la voce "peste, pestilenzia" per il *Dizionario dei temi letterari* curato da Ceserani, Domenichelli e Fasano, giunta a trattare l'età moderna Paola Pugliatti annota: "l'Inghilterra elabora un singolare contatto metaforico fra peste e teatro: per i moralisti, l'influenza deleteria del teatro è la *pestis scenicorum*, e i teatri vengono chiusi in tempi di peste per timore di un contagio insieme fisico e morale" (2007, 1892).

L'idea del "contagio emotivo" operato dalla parola attoriale è in realtà antica – la si può far risalire almeno fino a Platone¹ – e

¹ Il contagio emotivo è descritto nello *Ione* attraverso la metafora del magnete, un rapporto analogico che, al contrario di quello con la peste, non evoca nessun pericolo (e quindi nessuna implicita proibizione), anzi appare funzionale a descrivere l'origine divina dell'ispirazione poetica: essa giunge al poeta dalla Musa (il magnete) ed è poi trasmessa attraverso la *performance* dell'aedo ad altri cantori e agli spettatori/ascoltatori (la catena di anelli di ferro). Cfr. *Ione*, 533d-e (Platone 2012, 335-337).

anche l'abbinamento tra il teatro e la peste si ritrova già in un brano antiteatrale di Agostino²; così come l'idea del contagio pernicioso e debilitante anima il pensiero contro gli spettacoli di molti autori dei primi secoli del cristianesimo³. Tuttavia è un dato storico assodato che l'età moderna – forse anche per la coincidenza cronologica con l'acme della seconda pandemia, che tra XVI e XVII secolo uccise milioni di persone in tutto il continente europeo – trovò nel contatto metaforico tra peste e teatro una delle più potenti incarnazioni del pregiudizio antiteatrale, e un'arma affilata nella guerra contro gli “scenici”⁴.

Questo studio intende indagare la “singolarità” del contatto tra peste e teatro evocata da Pugliatti: quale è (quale fu) il punto di tangenza tra i due elementi di questa per certi versi sorprendente metafora che lega insieme l’epidemia e la scena? La prima parte del lavoro isola – in una bibliografia necessariamente pluridisciplinare che indaga la peste dal punto di vista medico, storico, artistico, antropologico e ovviamente letterario – gli studi più significativi e utili per una ricognizione del binomio peste/teatro, giungendo a suggerire che il contatto tra i due mondi apparentemente lontanissimi dell’epidemia e dello spettacolo si sostanzia in primo luogo sulla capacità dell’una e dell’altro di instaurare una “realtà concorrente”: la peste e il teatro vengono cioè intesi come un “altrove” che, incarnandosi e irrompendo nel regolare ordine del mondo, lo sovverte, ora tramite il devastante furore del morbo ora attraverso la morbosa potenza evocativa della scena. Il pregiudizio antiteatrale radicato (e radicalizzato) nella metafora epidemica mette in luce, cioè, una resistenza non tanto nei confronti dei contenuti (più o meno immorali) di questo o quello spettacolo, quanto rispetto alla dimensione spettacolare in sé, alla sua pericolosa capacità di costituirsi come “realtà altra”. Un’opposizione che si rivela, cioè, di natura ontologica prima che etica.

La seconda parte del saggio mette alla prova questo assunto, rileggendo un sermone pronunciato a Londra nel 1577 e pubblicato l’anno seguente che, se non è il più antico, è certamente il più cristallino sillogismo che lega insieme nello stigma il teatro e la peste: “The cause of plagues is sinne, if you looke to it well: and the cause of sinne are playes: therefore the cause of plagues are playes” (White 1578, 47). Questo brano, che è sovente citato per esemplificare l’antiteatralità di matrice calvinista nell’Inghilterra della prima età moderna, costituisce il primo di una lunga serie di attacchi che culmineranno con la chiusura dei teatri

² Si veda *De Civitate Dei* I, 32 (Agostino 2011, 53), in cui si oppone l’atto con cui a Roma furono istituiti i *ludi scenici* (in occasione della pestilenza del 365-364 a.C., con il preciso intento di placare gli dei) al discorso di Scipione Nasica che nel 155 a.C., nel suo ruolo di *pontifex maximus*, riuscì ad evitare l’edificazione di un teatro in pietra sul modello greco. L’artificio retorico dell’Ipponate si basa proprio sul contrasto tra peste del corpo (quella che – illusoriamente – i pagani cercarono di sanare istituendo i *ludi*) e peste dello spirito (quella che Nasica – saggiamente – tentò di arginare proibendo un teatro stabile).

³ Così, ad esempio, Leonardo Lugaresi commenta il pensiero di Giovanni Crisostomo intorno agli spettacoli: “È un contagio che si diffonde inesorabilmente e dura nel tempo, perché ciascuno torna a casa dal teatro portando con sé i molti mali che vi ha contratto [...]. Il processo di contaminazione subito dagli spettatori è descritto quasi in termini medici: sono come ferite non curate che vanno in suppurazione e avvelenano tutto il corpo [...]. Questa patologia, che si prolunga nella vita degli uomini ben oltre lo stretto limite dello svolgimento dei *ludi*, ha una sua semiotica, nel senso che provoca una trasformazione fisiognomica della persona che ne documenta inequivocabilmente l’intensità” (Lugaresi 2008, 733-734). La metafora usata da Giovanni per descrivere il contagio è quella dell’impronta (Crisostomo 1862, 682).

⁴ Cfr. Domenichelli: “I poteri locali spesso affermano la propria giurisdizione nelle grida contro gli spettacoli, soprattutto per ragioni pubbliche e di igiene. E si tratta di un’igiene non solo del corpo ma anche della mente e dell’anima, un’igiene sempre definita in base a esigenze di legittimazione e delegittimazione dei poteri che vengono a configgere nel campo teatrale. L’assembramento del pubblico agli spettacoli è considerato occasione di pericoloso contagio della peste, certo, ma anche della peste ideologica di cui il teatro può farsi vettore” (2008, 12).

inglesi nel 1642. La lettura che qui si presenta ricolloca il sillogismo antiteatrale all'interno della complessa architettura del sermone, mostrando che nelle parole del suo autore il teatro è sì, innegabilmente, oggetto di attacco per i contenuti ritenuti immorali, ma a monte del ragionamento sta un'opposizione radicale alla spettacolarità in sé, a qualsiasi realtà che, in quanto *ficta*, concorra con la *veritas* – quella della creazione e poi della rivelazione cristiana – posta una volta e per sempre. La metafora della peste applicata al teatro (con tutte le implicazioni che l'analogia sottintende: il pericolo esiziale per la comunità e le drastiche misure di profilassi e interdizione che tale pericolo rende necessarie) si rivela infine un elaborato tentativo di arginare con un gioco retorico l'inesauribile capacità, propria di ogni scena del mondo, di immaginare e rappresentare l'altrove.

1. Teorie della peste: appunti per uno stato dell'arte

La peste, come già icasticamente segnalava all'inizio del secolo scorso Raymond Crawfurd, sulla soglia del suo *Plague and Pestilence in Literature and Art*, esonda dai limiti del fatto corporeo e si offre, naturalmente, come “an affair of the mind” (1914, 1). E non soltanto perché l'epidemia genera da sempre esiti di grande potenza nell'immaginario figurativo e in quello letterario (Girard 1974; Steel 1981; Fass Leavy 1992; Gomel 2000; Cooke 2009; Geddes da Filicaia 2015; Reilly 2015) ma per la sua capacità, in quanto morbo collettivo, di istituire una continuità tra corpo individuale e corpo politico, e di disporsi dunque a metaforizzazioni di tipo colpevolizzante (qualcuno o qualcosa è responsabile della piaga) e interdittorio (quel qualcuno / qualcosa deve essere rimosso / proibito).

D'altra parte, “nothing is more punitive than to give a disease a meaning – that meaning being invariably a moralistic one” (Sontag 1978, 58). E se questo è vero per qualunque malattia, lo è ancora di più se il morbo sconvolge intere città, regioni, e nazioni, mette a rischio la coesione dei legami sociali, richiede azioni di contenimento su larga scala e quindi implica decisioni che operano principalmente sul piano medico-politico. Non a caso, come ha ben sintetizzato Michel Foucault (1999, 42-44), nella città medievale e moderna proprio la peste generò un insieme di pratiche di potere – suddivisione spaziale del territorio urbano, gerarchizzazione di ruoli di controllo, vigilanza permanente, burocrazia legata alle ispezioni e all'andamento del morbo – destinate a diventare lo standard di una capillare sorveglianza della popolazione: un modello mentale basato sulla contrapposizione tra norma e anomalia e disposto alla violenza (giustificata dallo stato d'eccezione) per proteggere la prima e arginare il pericoloso contagio della seconda⁵. Eppure la peste porta con sé anche tutto un altro immaginario, che, lungi dal farne una metafora dell'ordine ossessivo e violento del potere, la rappresenta come apoteosi del disordine e della perdita del limite: un “carnival [which] inverted the normal world” (Pullan 1992, 117). Due letture complementari e contrapposte devono essere dunque tenute presenti se si tratta di indagare la peste come metafora: da un lato la peste come tragica messa in atto di un desiderio rivoluzionario di sovvertimento (che attraverso il contagio scomponе l'individualità, viola la legge, instaura un altrove irregolare e anarchico), dall'altro la risposta politica conservatrice a tale desiderio (a sua volta un altrove, ma di segno

⁵ Il modello politico-burocratico della peste presentato da Foucault consuona con la rappresentazione che del morbo Albert Camus aveva dato nell'immediato dopoguerra con *L'État de Siège* (1948); qui la peste (emblema della repressione nazifascista) entrava in scena con “une sorte d'uniforme” (66) e nel suo monologo affermava: “Il est interdit, le pathétique [...]. À la place de tout cela, j'apporte l'organisation. [...]. À partir d'aujourd'hui, vous allez apprendre à mourir dans l'ordre. Jusqu'ici vous mourriez à l'espagnole. Un peu au hasard [...]. Mais heureusement

opposto, costantemente a rischio di sconfinamento nella distopia repressiva): “le rêve politique d’un pouvoir exhaustif, d’un pouvoir sans obstacles, d’un pouvoir entièrement transparent à son objet, d’un pouvoir qui s’exerce à plein” (Foucault 1999, 44)⁶. Tra sovvertimento della norma e pretesa d’ordine sembra muoversi dunque – bipolarmente – ogni metaforizzazione della peste.

1.1 Tra phàrmakos e apocalisse: una peste di là dalla storia

La presenza, nei racconti della peste, di un “doppio sogno” o “doppio movimento” tra elemento disgregante e ritorno all’ordine è messa in luce con molta chiarezza da Renè Girard, che vi identifica un “thematic cluster” indagabile metastoricamente (1974, 841): da questa “presenza” della peste come simbolo acronico derivano i disinvolti salti cronologici, da Fèodor Dostoevskij a William Shakespeare, dal libro dell’*Esodo* a Sofocle, da Antonin Artaud a Thomas Mann, al cinema di Ingmar Bergman. All’interno di un eterogeneo corpus di narrazioni, poste sotto la lente indagatrice dell’antropologia, Girard identifica cioè una costante, un nodo di senso che presenta tre temi inestricabilmente intrecciati: “various forms of unindifferentiation and transgression, the mimetic *doubles*, and a sacrificial theme that may take the form of a scapegoat process” (ivi, 845). Nel “grumo tematico” girardiano, la peste appare insomma come segno di una trasgressione che, attraverso la natura mimetica del desiderio, aggredisce le differenze immanenti nel corpo sociale e in tal modo ne mina l’ordine: o si torna al *cosmos* con una purificazione che implica il sacrificio di un capro espiatorio (ad esempio in Sofocle l’estromissione di Edipo dalla città; in Mann la morte del protagonista, Aschenbach) o si è condannati al disordine, al male, al caos. La peste e le sue mitologie segnalano cioè le sopravvivenze di antiche reazioni – insieme percettive e operative – di resistenza al male inspiegabile e tali meccanismi sottintendono la scelta e il sacrificio di un *phàrmakos*, un sacrificato che porti il male fuori dai confini della città.

Riprendendo e ampliando l’immaginario sacrificale evocato da Girard, Elana Gomel ribadisce la dimensione insieme estetica e politica della metafora epidemica, identificando due diverse forme di narrazione da essa scaturite che hanno in comune l’idea della trasformazione del corpo (e del corpo politico) attraverso la sofferenza. La prima, definita “apocalyptic millennialism” (2000, 406), conduce – attraverso l’idea della purificazione, e quindi la separazione del puro e dell’impuro – all’utopia millenaristica; la seconda, identificata come “postapocalyptic discourse of protracted dying” (ivi, 409), implica la coscienza che tutti siano possibili vittime, che il puro e l’impuro non possano essere davvero distinti e che tutti gli uomini giacciono sospesi nel limbo di un comune e potenzialmente infinito soffrire. In quest’ultimo caso, la peste/entropia assume la forma del trauma collettivo, può divenire metafora stessa della vita, e aprirsi

ce désordre va être administré. Une seule mort pour tous et selon le bel ordre d’une liste. Vous aurez vos fiches, vous ne mourrez plus par caprice. Le destin, désormais, s'est assagi, il a pris ses bureaux. Vous serez dans la statistique [...]. Se mettre en rangs pour bien mourir, voilà donc le principal [...]. Je vous apporte le silence, l'ordre et l'absolue justice [...]. Mon ministère est commencé” (92-95; trad. it. di Vico Lodovici in Camus 1988b, 201-203: “È proibito il patetico [...]. Al posto di tutto questo io pongo l’organizzazione [...]. A partire da oggi imparerete a morire nell’ordine. Fino ad oggi siete morti alla spagnola, un po’ a caso [...]. Ma tutto questo disordine per fortuna ora sarà amministrato. Una morte unica per tutti e secondo il bell’ordine di un elenco. Ognuno avrà la sua scheda, e nessuno morirà più a capriccio. Il destino è addomesticato, ha aperto i suoi uffici. Sarete tutti nella statistica [...]. Mettersi nei ranghi per morire bene, questo è l’essenziale [...]. Vi porto il silenzio, l’ordine e la giustizia assoluta [...]. Il mio ministero è cominciato”).

⁶Trad. it. di Marchetti e Salomoni in Foucault 2000, 50-51: “il sogno politico di un potere esaustivo, un potere senza ostacoli, un potere interamente trasparente al suo oggetto: un potere che si esercita pienamente”.

alla narrazione della testimonianza⁷. Nella visione apocalittica, invece, la peste – intessuta di prospettive finalistiche – può arrivare ad essere utilizzata come giustificazione del genocidio (ancora: l'estromissione girardiana del *phàrmakos*), “a ‘final solution’, a decisive break with, and purification from, the past, ushering in a genocidal utopia” (*ibidem*)⁸.

La tesi girardiana secondo cui la metafora della peste rievoca e rimette in gioco antichi rituali e antiche pratiche sacrificali è stata ripresa, ancor più recentemente da Jennifer Cooke, che ha identificato diversi contesti e linguaggi (la letteratura, il teatro, il pamphlet politico, la psicanalisi, il cinema) e diversi autori (Albert Camus, Karel Čapek, Antonin Artaud, Adolf Hitler, Sigmund Freud, Lars Von Trier, George A. Romero) in cui il tema del capro espiatorio/ *phàrmakos* ha lasciato e continua a lasciare tracce più che vitali: “structures of ritual surrounding the contagious and the taboo, while they have been practically supplanted, are still operative under new guises in discourse. A legacy cannot be chosen; it exists, there to be used or not (2009, 14). Proprio il tema della “eredità”, così esplicitamente evocato da Cooke fin dal titolo della sua ricerca – *Legacies of the Plague* – mette in luce la metastoricità della metafora pestilenziale che, seppure da diverse prospettive, anima tutti i lavori qui brevemente raccolti. Essi sono accomunati dalla disponibilità ad accogliere nella lettura anche la possibilità dell'anacronismo (o addirittura dell'acronia), ovvero a riconoscere nella peste un nucleo concettuale, visivo, immaginifico che resiste ai diversi contesti.

“Grumo tematico” caratterizzato da scritture e riscritture, da oblii e ritorni, la peste appare infine come una “sopravvivenza” (*Nachleben*) in senso warburghiano, ovvero una formula attinta dall'antico che si impone per la sua efficacia simbolica, si immerge e riaffiora nel tempo, generando anacronismi con la sua potenza metastorica:

La surviance selon Warburg ne nous offre aucune possibilité de simplifier l'histoire: elle impose une désorientation redoutable pour toute velléité de périodisation. Elle est une notion transversale à tout découpage chronologique. Elle décrit *un autre temps*. Elle désoriente donc l'histoire, l'œuvre, la complexifie. Pour tout dire, elle *l'anachronise*. (Didi-Huberman 2002, 85)

La sopravvivenza come la intende Warburg non ci offre alcuna possibilità di semplificare la storia, impone anzi un disorientamento temibile per ogni velleità di periodizzazione. È una nozione trasversale a ogni possibile taglio cronologico. Descrive *un altro tempo*. Disorienta la storia, la apre, la rende più complessa. In una parola, la *anacronizza*. (Trad. it. di Serra in Didi-Huberman 2006a, 81)

Così Georges Didi-Huberman, nel suo *L'Image survivante*, un volume dedicato alla rilettura e riproposizione del metodo Warburg. E non appare casuale che lo studioso francese abbia dedicato un'opera giovanile proprio al tema dell'epidemia: *Mémorandum de la peste* (2006b [1983]). Il libro nasce come un insieme di testimonianze letterarie di varie epoche, raccolte ai fini della produzione di uno spettacolo realizzato nel 1982 dal Teatro Nazionale di Strasburgo; ma si rivela “une façon de parler synchroniquement de la peste comme d'un phénomène symbolique” (ivi, 181)⁹; il *Mémorandum* diviene così, seguendo ancora la lezione di Warburg, un “*atlas des gestes*” perché “plus les gestes sont extrêmes plus ils semblent réminiscents et omniscients de choses anciennes

⁷ È il caso della narrazione camusiana: “Mais qu'est-ce que ça veut dire, la peste? C'est la vie, et voilà tout” (Camus 1947, 330; trad. it. di Dal Fabbro in Camus 1988a, 614: “Ma che vuol dire la peste? È la vita, ecco tutto”).

⁸ L'esempio più tragico emerge nel pregiudizio antisemita del *Mein Kampf* hitleriano, in cui il ruolo della peste è incarnato dal popolo ebraico: un intero gruppo sociale deve essere rimosso a fini di purificazione. Per una lettura in chiave “pestilenziale” del pamphlet di Adolf Hitler si rimanda a Cooke 2009, 118-124.

⁹ Trad. it.: un modo di parlare sincronicamente della peste come di un fenomeno simbolico. Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono dell'autore del saggio.

que nous avons oubliées” (ivi, 185; corsivo nell’originale)¹⁰. Tornare ad osservare l’antico, allora, sarà “approcher, dans le visible, une temporalité paradoxale où la mémoire se tisse d’imminence, où le *vestige* de choses oubliées dans le passé devient le *sympôtome* de choses à surgir dans le futur” (ivi, 188; corsivi nell’originale)¹¹.

L’immaginario della peste evoca allora un insieme di simboli (colpa, punizione, identificazione di un *phàrmakos*, purificazione attraverso il rigetto e l’espulsione) che si collocano su un piano atemporale, continuamente disponibile e attingibile, di là dalla *reale* presenza epidemica. La medesima metastoricità domina d’altra parte anche il saggio con cui Sergio Givone ha voluto indagare la *Metafisica della peste* (2012). L’approccio metodologico del filosofo, che pur lavora sul canone delle pesti letterarie (i capitoli sono dedicati, in un significativo ordine acronologico, a Cormac McCarthy e Jack London; Albert Camus; Antonin Artaud; Victor Klemperer; Fëdor Dostoevskij; Alessandro Manzoni; Giacomo Leopardi; Edgar A. Poe; Daniel Defoe; Francesco Berni e Aleksandr Puskin; Giovanni Boccaccio; Lucrezio, Tucidide e Sofocle) è ovviamente molto lontano da quello della critica testuale. Givone insegue la peste come disvelamento metafisico della verità del non-senso e del male, che sopravvive anche dopo la scoperta dell’origine batteriologica del morbo:

Anche quando il disincantamento dell’esperienza è sembrato erodere progressivamente lo spazio del mito, la peste ha continuato a mostrarsi in una dimensione di trascendenza, quasi incombesse sul mondo da fuori dal mondo. (vii)

La peste, ragiona Givone, opera uno squarcio sul modo di vedere il mondo, apre – come scrisse Borges – “intersticios de sinrazón” nella trama del reale¹². Opera, sì, nel senso di quello che Pullan aveva chiamato il “carnival” dell’abbattimento dei limiti morali di fronte alla coscienza della morte imminente (1992, 117), ma insieme rivela (e scompagina) la fragilità del tessuto individuale e sociale,

come se la peste attivasse un doppio movimento: illusionistico e veritativo. Quanto più la peste induce in errore, facendo spazio ai peggiori incubi del cuore e della mente, tanto più ne svela il tratto menzognero e ingannevole che li caratterizza. Talmente furioso e dominatore il male, che ben presto non c’è più fede che tenga, e allora sullo sfondo di una feroce disillusione si staglia il profilo della realtà quale è veramente. La trama dell’essere si fa trasparente alla ragione e lasciandosi denudare rivela che questa povertà essenziale, questo non-senso, è *il senso*. (Givone 2012, ix)

E se fosse proprio questa “apertura sull’altrove” operata dalla peste, un’apertura insieme “illusionistic[a] e veritativ[a]” a fornire il legame più profondo tra l’epidemia e l’atto spettacolare? Se fosse la pericolosa capacità – comune al morbo e alla scena – di illudere per rivelare (e non, o almeno non soltanto, la superficiale analogia del contagio) a fare da fondamento al

¹⁰Trad. it.: un *atlante di gesti*; più i gesti sono estremi più sembrano reminiscenti e onniscienti di cose antiche che abbiamo dimenticato.

¹¹Trad. it.: avvicinare, nel mondo visibile, una temporalità paradossale in cui la memoria si intreccia con il presente, e dove la *traccia* di cose dimenticate nel passato diventa il *sintomo* di cose che devono ancora sorgere dal futuro.

¹²“Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso” (Borges 1952, 156; trad. it. di Tentori Montalto in Borges 1963, 129: “Noi (la indivisa totalità che opera in noi) abbiamo sognato il mondo. Lo abbiamo sognato resistente, misterioso, visibile, ubiquo nello spazio, fermo nel tempo. Ma abbiamo ammesso nella sua architettura tenui ed eterni interstizi di assurdità per sapere che è finto”).

“singolare contatto metaforico fra peste e teatro” evocato da Paola Pugliatti (2007, 1892) e da cui siamo partiti?

1.2 Pestis scenicorum. *Pregiudizio contro il teatro e minaccia della “verità”*

Il pregiudizio contro il teatro e i teatranti ha una storia plurimillenaria, che tende a collocare anche la repulsione contro la scena, proprio come la peste, sul piano warburghiano del *Nachleben*, delle sopravvivenze che stanno fuori dal tempo e dalla storia. Lo ha dimostrato *The Antitheatrical Prejudice*, una vasta, affascinante ricerca pubblicata nel 1981 da Jonas Barish, che si conclude con un’asserzione per certi versi sorprendente: di là dalle notevoli differenze con cui si manifesta nelle varie epoche e nei diversi contesti, il fastidio (o la repulsione, o perfino il disgusto) nei confronti della teatralità si origina sempre in un nucleo profondo e irrazionale, che giace al di sotto delle pretese “ragioni” con cui viene sostenuto. È, appunto, un pregiudizio:

prejudice takes the form not of a mere opinion but of a passion; while indefatigably seeking to fortify itself with argument and observation, it invariably reverts in the end to a stubborn bedrock of irrationality. In each case the “reasons” advanced for the prejudice serve as pretexts with which the reasoner masks a basic choice of himself. That choice is the decision to live on the plane of the irrational, to embrace prejudice as burning faith. And the faith in question is founded on hatred, immune to logic and experience alike, gaining its strength precisely from its being a visceral self-choice rather than a reasoned position [...]. There is no inconsistency to which the standardbearers of prejudice will not resort in order to disguise passion as sober judgment, nor any logical rebuttal of their inconsistencies that will abate the intensity of their passion. (Ivi, 468)

Ma se l’antiteatralità è una passione di odio, argomenta Barish, essa deve trovare nelle profondità psichiche il proprio fondamento. Cosa odia, davvero, nel teatro, chi si lascia dominare dal pregiudizio passionale contro il teatro? La risposta è che il teatro – finzione istituzionalizzata, gioco di sguardi pericolosamente al confine tra il vero e il falso – dichiarando esplicitamente la propria natura illusoria, sottilmente insinua il dubbio sulla natura fittizia di *tutte* le relazioni tra l’individuo e il mondo:

The theatrical analogy would seem an inescapable figure for our relations with the rest of the world. Human existence can hardly avoid resembling in basic ways the experience of actors in the theater, and human consciousness can hardly escape the tinge of bad faith this introduces into our actions, the incitements it gives us to wish to be admired, stared at, made much of, attended to. By living in the theater, as they do, by giving themselves over to mimicry and exhibitionism, men jeopardize the most precious part of their humanness, the right exercise of which would be a relentless campaign to rid themselves of the element of falsity in which they move. (Ivi, 476-477)

Proprio come la peste, allora, il teatro sembra attivare “un doppio movimento, illusionistico e veritativo”: quanto più il teatro apre l’altrove della scena, occupandolo con le sue illusioni e le sue finzioni di cui esplicitamente ammette la natura *ficta*, tanto più disvela il tratto menzognero e ingannevole di ciò che (e di chi), invece, quella natura *ficta* del sé e delle relazioni non è disposto ad ammetterla. Il teatro, illudendo, disillude – sostiene Barish – e denuda quella porzione finzionale che è parte ineludibile della natura umana. La radice del pregiudizio antiteatrale, allora, si troverebbe in una passione d’odio, di autodisgusto per questa parte inaccettabile del nostro dover stare costantemente al centro del teatro del mondo: “perhaps the antitheatrical

prejudice reflects a form of self-disgust brought on by our conflicted longing to occupy the center of the stage" (ivi, 476). Dopo una lunga accurata disamina di storie, luoghi, contesti (e senza negare le differenze tra le diverse ragioni e manifestazioni storiche del pregiudizio antiteatrale) la lettura psicologica di stampo freudiano proposta da Barish identifica infine nel cuore ardente dell'individualità umana un tratto comune (ancora: metastorico) a tutte le diverse incarnazioni storiche dell'ostilità al teatro.

A descrivere (se non a vivisezionare) una di queste incarnazioni – una delle più rilevanti per la sua portata storica e per le sue conseguenze culturali – è dedicato invece il vastissimo volume di Leonardo Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico* (2008). Lugaresi consente con Barish sull'esistenza di un persistente disagio nei confronti degli spettacoli e sull'importanza del pregiudizio antiteatrale nella civiltà antica, sia greca che romana, ma identifica una soglia di discontinuità generata dal cristianesimo. L'antiteatralità cristiana presenta specificità incontrovertibili e si configura come una complessa, e radicalmente nuova, "macchina ideologica" (ivi, 262).

Per i Padri della Chiesa è la natura stessa dello spettacolo a generare una "assoluta incompatibilità con il cristianesimo" (ivi, 378) – che sarà faticosamente rivista solo nel corso del Medioevo, con la lenta accettazione del teatro sacro – e questo sulla base di tre diversi principi, enunciati con chiarezza già da Tertulliano nel prologo del *De Spectaculis*: gli spettacoli sono inconciliabili con lo *status fidei* in quanto manifestazione di idolatria; trasgrediscono il *praescriptum disciplinae* per il loro contenuto immorale; contrastano con la *ratio veritatis* della creazione perché presentano una realtà fittizia¹³.

L'attenzione critica – sugli scritti di Tertulliano come su quelli degli altri *patres* – si è sempre focalizzata sulle prime due questioni (idolatria e immoralità), lasciando in ombra il terzo – di portata ontologica e gnoseologica – che è invece secondo Lugaresi quello fondamentale: il rifiuto cristiano del teatro, sostiene lo studioso dopo l'ampia disamina dei testi patristici¹⁴, ha a che fare con la forma più che con i contenuti. È un rifiuto della spettacolarità, più che del singolo spettacolo idolatra o immorale. Il rapporto tra realtà e finzione, infatti,

cristianamente diventa la questione del rapporto tra *veritas* e *vanitas*. Il tema della *vanitas ludorum*, negletto dalla storiografia che di solito si concentra solo sugli aspetti dell'immoralità e dell'idolatria, è invece quello fondamentale, che fa da perno anche alle altre due critiche. In altre parole, il livello a cui propriamente affonda le sue radici il discorso cristiano sugli spettacoli è quello ontologico, non appena quello etico o quello religioso-cultuale legato ad una superficiale polemica contro i contenuti idolatrati di certe rappresentazioni. (Ivi, 814)

Tutto ciò che è finzione contrasta con la *ratio veritatis* della creazione e della rivelazione ed è dunque illegittimo in quanto realtà concorrente¹⁵. Questo implica una responsabilità dello sguardo cristiano e una sua *disciplina*:

¹³ Si veda Tertulliano, *De Spectaculis*, I, 1: "Qui status fidei, quae ratio veritatis, quod praescriptum disciplinae [...] spectaculorum voluptates adimat, dei servi, cognoscite" (1960, 230; trad. it.: Voi, o servi di Dio, dovete ben conoscere quale fondamento di fede, quale ragione di verità, quale prescrizione di morale [...] vietino di prender parte alle seduzioni degli spettacoli).

¹⁴ I testi analizzati da Lugaresi coprono l'intervallo cronologico tra il II e il IV secolo. Tre ampi capitoli monografici sono dedicati a Tertulliano, Agostino e Giovanni Crisostomo, ma ampi paragrafi esaminano il discorso sugli spettacoli in Novaziano, Cipriano, Arnobio, Lattanzio e nella tradizione alessandrina di Filone, Clemente e Origene.

¹⁵ *Aemulus*, non a caso, è uno degli appellativi del demonio: cfr. Tertulliano, *De Spectaculis*, II, 12: "Nos igitur qui domino cognito etiam aemulum eius inspeximus" (1960, 236; trad. it.: Noi che, avendo conosciuto Dio, abbiamo imparato a riconoscere anche il suo rivale emulatore).

Questo è forse uno degli aspetti di maggiore discontinuità del discorso cristiano rispetto alla tradizione precedente. In effetti è proprio il cristianesimo ad istituire una *responsabilità dello spettatore*, abolendo la sua “innocenza istituzionale” e negando l’autonomia dello spazio ludico come mondo a parte, esente per definizione dal principio della responsabilità. (*Ibidem*)

Il principio teologico che sta alla base di questo approccio è l’unità della verità, che non ammette nessun contatto, nessuna contaminazione con una realtà *ficta*. Il cristiano non può allontanarsi dalla verità neppure per gioco, anche perché è egli stesso parte di un grandioso spettacolo – quello della creazione e della rivelazione – che si compie senza interruzione sotto lo sguardo del “divino spettatore”. Così sintetizza il tema Carla Bino, che nel 2015, in continuità con il lavoro di Lugaresi, ha con successo inseguito una “teoria cristiana della rappresentazione”:

l'uomo diviene oggetto di uno sguardo senza limiti di tempo e di spazio [...]. In termini teatrali si può dire che l'uomo è perennemente “dentro la scena” e trascorre ogni momento della propria esistenza “in scena, nel ruolo di *performer* di uno spettacolo offerto agli occhi di Dio. In tal modo tutto ciò che egli compie, anche parlare e guardare, diventa un’azione della quale è chiamato a rendere conto allo spettatore e della quale è “responsabile”. Questo fare anche dello sguardo un’azione rafforza la dimensione operativa o performativa della visione, che è tratto peculiare della drammatica cristiana. (Bino 2015, 85)¹⁶

Qui il cerchio si chiude. Lo spettacolo è incompatibile con il ruolo che il cristiano occupa nel disegno del mondo, che non è tanto quello dello *spectator* che *guarda*, ma quello dell’*agonistès* che è *guardato* dallo spettatore divino. Inoltre, e anzi a monte di tutto, il teatro è rigettato come realtà che concorre con la *ratio veritatis*: è *vanitas* e *fictio* (e quindi sempre opera dell’*aemulus*, a prescindere dai suoi contenuti).

Seppure da un punto di vista più connotato e contestualizzato, l’antiteatralità dei padri ci appare infine coerente con il quadro proposto da Barish: è la natura finzionale e illusoria del teatro (la sua ontologia) a generare la furia censoria, una furia che solo in seconda battuta si scaglia sui suoi contenuti più o meno immorali, licenziosi o blasfemi. Ed è qui che credo si possa identificare il vero punto di giunzione tra lo spettacolo e l’epidemia che consente l’uso della peste come metafora contro il teatro: se Givone vede nella peste un altrove che incombe “sul mondo da fuori dal mondo”, imponendo “un doppio movimento, illusionistico e veritativo”, i padri vedevano nell’illusione del teatro una demoniaca contro-verità, un altrove contaminante da rigettare come si espelle un veleno (un *phàrmakos*), per purificare la città di Dio¹⁷.

Il discorso dei Padri contro gli spettacoli, conclude Lugaresi, “è stato una ‘macchina ideo-logică’ potente, che ha prodotto, nel lungo periodo, effetti sotterranei e duraturi sulla coscienza cristiana, non solo (e forse non tanto) nel mondo tardoantico, ma anche e soprattutto in quello medievale e moderno” (814). Ed è proprio nell’Inghilterra della prima modernità – come ci segnala il brano di Pugliatti da cui siamo partiti – che il contatto metaforico tra teatro e peste emerge con straordinaria furia.

¹⁶Cfr. Tertulliano, *De Spectaculis*, XX, 3-4: “Sed spectat et latrocinia, spectat et falsa et adulteria et fraudes et idolatrias et spectacula ipsa. Ed idcirco ergo nos non spectabimus, ne videamur ab illo qui spectat omnia. Comparas, homo, reum et iudicem, reum, qui, quia videtur, reus est, iudicem, qui, quia videt, iudex est” (1960, 280; trad. it. di Bino 2015, 84: “Egli guarda anche i furti, guarda anche le falsità, e gli inganni, e le idolatrie, e gli stessi spettacoli. Per questo, dunque, noi non ne saremo mai spettatori, per non essere visti da lui che guarda tutto. Fa un paragone, o uomo, tra il reo e il giudice: il reo è tale perché è visto, il giudice perché vede”).

¹⁷Entro questo quadro Agostino poté elaborare quello che è forse il più antico accostamento tra la peste e il teatro, corrosione del corpo l’una, veleno dell’anima l’altro. Cfr. sopra, nota 2.

2. “A Sermon Preached … in the Time of the Plague” (1577). Un caso di studio

2.1 Il contesto

Una vasta e ormai classica ricerca sull’impatto della peste nell’Inghilterra di epoca Tudor e Stuart (Slack 1985) ha mostrato come l’entità delle conseguenze del morbo si misuri sul piano epidemiologico (822.000 morti tra 1470 e 1670), su quello sociale (la crisi economica che segue quella demografica; la percezione del povero e dello straniero come “cause” del contagio), legislativo (le continue riscritture delle leggi di contenimento dei poveri; i regolamenti di quarantena) e religioso (ad esempio, in un quadro teologico di stampo calvinista, l’aporia tra la considerazione del morbo come evento provvidenziale e l’applicazione di misure sanitarie preventive). Evento medico dalle dirompenti conseguenze sociali, la peste circola ovunque nel discorso pubblico inglese della prima età moderna, che si appropria – come ha dimostrato un bel libro di Margaret Healy (2001) – del linguaggio della medicina (ancora ecletticamente sospeso tra Galeno e Fracastoro, tra miasma e contagio, tra cause endogene ed esogene del morbo), contaminandolo con istanze morali e politiche: “this eclectic soup of competing and complementary narratives [...] shapes the cultural imaginary and ultimately determines the ideological appropriations of bubonic plague” (51)¹⁸. Una appropriazione ideologica in cui la peste può divenire pretesto di controllo e mezzo di interdizione di qualsiasi “altro” percepito come socialmente pericoloso e che può generare persino un senso di provvidenziale gratitudine di fronte al morbo, “a half-conscious feeling of thankfulness towards the pestilence, for it gave occasion to celebrate rituals of confinement and exclusion of the main culprits of the contagion: beggars and players” (Pugliatti 2003, 114). Lo scivolamento metaforico per cui l’altro non *porta* la peste ma è la peste, trasforma – come già ci ricordava Girard – l’evento doloroso in opportunità di esclusione: i poveri e i teatranti appaiono, in questo contesto, i candidati ideali a diventare il *phàrmakos* che la *pòlis* deve espellere per poter ritrovare il proprio equilibrio.

Almeno nel caso degli attori, però, c’è da dire che non si trattò di un vero e proprio processo di esclusione (almeno non fino alla effettiva chiusura dei teatri, nel 1642), quanto di una tensione dinamica di diverse forze in campo; perché se è vero che l’Inghilterra della prima modernità conobbe una furiosa opposizione alla scena da parte di predicatori e autori di pamphlet fieramente ostili, è vero anche che il teatro – ufficializzato e regolamentato – conservò per molto tempo un certo interessato favore da parte delle autorità politiche:

Whether as means of entertaining the court or diverting the people, the professional theatre seems to have been perceived by the Crown as potentially if indirectly useful, both as an instrument for aggrandizement of the dynastic nation-state and for the supervision and governance of its subjects. (Montrose 1996, 29)

È in questa polarità di forze diverse, in questa ambiguità tra esigenze politiche di controllata tolleranza e istanze più radicali di furia morale che devono essere intesi gli attacchi al teatro da parte dei suoi più feroci oppositori: i pamphlet antiteatrali non erano certo scritti per gli irridimibili teatranti, e solo marginalmente erano destinati a chi i teatri, malgrado tutte le reprimende, continuava a frequentarli. Il destinatario principale di questi testi erano proprio quelle autorità politiche che non sembravano intenzionate ad allinearsi con le istanze antiteatrali

¹⁸ Il libro di Margaret Healy analizza dapprima un’ampia raccolta di testi medici, dimostrando l’eclettismo ancora non sanato tra l’antica teoria umorale (che vede nella malattia un disequilibrio interno dell’organismo) e l’evidenza della provenienza esogena delle patologie; in seguito, mostra lo scivolamento metaforico di tre “stati” patologici del corpo umano (la peste, la sifilide, l’obesità) intesi come malattie del corpo politico.

più estreme. Mi pare molto significativo, in questo senso, che la prima attestazione moderna (cfr. Pugliatti 2003, 112) di un contatto metaforico tra il contagio e il teatro si trovi proprio in una lettera redatta il 23 febbraio 1564 dal vescovo di Londra, Edmund Grindal, e destinata a sir William Cecil, primo consigliere di Elisabetta:

I doo perceive, thatt ther is no one thinge off late is more lyke to have renewed this contagion, then the practise off an idle sorte off people, which have ben infamouse in all goode common weales: I meane these Histriones, common playours; who now daylye, butt speciallye on holydayes, sett vp bylles, wherenvnto the youthe resorteth excessively, & ther taketh infection: besydes that goddes worde by theyr impure mowthes is prophaned and turned into scoffes. (Chambers 1923, IV, 267)

In un testo in cui il discorso morale e quello medico si sovrappongono ecletticamente (l'infezione deriva dalle bocche impure dei teatranti, il respiro miasmatico coincide con la parola blasfema) il vescovo scrive direttamente all'uomo di stato, per chiedere misure repressive:

For remedie wheroff in my iugement ye shulde do verie well to be a meane, that a proclamation wer sette furthe to inhibitte all playes for one whole yeare (and iff itt wer for ever, it wer not amisse) within the Cittie, or 3. myles compasse, vpon paynes aswell to the playours, as to the owners off the howses, wher they playe theyr lewde enterludes. (*Ibidem*)

Mi pare che, tra i fatti recenti, nessuno sia verosimilmente più responsabile di avere rinnovato questa pestilenza, di quanto lo sia l'attività di quella razza di perdigorno che in ogni buon ordinamento è stata considerata ignobile: gli istriani, intendo, i volgari teatranti che oggidì, ogni giorno, ma specialmente nei festivi, allestiscono i loro intrattenimenti; ad essi la gioventù ricorre smodatamente, e ne prende infezione; oltre a ciò, la parola di Dio è profanata dalle bocche impure di costoro, ed è trasformata in beffa.

A rimedio di ciò, secondo il mio giudizio, voi fareste molto bene a promuovere l'emissione di un proclama, che proibisca ogni spettacolo per un anno intero (e se fosse per sempre, non sarebbe inappropriato) entro i confini della Città o nel raggio di 3 miglia, con sanzioni sia per gli attori sia per i proprietari di quegli edifici in cui costoro mettano in scena i loro indecenti interludi.

L'interdizione della città murata non impedisce tuttavia la costruzione di edifici teatrali nell'immediato circondario delle *liberties*: nell'aprile 1576 John Burbage edifica il *Theatre*, primo edificio londinese dedicato al teatro professionale (sebbene – in conformità con un'ordinanza del Mayor del 1575 – fuori dalle mura, nella *Liberty of Shoreditch*); alla fine del 1577, a poca distanza, sorge un altro edificio per la scena, il *Curtain*.¹⁹ L'andare a teatro diviene sempre più pratica comune (e in sostanza tollerata dalle autorità civili) e contestualmente gli attacchi al teatro da parte della polemistica religiosa si fanno sempre più furiosi e frequenti: è una tensione di forze divergenti felicemente sintetizzata da Janet Clare, quando scrive che “anti-theatrical writing in England [...] emerged almost in tandem with the professional theatre itself” (2008, 53), facendo eco ad un'analogia e più generale considerazione di Jonas Barish: “The stage provokes the most active and sustained hostility when it becomes a vital force in the life of a community” (1981, 66).

È in questo contesto che, nel febbraio 1578, nel pieno di una *visitation* della peste, il bookseller Francis Coldock mette in vendita, nella forma di un pamphlet in ottavo di 98 pagine, il testo di *A Sermo[n] Preached at Pawles Crosse ... in the Time of the Plague*, vasta orazione pronunciata il tre

¹⁹ Per una antica narrazione della vita dell'impresario e attore John Burbage, della fondazione del *Theatre* e della concorrenza con il *Curtain*, si rimanda ai classici studi di Stopes 1913 e Wallace 1913, oltre che alle revisioni e aggiornamenti di Berry 1979 e Mateer 2006.

novembre dell'anno precedente da un certo T.W.²⁰. L'attribuzione del testo è incerta, per quanto la critica più recente sia concorde nell'accogliere come autore il religioso Thomas White (1550-1624), nativo di Bristol, a lungo attivo a Londra come vicario di St. Dunstan-in-the-West e poi fondatore della cattedra di filosofia morale presso l'Università di Oxford²¹.

Il sermone è di particolare interesse, non solo per il suo celebre sillogismo, secondo cui il teatro è *stricto sensu causa* della peste, ma anche per la sua cronologia – novembre 1577 – sostanzialmente coeva a quella del ben più celebre attacco al teatro di John Northbrooke (dicembre 1577), e precedente a quelli di Stephen Gosson (1579 e 1582), di Anthony Munday (1580) e di Philipp Stubbs (1583), oltre che alle conseguenti apologie di Thomas Lodge (1579, circolata in pochissime copie) e Philip Sidney (1581, ma pubblicata solo nel 1595)²².

Il testo pubblicato da Coldock segue di pochi mesi la pronuncia pubblica del sermone, avvenuta a Paul's Cross il 3 novembre 1577 e conserva pienamente la partitura orale del testo, comprese le apostrofi all'uditore. D'altra parte, i sermoni come quelli di Thomas White non mancavano di aspetti fortemente performativi, se non di esplicita teatralità. Paul's Cross era infatti un pulpito all'aperto, collocato tra il presbiterio e il transetto nord della cattedrale di St. Paul: un luogo all'epoca ancora utilizzato come cimitero (sarà così fino al 1581), ma anche uno spazio dal quale – di fronte ad un pubblico che poteva arrivare alle 6000 persone – venivano pronunciate orazioni della durata di due ore, normalmente la domenica mattina alle 10. Si trattava di sermoni indipendenti dalla funzione sacra e quindi aperti alla discussione di temi diversi, attinenti alla dottrina o di interesse sociale o politico; dal pulpito di Paul's Cross l'oratoria poteva persino infiammarsi nel pubblico rogo di libri proibiti, o farsi momento ufficiale nella lettura di proclami (Morrissey 2011, 2-8; Mears 2014, 41). Dotate di intrinseca performatività erano tanto la struttura spaziale del luogo (con il predicatore posto in alto, e il pubblico in basso) quanto la relazione asimmetrica e gerarchica tra chi parla e chi ascolta/guarda²³.

Ma questa connaturata spettacolarità della predicazione non ostacolava la polemica contro il teatro, anzi la alimentava, tanto da essere esplicitata nel gioco allitterativo tra lo spettacolo e la preghiera, il “play” e il “pray”, un divertimento linguistico che in questi anni diviene luogo comune nella polemica contro la scena (Pugliatti 2003, 113)²⁴. È proprio la concorrenza di due mondi inconciliabili – il teatro

²⁰ T[homas] W[hite], *A Sermo[n] Preached at Pawles Crosse on Sunday the third of November 1577. In the Time of the Plague*, Imprinted at London by [Henry Bynneman for] Francis Coldock, 1578 [STC (2nd ed.), 25406]. Il sermone è citato assai spesso nella letteratura critica, ma quasi sempre solo nell'esplicito attacco al teatro come causa della peste (Stopes 1913, 24; Achinstein 1992, 33-34; Pugliatti 2003, 114 e 2007, 1892; Morrissey 2011, 82); Alexandra Walsham cita un brano del nostro sermone, invece, per indicare White come esempio di quei religiosi “illuminati” che, pur ritenendo innegabilmente morali e provvidenziali le cause della peste, non rifiutavano tuttavia le pratiche mediche di prevenzione e contenimento (1999, 158). Nessuno di questi autori ha tuttavia proposto una lettura complessiva del sermone.

²¹ Stopes (1913) attribuiva il testo del sermone indefinitamente a Thomas White o a Thomas Wilcox; Achinstein (1992), Walsham (1999), Morrissey (2011) e Mears (2014) lo connettono a White senza incertezze, mentre Pugliatti (2003) accoglie l'identificazione solo congetturalmente. Per una biografia di Thomas White, si rimanda a Wright 2008.

²² Sulla polemica antiteatrale inglese degli anni settanta-ottanta del Cinquecento, si rimanda ai classici di Heinemann (1980) e Barish (1981, 80-131); una più recente sintesi in Domenichelli 2006 e Clare 2008.

²³ Una relazione che ammetteva ovviamente anche il rimprovero alla *audience* distratta. Così si esprime infatti il nostro Thomas White a circa due terzi del suo sermone: “Whiche fault is greater iudge you, not to come at all, or to come, and not to heare, or to hear and not to follow? [...] the audience of y^e dead bodies vnder your feete, is as great and greater, is as good and better, than you” (White 1578, 68; trad. it.: Quale colpa è peggiore – giudicate voi – non venire del tutto, o venire e non udire, o udire senza seguire il discorso? [...] Il pubblico di cadaveri che sta sotto i vostri piedi è numeroso quanto lo siete voi, anzi di più. E quanto voi è buono, anzi di voi è migliore).

²⁴ Non sarà inutile segnalare che la polemica antiteatrale inglese unisce sotto il medesimo marchio d'infamia – nel segno della vanità, dell'idolatria, dell'immoralità – tanto il teatro in senso proprio quanto la “spettacolarità” della religione papista (Domenichelli 2006, 30).

e la preghiera, la finzione e la verità di fede, la *vanitas* e la *veritas* – ad alimentare il manicheismo di una “guerra” che non ammette compromessi e che vede nella scena una vera e propria realtà concorrente, un altrove contaminante, da stigmatizzare ed estirpare. In questa guerra di polarità inconciliabili, la polemica antiteatrale – recuperando e rivitalizzando gli argomenti di Tertulliano e degli altri *patres* – intercetta con pienezza la peste, che è insieme scena reale della città devastata e scena mentale di un discorso pubblico infetto. Da un lato si pone la purezza e la salubrità di una verità che esiste tutta intera una volta e per sempre; dall’altra la patologia contaminante della falsità, di un altrove fittizio che è gemello della peste, e della peste è causa. Sono queste le forze in campo, nel sermone di Thomas White che ci accingiamo a leggere.

2.2 Il testo

La tensione binaria, polarizzata tra la verità della rivelazione cristiana e la falsità dell’ordine mondano caratterizza il sermone fin dalle sue prime parole. Una contrapposizione di due fronti incomunicabili domina l’*incipit* e alimenterà senza incertezze la natura militante della scrittura:

IT HATH bin an olde prouerbe of proofe (right honorable & dearly beloued ec.) *Veritas odium parit*, That Flatterie breedeth frenship, & Truthe bringeth hatred [...]. Neverthelesse, as the true minister of God ought to keepe himselfe uspotted and vndefilled from all offences: so especially must he be free from the great contagion of so foule a faulfe, alwayes regestring and remembryng y^r golde[n] sentence worthy an Apostle. If I were a ma[n]pleaser, I were not the seruant of God. (White 1578, 3-4)

C’È un antico, irrefutabile proverbio (molto onorevoli e cari fedeli), secondo il quale *Veritas odium parit*: l’Adulazione nutre l’amicizia, mentre la Verità genera l’odio [...]. Tuttavia, dato che il vero ministro di Dio deve conservarsi immacolato e incorrotto da ogni trasgressione, si mantenga egli libero in special modo dall’immame contagio di una simile, disgustosa colpa, sempre tenendo a mente e ricordando quell’aurea sentenza degna d’un Apostolo: “[Gal 1:10] Se compiacessi gli uomini, non sarei il servo di Dio”.²⁵

Proprio come nella lettera ai Galati posta a sigillo dell’argomentazione, l’ordine di Dio e quello del mondo umano appaiono nel ragionamento di Thomas White incommensurabilmente contrapposti: da un lato c’è il parlare secondo sincerità e verità, che possono generare inimicizia ma uniche si addicono al servo di Dio; dall’altro c’è la finzione adulatoria, che produce la benevolenza degli uomini ma si fonda sulla colpa della falsità²⁶. Una dicotomia, che non potrebbe essere più netta, tra sincerità

²⁵ È difficile stabilire sempre con precisione i riferimenti delle citazioni bibliche del nostro autore; all’epoca della stesura del sermone, Thomas White poteva avere a disposizione la *Bishop’s Bible*, redatta nel 1568 (e rivista nel 1572) con lo specifico intento di restituire al testo sacro tradotto l’autorevolezza degli originali ebraico e greco, oltre ovviamente alle versioni inglesi precedenti – la *Great Bible* del 1538 e la *Geneva Bible* del 1557-1560 – che erano state condotte sulla *vulgata* latina. Se altrove il suo riferimento sembra essere la *Bishop’s* (cfr., oltre, nota 29) in questo caso non è stato possibile trovare una precisa corrispondenza al testo paolino citato da White, per cui si deve supporre che il nostro autore citi la Scrittura a memoria (oppure traduca personalmente). Queste le versioni “ufficiali” del brano citato: “For yf I had hythereto studyed to please men, I were not the seruaunt of Christ” (*Great*); “For if I shoulde yet please men, I were not the seruant of Christ” (*Geneva*); “For yf I shoulde yet please men, I were not the seruaunt of Christe” (*Bishop’s*).

²⁶ È interessante sottolineare almeno di sfuggita che, prima ancora che del riferimento scritturale, White si avvalga di un proverbio latino – *obsequium amicos, veritas odium parit* – che è anche una citazione da Terenzio (2001, 56; *Andria*, I.i.68). Il fatto che un sermone dai toni schiettamente antiteatrali si apra citando il testo di un drammaturgo pagano non deve stupire: già i *patres* distinguevano sottilmente tra il valore testuale del dramma come opera letteraria (dunque accettabile nella pratica della lettura) e l’inaccettabile portata corruttrice della messa in scena (si veda, ad esempio, *De Civitate Dei*, II, 8 e XXII, 24 in Agostino 2011, 69 e 1419), ancora una volta dimostrando

e lusinga, tra disciplina del vero e corruzione del falso, polarizza il “campo di battaglia” del sermone, in un discorso che sarà insieme etico e gnoseologico. È, questo, il diapason iniziale da tenere presente nella lettura del testo: il mondo della “Flatterie” (in tutte le sue declinazioni: adulazione, illusione, finzione, vanità, inganno, contraffazione, molteplicità) sarà tutto ciò che conduce altrove rispetto alla “Truth”, alla verità incarnata nel mondo creato che culmina in Cristo (schiettezza, verità, pienezza, sincerità, semplicità, unità). E non sarà un caso che in questo scontro di mondi – in cui il cristiano è chiamato a collocarsi senza incertezze, e in cui al ministro spetta il compito di guiderlo – Thomas White si avvalga fin da subito di parole che pertengono anche all’ambito semantico della pestilenza, lo scenario drammaticamente reale, il rumore di fondo del suo sforzo retorico: anche in tempi di peste, il ministro deve rimanere “unspotted” e “undefilled”, intatto dal “great contagion” del falso.

White mette subito in chiaro, dunque, che la falsità è contagiosa (e questo è già un sillogismo implicito), e che la pestilenza esiste su un doppio piano di realtà: quello del corpo corrotto dalla malattia, e quello dello spirito contaminato dalla *vanitas* del mondo. E dato che i due piani sono comunicanti, il cristiano non ha che una scelta:

it is mete that we being rauished of al outward respects, & setting before our eyes the feare of God only, shuld wholly employ our selues unfaynedly to please him. (Ivi, 4-5)

è opportuno che noi, spogliati di tutto ciò che è esteriorità e fissando lo sguardo su niente altro che il timor di Dio, impieghiamo ogni nostra forza per compiacerlo senza falsità.

L’autenticità è di nuovo la chiave di volta della salvezza: il cristianesimo non si può fingere (“feign”) in maniera esteriore, senza perdere di efficacia. La salvezza è solo di chi realizza il messaggio cristiano in maniera autentica (“unfeignedly”). Un solo modo c’è, prosegue White, per aderire autenticamente al messaggio cristiano: affidarsi alla Scrittura²⁷. Nessun’altra è la strada, infatti, se non

that wee keepe touch with the veritie written, & speake wisedome, not of ma[n] nor *Apollos* Oracles, nor inuentions and fables of mans brayne, but the infallible truth of the holye Ghost. (Ivi, 8)

che stiamo in contatto con la verità scritta, e che pronunciamo parole di sapienza, non dell’uomo né degli Oracoli d’*Apollo*, né fantasie e favole prodotte dal cervello umano, ma l’infalibile verità dello Spirito Santo.

Di fronte alla verità una e immutabile della parola divina, ogni cosa mondana è realtà concorrente, fantasia fondata sul nulla. Ancora Thomas White non ha lanciato la sua dura requisitoria contro il teatro, ma la questione della realtà fittizia prodotta dal “mans brayne” è filigrana che traluce nel discorso.

che il problema non è (necessariamente) nei contenuti del testo scenico, ma nell’atto spettacolare. La distinzione tra lettura e messinscena è esplicita, ad esempio, in un altro fiero polemista antiteatrale, contemporaneo di White, Stephen Gosson, il quale scrive: “whatsoever such Playes as conteine good matter [...], may be read with profit, but cannot be playd without a manifest breach of Gods commaundement” (Gosson 1582, sig. E6r-v; trad. it.: qualora questi Drammi abbiano un buon contenuto [...], possono essere letti con profitto, ma non possono essere messi in scena senza un’evidente infrazione al comandamento di Dio).

²⁷ L’insistenza sulla Parola, e sulla Parola scritta, è al cuore della polemica protestante contro le immagini e più in generale contro ogni forma di rappresentazione che, in quanto *ficta*, cioè creata dall’uomo, non solo non è utile per il fedele, ma entra in concorrenza con la verità di fede. Il culto della Parola, in altri termini, si estremizza fino a farsi controcanto dell’iconofobia: “the position can be defined logolatry, the reverse of the coin of idolatry of which

E, varrà la pena di notarlo, non è tanto questione di idolatria (come nel caso dell'oracolo apollineo esplicitamente citato)²⁸, né di immoralità dei contenuti, dato che di queste finzioni non si precisano temi e caratteristiche: le “inventions” e le “fables” sono contrapposte alla verità e alla sapienza della Scrittura in quanto *fictae*, in quanto produttrici di un altrove fantastico irredimibilmente incompatibile – sul piano ontologico, prima ancora che su quello etico – con il messaggio cristiano. Come vedremo fra poco, quando l'attacco al teatro si farà esplicito, per Thomas White, come era stato per Tertulliano, in gioco non ci saranno tanto i contenuti degli spettacoli (idolatri o immorali che siano), ma la spettacolarità in sé.

Alle vane favole dell'uomo, il predicatore deve opporre il suo “playne speaking”, un parlare schietto (nel duplice significato di semplice – senza inutili abbellimenti – e franco – sincero fino all'asprezza) che è insieme il suo dovere, il suo destino e il suo orgoglio:

And it shall be a good note for me now, and for al my breethren for euer heereafter that are planted in thys Citie, to be knownen by this marke of playne speaking: [...] as we see more than other, so are we bound to say more, except you would haue vs see all and say nothing. (Ivi, 10)

E sarà un punto di merito per me adesso, e – d'ora in poi e per sempre – per tutti i miei fratelli radicati in questa Città, essere riconosciuti da questo segno del parlar schietto: [...] poiché vediamo più degli altri, siamo dunque obbligati a dire di più, a meno che voi non preferiate che, pur vedendo tutto, noi non diciamo nulla.

Dopo questa lunga introduzione, indispensabile per porre con evidenza fin da subito davanti ai suoi ascoltatori (e poi davanti ai lettori) il sistema concettuale che costituisce il fondamento del discorso, Thomas White giunge finalmente a presentare il testo biblico che è l'oggetto della sua esegesi. Si tratta di un frammento dal libro del profeta Sofonia che, nelle sue scansioni, costituisce anche un vero e proprio indice del sermone:

Wo to that abominable filthie and cruell Citie, she heard not the voice, she received not correction, shee trusted not in the Lord, she drew not neere vnto hir God, hir Rulers,

“[Sof 3: 1-3] Guai alla città abominevole, contaminata e crudele, non ha ascoltato la voce, non ha accettato la correzione, non ha confidato nel Signore, non si è avvicinata al suo Dio, i suoi Capi

Catholicism stood accused by the Reformation” (O’Connell 1985, 287). Sulla relazione tra pregiudizio antiteatrale, iconofobia e iconoclastia nell’Inghilterra della prima modernità cfr. anche Domenichelli 2006, 29-33.

²⁸ Nel riferimento esplicito all’oracolo apollineo, echeggia forse un’altra reminescenza paolina (1 Cor, 3: 2-6) in cui Apollo è citato dall’apostolo come parte – sebbene imperfetta e mutila – del disegno divino della salvezza: “I gaue you mylke to drynke, and not meate: For ye then were not stronge, neither are ye as yet. For ye are carnal. Seing then, there is among you enuyng, & stryfe, and sectes, are ye not carnall, and walke as men. For whyle one sayth, I am of Paul, and another, I am of Apollo, are ye not carnall. What is Paul? what is Apollo? Only ministers are they by whom ye beleued, euen as the Lorde gaue to euery man. I haue planted, Apollo watered: but God gaue the encrease” (Versione della *Bishop’s Bible*; trad. it.: Vi ho dato da bere latte, non carne, perché allora non eravate ancora forti, e neppure ora lo siete. Perché siete ancora carnali. Visto che ancora c’è tra voi invidia e discordia e divisioni, non siete forse carnali e non vi comportate al modo degli uomini? Infatti, quando uno dice: ‘Io sono di Paolo’, e un altro: ‘Io sono di Apollo’, non siete forse carnali? Che cosa è Paolo? Che cosa è Apollo? Solo servitori essi sono, attraverso i quali voi avete creduto, secondo quanto il Signore ha dato a ciascuno. Io ho piantato, Apollo ha irrigato, ma Dio ha fatto crescere).

within hir are as Roring Lions, hir Judges are as Wolves in the euening. &c.²⁹

THis Texte maye well be deuided into foure partes as it lyeth, and seeing the words them-selves doe leade me to so good an order, I will contente my selfe, and not seeke to be wyser than the holy Ghost.

The firste and principall parte is a greeuous accusation of the whole state of Jerusalem both for life and religion.

Secondlye, an enumeration of the particular causes thereof.

Thirdly, a reprehension of the persons, but especially of Magistrates and Ministers. And fourthly, a denouncing of woes and plagues against the[m]. (Ivi, 13-14)

in mezzo ad essa sono Leoni Ruggenti, i suoi Giudici sono Lupi della sera, &c.”

Questo Testo può ben essere diviso in quattro parti per come è disposto, e vedendo che le parole stesse mi guidano in una disposizione tanto bene ordinata, ne sarò pienamente soddisfatto e non cercherò di essere più saggio dello Spirito santo.

La parte prima e più importante è una severa accusa contro lo stato in cui versa Gerusalemme, da ogni punto di vista, nella condotta di vita e nella religione. In secondo luogo, una enumerazione delle cause particolari di tale condizione.

In terzo luogo, una reprimenda delle persone, ma specialmente di Magistrati e Ministri del culto. E in quarto luogo una denuncia delle punizioni e dei castighi contro di loro.

Questo “indice” sarà nella sostanza rispettato nel corso del sermone, che dedica la gran parte delle sue pagine alla “greeuous accusation” contro Londra, “filthie” e “cruell” come la Gerusalemme di Sofonia (14-66) e all’analisi delle “particular causes” di tale accusa (66-83), comprensibilmente lasciando meno spazio allo scottante e rischioso tema delle responsabilità di governanti, magistrati e ministri del culto e alla punizione che li attende per le loro colpe (84-94), prima di chiudersi sulla preghiera finale (95-98). La reprimenda contro Londra occupa la gran parte delle pagine, e si dipana in maniera non sempre lineare, caratterizzando il testo nella sua natura di partitura orale, con digressioni, perorazioni, rivoli argomentativi, riprese. Scorriamo dunque il sermone, focalizzando l’attenzione sui momenti più significativi della polemica contro il teatro (o, più in generale, contro la “spettacolarità”).

La “severa accusa” contro la città si apre suggerendo una piena immedesimazione tra la Gerusalemme dei tempi profetici e la Londra del presente, tra le due nazioni corotte (Israele/Inghilterra) e le due voci che tentano di sanarle attraverso la Parola divina (Sofonia e il suo moderno esegeta): “Flintie and peruerse were this people, and this Prophet preuayled not amongst them: hee was one of the last that preached to them before their captiuitie into Babylon. Yet I trust better of you” (White 1578, 16)³⁰. Molte pagine (19-32) sono poi dedicate non soltanto a sostenere la sovrapposizione identificatrice tra le due città, ma più in generale ad indagare il cuore della loro identica corruzione, che per White si fonda su due crimini diversi ma complementari, di cui sia Gerusalemme sia Londra si sono macchiate: la “abomination of Idolatrie” e la “hypocrisie and dissimulation” ovvero l’incoerenza tra ciò che si mostra e ciò che si è (ivi, 24, 26)³¹.

²⁹ A differenza del caso precedente (v. sopra nota 25), qui il brano di Sofonia è chiaramente citato – con qualche variazione ortografica e di punteggiatura – dalla versione della *Bishop’s Bible*, che è la seguente: “Wo to that abominable, filthy, and cruel citie. She hearde not the voyce, she receaued not correction, she trusted not in the Lorde, she drewe not neare to her God. Her rulers within her are as roaring lions, her judges are as wolues in the euening”.

³⁰ Trad. it.: Queste persone erano ostinate e perverse, e questo profeta non riuscì a persuaderle: egli fu uno degli ultimi a predicare presso di loro, prima della cattività babilonese. Al contrario, io ho fiducia di aver miglior fortuna con voi.

³¹ Trad. it.: abominio dell’idolatria; ipocrisia e dissimulazione.

Se il primo aspetto è quasi scontato nel contesto militante di un predicatore riformato, l'aspetto più interessante dalla nostra prospettiva è certamente il secondo:

Hee [God] respecteth no out warde shewe,
but beholdeth the heart. <Let Chrystians
make accompt of conscience, and bevvare of
dissimulation for euer> Wherefore Hierusalem
is lothsome, foule and fylthyne in hys sighte,
though she offer neuer so muche sacrifices,
obserue neuer so many sabbaths, washe neuer
so oft. (Ivi, 21)³²

E poco oltre, con ancora maggior chiarezza:

Twoo things are required for the extirpation
and rooting out of Idolatry and Superstition,
and for the perfecte establishyng of sincere
religion: Firste that there be an outward
forme of religion answereable to the precise
rule of the Scriptures [...]. And secondly y^t
there be an inward truth to answere this out-
ward action, that is, our spirit and soule
to keepe touche with the truth of that out-
ward forme. (Ivi, 25-26)

Egli [Dio] non attribuisce alcun valore all'esibi-
zione esteriore, ma osserva il cuore. <I Cristiani
si affidino alla coscienza, e stiano sempre all'erta
contro la dissimulazione> Dunque Gerusalemme
è ripugnante, scellerata e impura al suo sguardo,
per quanto mai abbia offerto così tanti sacrifici,
mai abbia osservato così tanti Sabati, mai così
tanto spesso abbia compiuto riti di purificazione.

Due cose sono indispensabili per estirpare e sra-
dicare idolatria e superstizione e per dare perfetto
fondamento ad una religione autentica: in primo
luogo che ci sia una forma esteriore della religio-
ne rispondente alla precisa norma delle Scritture
[...]. E in secondo luogo che ci sia una verità
interiore che corrisponde a questa azione esteriore,
vale a dire che il nostro spirito e la nostra anima
stiano in contatto con la verità di quella forma
esteriore.

Se è vero – suggerisce White – che una “forma” precisa e coerente di regole e rituali è indispensabile per una religione che si fa istituzione, è vero anche che Dio non si cura di una “esibizione esteriore” della fede; i cristiani devono guardarsi dalla “dissimulazione”; una fede sincera è quella in cui la “verità interiore” risponde alla “azione esteriore”. Sono pagine più schiettamente dottrinali, e quindi meno centrate sulla polemica antiteatrale, ma la dicotomia tra vero e falso che sostanzierà più avanti quella polemica è già presente, e sia l'accurata scelta lessicale (“shewe”, “dissimulation”, “action”) sia l'insistenza sul tema della “truth” già preparano il contesto di quello stigma. Allo stesso modo, funzionale a quanto verrà chiarito e articolato in seguito è l'insistenza sul tema della vista: quella dell'uomo, che deve coltivare uno sguardo nitido (“they [images and reliques] blinde not the spirituall eyes (we thanke God for our sight) yet they dimme the bodily eyes, for they stoppe the light”, White 1578, 27)³³ e quella di Dio che eternamente guarda l'uomo (“we [...] euen in the syghte of God”, ivi, 19; “All sinnes are abominable in the syghte of God”, ivi, 20)³⁴. Intravediamo, cioè, per ora solo allusi ma comunque presenti all'argomentazione i temi cari alla polemica cristiana contro gli spettacoli (più sopra accennata, seguendo i ragionamenti di Lugaresi 2008 e Bino 2015): il tema del *divino spettatore*, il rapporto tra *realità* e *finzione*, la responsabilità e la disciplina dello sguardo cristiano, il cui compito è proprio quello di saper consapevolmente orientare il proprio *vedere*.

³² Le parentesi uncinate qui e altrove indicano l'inserimento a testo di note presenti a margine nell'originale.

³³ Trad. it.: esse [immagini e reliquie] non accecano gli occhi spirituali (rendiamo grazie a Dio per la nostra vista) ma offuscano gli occhi corporali, perché ostacolano la luce.

³⁴ Trad. it.: noi [...] sempre nello sguardo di Dio; Tutti i peccati sono abominevoli allo sguardo di Dio.

Ma è nell'analisi delle altre due specifiche accuse contro Londra, città "filthie" e "cruell", che dovremo andare a cercare il nucleo incandescente della polemica di White contro il teatro o, più in generale, il "teatrale". In particolare, Londra è "filthie" perché troppi suoi cittadini non riuscendo più a guardare e a vedere con chiarezza, acconsentono ad una fede impura e corrotta. Essi sono metà cristiani e metà eretici, come mostri del mito:

suche Mermaydes as are half fish half flesh, or Minotaures, that be half men halfe bulles are all beasts, which thinke that God and Idols, the Sacrifice and the Sacraments, Circumcision and Baptisme, the lawe and the Gospell, nay that fleshe and the spirite, and God and Man may be ioyned togither. (Ivi, 33)

queste Sirene, in quanto metà pesce e metà carne, o questi Minotauri, che sono metà uomini e metà tori, sono tutti bestie, che pensano di poter unire insieme Dio e gli Idoli, il Sacrificio e i Sacramenti, la Circoncisione e il Battesimo, la legge e il Vangelo, la carne e lo spirito, Dio e l'uomo.

L'impurità della città si specifica, dunque, come risultato della indistinzione dei piani, della insipiente mescolanza di cose diverse, della confusione tra opposti. Una confusione che non riguarda solo la grande contrapposizione tra *veritas* della fede e *vanitas* del mondo (che emerge nelle coppie antifrastiche "God" vs. "Idols", "spirit" vs. "fleshe", "God" vs. "Man"), ma tocca anche ben più sottili distinzioni dottrinali ("Sacrifice" vs. "Sacrament", in cui si adombra il conflitto con il cattolicesimo sul valore memoriale o sostanziale dell'eucaristia; "Circumcision" vs. "Baptisme", che evoca la contrapposizione con la religione ebraica; "lawe" vs. "Gospell", in cui emerge la necessità di distinguere, pur nella continuità della rivelazione, le differenze tra l'Antico e il Nuovo Testamento). Se il vero cristiano è colui che sa tenere ben chiare le differenze, le "bestie londinesi" rimessolano ogni cosa: e non sarà inutile ricordare che proprio l'indifferenziazione, la labilità delle differenze è uno dei tre aspetti del "thematic cluster" che costituisce il nodo tematico della peste (Girard 1974, 845).

Ma c'è di più. Ed è qui che il ragionamento si fa per noi particolarmente interessante. Nel sermone White non pone soltanto una dicotomia tra i buoni fedeli (che, tenendo ben chiare tutte le differenze e le distinzioni della dottrina, scelgono la *veritas*) e i seguaci del mondo (che si affidano sconsideratamente alla *vanitas*). *Tertium datur*, ed è pericolosissima condizione (un vero e proprio "shipwracke of Conscience", White 1578, 34): sono coloro che abbracciano il mondo, ma fingono di scegliere Dio. Nella polarità tra *veritas* e *vanitas* si inserisce ora una grigia zona di confine, un limbo d'ignavia. Proprio in questa doppiezza, in questa mescolanza contaminante del piano umano e di quello divino (che è anche discrasia tra azione esteriore e verità del cuore), Thomas White riconosce la forma più pericolosa di "filthiness". È la colpa in cui cadde lo stesso Pietro ("So playde Peter whe[n] he sayde he would die before deny Christ", White 1578, 35)³⁵, la colpa di chi sa e tace, di chi vede e non si comporta coerentemente con ciò che ha visto:

Thou muste not bee silent and so betray the tru-
the. But and thou become an actor once, and doe
participate wyth them, if thou drynke but one

Non devi stare in silenzio, e così tradire la ve-
rità. Altrimenti, se diventi un attore anche una
sola volta e stai tra loro, se bevi anche solo una

³⁵ Trad. it.: così recitò Pietro, quando disse che sarebbe morto prima di negare Cristo. L'allusione a Pietro non è, ovviamente, innocente. Pietro è – anche – figura del papa di Roma, di cui più oltre nel testo (69-70) si dirà, replicando il medesimo incipit formulare: "So playes the Pope, he wil not be tried by the worde (but he shall whether be will or no in the day of iudgement,) lette him ryde on cocke horse, nay on mens backes, & treade on Emperours neckes, and keepe a coyle like the Diuell in euery kingdome of this worlde, hys exalting vp to heauen,

droppe of the Chalice of the whore <That is, swallow any iote of hir pestile[n]t doctrine>, it is toppe full of deadly poyon. (Ivi, 35)

goccia dal Calice della meretrice <Vale a dire, se assimili anche solo uno iota della sua pestilenziale dottrina>, essa è ricolma di veleno mortale.

Chi sa (perché ha visto) non può tacere. Il silenzio equivale al tradimento, e ogni cedimento anche minimo alla logica del mondo trasforma il cristiano in un attore (emblema della doppiezza e della falsità) e lo contagia incurabilmente con la “pestilenziale dottrina” dei nemici di Dio. Il piano etico e il piano ontologico/gnoseologico qui si toccano fino a sovrapporsi: se per il cristiano non può esistere scarto tra il conoscere e l’agire, la minima incertezza fa scattare lo stigma che lo trasforma – insieme – in un istrione e in un pericoloso appestato. Insomma: “Gods seruice requireth a whole and perfect ma[n]” ma l’insidia della dissimulazione corrompente si nasconde ovunque, perché “Many haue a shew of godliness” (ivi, 38 e 40)³⁶. Non bastano le apparenze, ribadisce con insistenza il predicatore: “our knowledge shall but help vs to Hell, if we do not that wee know” (ivi, 41)³⁷. E ancora, fondandosi sull’autorevolezza dei profeti, White ribadisce che nel vero fedele la doppiezza non è accettabile e l’apparire contrapposto al vero essere, la finzione ingannevole (“deceive”), è “abominevole davanti a Dio”:

It was abominabel before God for Israel to sweare, *the Lord liueth*, & yet to decyue, Ier.5. to fast, and yet to do no lesse violence <Esa.58. verse.4.> to wash, and yet to be vncleane: to sacrifice, and yet to sinne: to keepe Sabbathes, & yet to tumble in al sensualitie. (Ivi, 42)

Era abominio davanti a Dio che Israele giurasse *per la vita del Signore*, e che tuttavia ingannasse (*Ger 5:2*), che digiunasse e che tuttavia cadesse nella violenza <*Is 58:4*>, che celebrasse riti di purificazione e tuttavia rimanesse impuro; che compisse sacrifici e tuttavia continuasse a peccare; che rispettasse il Giorno del Signore e tuttavia cadesse in ogni genere di voluttà.

Ancora, dunque, contrapposizioni binarie. Ancora, ribadito, il diapason iniziale tra vero e falso, tra fede coerente e finzione contaminante. E proprio l’accenno al Sabato consente al religioso di approfondire il discorso, e di preparare la sua dura requisitoria contro il teatro. Il Giorno del Signore, egli dice, è prescritto in primo luogo per il riposo e per la preghiera:

And bycause I spake of Sabbathes, knowe you y’ euery day is a Christian Sabbath, yet one amo[n]gst the rest was specially co[m]manded to the Jewes, and commended vnto vs both to reste oure bodyes & our beasts <Iewes Sabbath Saterday, Christians Sonday>; but the chiefe end was for Israel to go to y^e Sanctuarie, & for vs to come to the house of prayer. (Ivi, 43)

E poiché ho accennato al Giorno del Signore, sappiate che ogni giorno è un Sabato cristiano, e tuttavia uno tra gli altri è stato specificamente prescritto agli Ebrei e a noi per il riposo dei nostri corpi e dei nostri animali <il Giorno del Signore per gli ebrei è il sabato, per i Cristiani la domenica>; ma il fine principale era, per Israele, che andasse al Tempio e, per noi, che ci rechiamo nella casa della preghiera.

shall but deeper plunge hym into Hell, for not hearyng the voyce” (Trad. it: Così recita il Papa, che non si fa persuadere dalla Parola (ma dovrà, volente o nolente, nel giorno del giudizio); lascialo cavalcare sul suo cavalluccio, anzi sulle spalle degli uomini, lascialo calpestare il collo agli Imperatori, e pretendere le sue spire come il Diavolo in ogni regno di questo mondo: la sua esaltazione fino al cielo non farà che precipitarlo ancor più a fondo all’Inferno, perché non ha ascoltato la voce). La polemica antipapista è scontata in un testo così chiaramente improntato ad una rigorosa etica protestante.

³⁶ Trad. it.: il servizio di Dio richiede un uomo intero e perfetto; molti fanno spettacolo della devozione.

³⁷ Trad. it.: il nostro conoscere non ci eviterà l’Inferno, se non agiamo in conformità con ciò che conosciamo.

E tuttavia vi è un altro fine, meno evidente, del santificare la festa:

no harme followeth if we say God rested y^e .vii.
day to shew vnto vs *of perfectio[n] of his workes*, &
laboured .vi. days, to giue vs an exa[m]ple of our
vocation (*Ibidem*, corsivo di chi scrive).

non nuoce dire che Dio si riposò nel settimo giorno *per mostrarci la perfezione delle sue opere*, e che lavorò sei giorni per darci un esempio di ciò a cui siamo chiamati.

Dio, afferma White con un ragionamento quasi paradossale, interrompe l'atto della creazione non per contemplare egli stesso la propria opera, ma per mostrare a noi la perfezione del creato, per indicarci cosa guardare. Il fermarsi di Dio è dunque posto come *exemplum* che l'uomo ha il dovere di seguire: è una disciplina dello sguardo. È, questo, uno dei temi centrali del pensiero cristiano sugli spettacoli, che contrappone ai vani passatempi mondani lo “spettacolo della gloria” (Bino 2015, 110-112), la contemplazione del creato, dell’ordine del mondo (vale a dire: la manifestazione terrena della *veritas*) come unico “teatro di bellezza” degno dello sguardo cristiano³⁸. Ma c’è ancora qualcosa di più:

It may be not one of the least causes, that God ceased the seauenth day to beholde the excellencye of his creatures, and though he seeth them alwayes, from whose eyes nothing can be hidde, yet to take delight in their assemblings, singing of hymnes, in their praying vnto hym, and praysing hys name, in their reading and hearing his word. (Ivi, 43-44, corsivi di chi scrive)

E può non essere uno dei motivi meno rilevanti che Dio si sia fermato nel settimo giorno *per contemplare l'eccellenza delle sue creature; e benché egli, ai cui occhi nulla può venire nascosto, li veda continuamente*, tuttavia [si fermò] per godere delle loro assemblee, del loro cantare inni, levare a lui preghiere, lodare il suo nome, leggere e ascoltare la sua parola.

Dio chiude la creazione e comincia a guardare la sua creatura, per godere della lode, del canto, della preghiera (tutte, in qualche modo, *performance* che l'uomo allestisce davanti al suo Dio). Ed è, quello di Dio, uno sguardo che non ha fine (Dio guarda per sempre) e non ha limite (niente può venir nascosto). È il tema patristico – che già abbiamo sopra incontrato – del divino spettatore.

Partito da una iniziale polarità dicotomica tra sincerità e lusinga, tra vero e falso, e dopo aver mostrato come anche il minimo cedimento alla finzione, alla menzogna, alla *vanitas* del mondo implichi la doppiezza istrionica (intrinsecamente contaminante), Thomas White è giunto infine a definire una chiara disciplina dello sguardo cristiano: l’unico spettacolo ammesso alla contemplazione del fedele è la bellezza del creato (ancora: la *veritas*), mentre il cristiano vive, conosce e agisce sotto il persistente sguardo dello spettatore divino.

Questo è ciò che la coerenza della vita cristiana prescriverebbe, e che il religioso ha faticosamente dipanato per quasi cinquanta pagine di testo. Ma che cosa accade, in realtà, nella città della “filthiness”? Che cosa vede, Dio, quando posa lo sguardo sui Sabati di Londra? (“If he look

³⁸ Si veda Novaziano, *De spectaculis*, IX, 1-3: “Habet christianus spectacula meliora, si velit [...], habet istam mundi pulchritudinem, quam videat atque miretur [...]. Quod theatrum humanis manibus exstructum istis operibus poterit comparari?” ((2001, 78-80; trad. it. di Saggioro, ivi, 79-81: “Il cristiano ha, se vuole, spettacoli migliori [...]”; egli ha già a disposizione la bellezza di questo mondo, da osservare e ammirare [...]. Quale teatro costruito da mani umane potrà essere comparato a opere di tal fatta?”); Agostino, *Enarrationes in Psalmos* 80, 1 e 3: “Intendite ad magnum hoc spectaculum. Non enim desinit Deus edere nobis quod cum magno gaudio spectemus: aut circi insanis huic spectaculo comparanda est? [...] Exsultant alii circo, vos Deo” (1970, 1114 e 1120; trad. it. di Tarulli, ivi, 1115 e 1121: “Osservate questo grande spettacolo! Dio infatti non manca di offrirci degli spettacoli che possiamo vedere con grande gioia. Potremmo forse paragonare a un simile spettacolo le follie del circo? [...] Gli altri tripudiano per gli spettacoli del circo, voi tripudiate a gloria di Dio”).

downe on oure Sabbothes, what shall he finde I pray you?"; White 1578, 44). È qui, nella risposta a questa domanda retorica, che White colloca – finalmente – il duro attacco al teatro da cui siamo partiti, e che chiude il ragionamento sulla "filthiness" della capitale inglese. Londra appare come il trionfo della *vanitas*, e il teatro – questa volta il teatro in senso proprio, come edificio e come pratica scenica – si dischiude come il vero motore del male, il suo tempio e – insieme – la sua causa originante:

on oure Sabbothes, all manner of games and playes, banquettings, and surfettings, are uery rife [...]. I saye nothing of diuers other abuses, whych do carrie away thousands, and drown them in the pernicious vanities of the worlde. Looke but vpon the common playes in London, and see the multitude that flocketh to them and followeth them: beholde the sumptuous Theatre houses, a continuall monument of Lo[n]dons prodigalitie and folly. But I vnderstande they are now forbidden bycause of the plague. I like the pollicye well if it holde still, for a disease is but bodged or patched vp that is not cured in the cause, and the cause of plagues is sinne, if you looke to it well: and the cause of sinne are playes: therefore the cause of plagues are playes. *Quicquid est causa causae est causa causati.* (Ivi, 45-47)

Qui il discorso si fa esso stesso dramma e *performance*: in una città dilaniata dalla peste, sembra quasi di poter immaginare White che dal pulpito di Paul's Cross punta l'indice verso gli edifici, appena costruiti, del *Theatre* e del *Curtain*, in linea d'aria vicinissimi, poco oltre la cinta delle mura⁴⁰. Causa causante di un'ininterrotta catena di mali, il teatro deve essere chiuso, proibito, soppresso. Apocalitticamente e senza mezzi termini, il teatro è origine del peccato, quindi dell'ira, quindi delle piaghe. È, giradianamente, il *phàrmakos* da espellere. E questa espulsione deve avvenire sul piano normativo: è il potere politico – afferma White echeggiando la lettera del vescovo Grindal a William Cecil – che deve emanare specifiche norme repressive. E non solo per un anno, ma per sempre.

Di qui in poi l'invettiva si fa diretta e violenta. La furia antiteatrale di White abbandona il piano della contaminazione ontologica tra *veritas* e *vanitas* per planare su quello – assai più scontato – del "contagio" etico:

Shall I reckon vp the monstrous birds that bреде in this nest? Without doubt I am ashamed, & I should surely offend your chast eares:

nei nostri Sabati, ogni tipo di giochi e commedie, di banchetti ed eccessi son fin troppo abbondanti [...]. Non dirò niente di diverse altre trasgressioni, che si impadroniscono di migliaia di persone, e le annegano nelle perniciose vanità del mondo. Osservate anche soltanto i pubblici spettacoli di Londra, e guardate la moltitudine che vi accorre e che li segue; posate gli occhi sui sontuosi edifici del Teatro, un perenne monumento allo sperpero e alla follia di Londra. Mi si dice che ora siano chiusi, a causa della peste: apprezzerai che questa norma fosse mantenuta, perché una malattia è mal medicata ed è soltanto rabberciata, se non la si cura nelle sue cause, e a ben vedere la causa delle pestilenze è il peccato, e la causa del peccato sono gli spettacoli: perciò la causa delle pestilenze sono gli spettacoli. *Quicquid est causa causae est causa causati.*³⁹

Dovrò forse elencare gli uccelli mostruosi che il teatro nutre nel suo nido? Me ne vergogno, questo è indubbio, e certamente offenderei le vostre caste orecchie.

³⁹ Uno dei più antichi esempi di questa locuzione latina (traducibile con "tutto ciò che è causa della causa è anche causa del causato"), sintetica ed efficace enunciazione del principio di causalità, si trova nel commento di San Tommaso d'Aquino alle Sentenze di Pietro Lombardo, più in particolare nel libro II, distinzione 37, in cui si discute "utrum Deus sit simpliciter causa peccati" (Tommaso D'Aquino 2001, 770-771).

⁴⁰ Come si è già più sopra accennato, in Inghilterra la violenza degli attacchi cresce in misura parallela all'istituzionalizzazione e al successo dell'impresa teatrale commerciale.

But the olde world is matched, and Sodome ouercome, for more horrible enormities, and swelling sins are set out by those stages, then euery ma[n] thinks for, or some would beleue, if I shold paint the[m] out in their colours: without doubt you can sca[n]tly name me a sinne, that by that sincke is not set a gogge: theft and whoredome: pride and prodigality: villanie and blasphemie: these three couples of helhoundes neuer ceasse barking there, and bite manye, so as they are vncurable euer after, so that many a man hath the leuder wife, and many a wife the shreuder husband by it. (Ivi, 47-48)

Il teatro contagia per i suoi contenuti antietici e questo è evidente. Eppure anche qui non si può non notare come White faccia bene attenzione ad istituire una gerarchia tra i due piani (quello della conoscenza e quello dell'azione: fede e morale), che sono comunicanti ma che restano distinti:

And it can not otherwise be, but that whiche robbeth flatlye the Lord of all his honor, and is directly against the whole first table of his law, should make no bones of breache of the second also, which is toward our neighbour only. (Ivi, 48)

Il teatro è dunque prima di tutto “contro la prima tavola”, ovvero contro i primi tre comandamenti che riguardano la relazione verticale tra uomo e Dio: accedere all’altrove fittizio del teatro significa dunque, prima di tutto, contaminare il vero col falso, onorare un idolo e – se in giorno festivo – disonorare la festa. Accconsentito a ciò, risulta inevitabile contravvenire anche alla “seconda tavola” quella che riguarda i comportamenti verso il prossimo, e dunque le relazioni orizzontali tra uomo e uomo. Accettare l’altrove scenico implica dunque corrompere prima la relazione con Dio e – conseguentemente – quella con il resto del consesso umano.

Ed è qui che il teatro, causa della peste e proprio come la peste, conduce alla perdita di sé, scioglie i legami, crea l’indifferenziazione dei rapporti sociali, rende indefinito e vago ciò che dovrebbe stare saldo:

Wherefore if thou be a father, thou losest thy child: if thou be a maister, thou losest thy seruant: and thou be what thou canst be, thou losest thy selfe that hauntest those scholes of vice, dennes of Theeues, & Theatres of all leudnesse: and if it be not suppressed in time, it will make such a Tragedie, y^t all London may well mourne whyle it is London, for it is no playing time, (and euery man bethinke him wel) but time to pray rather. (*Ibidem*)

Ma siamo giunti a coincidere col mondo antico, abbiamo superato Sodoma, poiché in questi palcoscenici sono allestiti soprusi più orribili e peccati più tumidi di quanti qualsiasi uomo possa pensarne, o di quanti taluni stenterebbero a credere, se dovessi rappresentarli con le giuste tinte. Non v’è dubbio: a stento potete nominarmi un peccato che non abiti, entusiasta, in quella fogna. Latrocino e meretricio, vanagloria e dissipazione, perfidia e blasfemia: queste tre coppie di cani dell’inferno mai cessano di latrare là dentro, e di azzannare moltissime vittime, fino a renderle per sempre incurabili. Cosicché molti uomini a causa del teatro si ritrovano con la moglie divenuta più lasciva, e molte donne col marito reso più mascalzone.

E non potrebbe essere altrimenti: ciò che depreda completamente il Signore di ogni suo onore, ed è apertamente in dissenso con l’intera prima tavola della sua legge, non si farà certo scrupolo di violare anche la seconda, che è rivolta soltanto al nostro prossimo.

Per questo motivo se sei un padre, perdi tuo figlio; se sei un padrone, perdi il tuo servo; e qualunque persona tu possa essere, perdi il tuo Sé, bazzicante per quelle scuole del vizio, covi di ladri e teatri di ogni lascivia. E se [il teatro] non sarà soppresso in tempo, ne verrà fuori una tale Tragedia, che tutta Londra sarà a lutto – fintanto che Londra esisterà. Non è tempo di recitar spettacoli (ognuno pensi bene a sé stesso) ma piuttosto di recitar preghiere.

Il gioco linguistico di assonanza tra “play” e “pray” – comune, come si è detto sopra, nella polemica antiteatrale di questi anni – è l’unico vezzo ludico di una scrittura radicale e senza

margini di compromesso (senza spazio, cioè, per una “moralizzazione” in senso cristiano dei contenuti e dei temi della scena): l'unica soluzione, per il predicatore Thomas White, è la soppressione della spettacolarità umana. Abbattere il teatro, e tutti i consimili “luoghi infetti” come si amputa il bubreone pestilenziale⁴¹.

Conclusa la disamina della “filthiness” londinese, culminata nell’invettiva contro il teatro, siamo ormai oltre la metà del testo, che da qui in poi diviene, dal nostro punto di vista, meno interessante.

Eppure ancora saltuariamente White torna sul tema – che evidentemente gli è caro – della finzione come radice e strumento del male. Ad esempio, la finzione è riconosciuta come indispensabile strumento della violenza contro il prossimo, e quindi posta a fondamento anche della seconda accusa che Sofonia muoveva contro Gerusalemme, “cruell Citie” e che il nostro predicatore rivolge ora a Londra. White definisce la “crudeltà” prima di tutto come rottura del comandamento dell’amore, ma subito dopo afferma che essa può essere intesa, più precisamente, come avidità e ruberia che trovano proprio nella finzione il loro indispensabile strumento:

whether hee allude to that generall breach
of this commaundement (Thou shalt loue
thy neyghbour as thy selfe,) for as Charitie
in this respecte performeth the law, so
Crueltie breaketh the same [...]: or whether
by this worde (cruell) he meanes a speciall
vice, whiche is couetousnesse, euer vnmerci-
full: and it is neerer the sense, for that I reade
in some translation, *Vae direptrici ciuitati,*
Wo to hir that is a robbing Citié: It was
boldly done of *Zophony* to call them all
theeues: surely deceypte deserues no better
name. (Ivi, 49-50)

sia che egli [Sofonia] alluda ad una violazione
generale di questo comandamento – “Amerai il
prossimo tuo come te stesso” – poiché come la
carità, da questo punto di vista, porta a compimento
la Legge, così la crudeltà quella stessa Legge la
infrange [...]; sia che con questa parola (“crudele”)
intenda un vizio preciso, vale a dire l’avidità, che è
sempre spietata (e questa parola è più vicina al senso
corretto, dato che in una traduzione si legge *Vae
direptrici civitati*, Guai a lei che è una Città rapina-
trice!), fu audace Sofonia a chiamarli tutti quanti
ladri; ma certamente le loro truffe non meritano
miglior nome.⁴²

Interrogandosi sul senso profondo della Parola, White riconosce che la crudeltà implica necessariamente la truffa, la falsità, il travestimento (tutti significati di “deceit”). Ma se l’avidità si serve dell’inganno e della doppiezza, allora la rottura del comandamento dell’amore si basa – ancora – sulla capacità di fingere e di ingannare il prossimo. Per questa via, la città crudele e avida sembra trasformarsi in un gigantesco teatro di malizie e inganni:

⁴¹Cfr. anche White 1577, 95: “Dicing houses, Daunsing schooles, bowling-aleyes, Alehouses, are almoste lawlesse in euery place: me thinkes the policye were as good to note on those places (LORD HAVE MERCIE VPON VS) as on infected houses” (Trad. it: Le sale per il gioco dei dadi, le scuole di danza, le sale da bowling, le birrerie fioriscono quasi senza legge in ogni dove: io credo che le norme dovrebbero prevedere di mettere il marchio su questi edifici – Dio abbia misericordia di noi – proprio come sulle abitazioni infette). Il passo è discusso brevemente da Achinstein 1992, 34, come esplicito esempio di equazione tra luoghi del disordine sociale e luoghi infettati dal contagio epidemico; il cuore dell’analisi di Achinstein non è tuttavia lo stigma contro il teatro, ma contro le *ballads*: “These fears about unruliness were epitomized in the ballad-trade, an unauthorized economy which transmitted morally suspect materials to a non-elitte audience” (*ibidem*).

⁴²Nel discutere i possibili significati della parola “cruell”, White cita una traduzione latina del profeta Sofonia, che non è evidentemente la *Vulgata* di Girolamo (il quale, in questo versetto, traduce assai diversamente: “vae provocatrix et redempta civitas columba”, ovvero “Guai a te, o provocatrice, città che eri stata redenta per essere sposa”). Anche se non è stato possibile risalire all’autore della traduzione citata da White, sarà da notare che essa si avvicina, per il senso generale, a quella di Sante Pagnini (1470-1541), monaco domenicano toscano, attivo sia alla corte medicea fiorentina che a Roma con papa Leone X e autore di una traduzione latina della Scrittura (Pagnini 1527), assai aderente al testo ebraico e greco, e per questo diffusa e consultata anche in ambienti protestanti (Campanini 2015). Nel luogo citato (*Sof* 3:1), Pagnini traduce “Vae foedatae, & inquinatae, ciuitati quae spoliat” (“Guai a te, insozzata e contaminata, città rapinatrice”).

Theeues steale wyt houte the compasse of mans lawe, and dye for it, and you doe it wythin youre compasse, and escape: they in the hygh wayes, you in youre Shoppes: they playnely ynough, but yet wyt force: you vse no force indeede, but suttleie is youre shifte. (Ivi, 50)

Il tema della finzione emerge poi nuovamente più avanti, nel duro attacco mosso da White contro il lusso, la *vanitas* condotta al suo estremo, che non si contenta di travestire il corpo ma contamina con la falsità persino i bisogni primari:

A Cooke among prophane menne was a straunge arte, and banished out of some common weales, as a superfluous science to make menne eate more than needes: but in England, it is a great occupation, and in London a very riche company. I speake it not agaynst the necessary vse of them, but agaynst the needelesse abuse of such as are cunning and curious, and very costly to no purpose: & he is counted y^e finest Cooke now adays that ca[n] inuent new fashio[n]s, new deuises, & new disguises. (Ivi, 64-65)

Perfino la cucina diviene teatro e travestimento, quando si allontana dal suo uso naturale (la necessità del nutrimento) per divenire pratica autoreferenziale, vuoto guscio di vanità: *cibo finto*.

Ancora, discutendo i temi dell'ascolto della Parola e della fede come unico rimedio contro la pestilenza, White non risparmia attacchi a chi, come il papa, si limita a "mettere in scena" la fede ("So playes the Pope"), e a chi non si avvicina a Dio con cuore autentico ("To come neere, is not thy bodily going to the church, or Pharisical pressing to y^e high Aulter, but it is a spiritual approaching", White 1578, 67 e 82)⁴³. L'unica soluzione, ribadita ancora nella chiusa augurale del testo, è l'obbedienza alla parola e il servizio *autentico* ("make vs more obedient to his holy worde, that we maye serue him *more truely*", ivi, 97; corsivi di chi scrive)⁴⁴.

Terminata la lettura, il sermone ci appare infine come un complesso congegno ideologico, dalla vasta e articolata ma sempre coerente struttura: apertosì sulla chiara nota binaria della contrapposizione tra il vero e il falso, il testo lavora ininterrottamente intorno a questo scontro di opposti in una lunga serie di variazioni, tenendo sempre ben definito il confine tra ciò che corrisponde alla *veritas* della fede e ciò che è solo finzione e *spectaculum*, un insieme satanico di azioni e sguardi distorti, proiettati dentro la *vanitas* del mondo.

Coerente con il pensiero patristico sugli spettacoli, White dice, ripete e ribadisce che il vero cristiano non finge mai, non può mai divenire "actor" se non in quanto oggetto di perenne contemplazione da parte del divino spettatore; e in questa ininterrotta *performance*, ogni

I ladri rubano fuori dal recinto della legge umana – e perciò sono condannati a morte – mentre voi lo fate ben dentro quel vostro confine, e perciò vi salvate; loro lo fanno nelle strade di campagna, voi dentro i vostri negozi; loro in maniera abbastanza evidente e con l'uso della forza, voi invece lo fate senza violenza: il vostro trucco è l'astuzia.

Fare il cuoco era una strana occupazione persino fra i pagani, e in alcuni ordinamenti l'arte culinaria era bandita in quanto sapere superfluo, utile solo a far mangiare gli uomini più del necessario. Ma in Inghilterra è un gran bel mestiere, e a Londra i cuochi sono una ben ricca congrega. Con ciò non intendo pronunciarmi contro l'uso necessario di costoro, ma contro il superfluo abuso di quelli fra loro che sono ingegnosi e bizzarri, e inutilmente dispendiosi: oggi si considera il cuoco più fine quello che riesce ad inventare nuove mode, nuovi artifici, nuovi mascheramenti.

⁴³ Trad. it.: così recita il Papa; avvicinarsi non significa andare in chiesa solo con il corpo, o spingersi all'altare maggiore come un Fariseo: è, al contrario, un accostamento spirituale.

⁴⁴ Trad. it.: ci renda obbedienti alla sua santa parola, cosicché possiamo servirlo *con più verità*.

contatto con la finzione mondana deve essere bandito in quanto contaminante: pestilenziale è una fede inautentica, esiziale una pietà solo rappresentata.

In questo quadro si inserisce, ed entro queste coordinate deve essere inteso l'attacco al teatro, e la sua paradossale definizione di “causa della peste”. Così come la peste corrompendo i corpi, corrode anche le relazioni tra gli uomini, annulla le differenze, rovescia il mondo, allo stesso modo il teatro, finzione istituzionalizzata (e – con la costruzione dei primi teatri – politicamente e urbanisticamente legittimata), infragilisce la verità della fede, la corrode nelle sue fondamenta. Prima ancora che come agente contaminante per le sue rappresentazioni immorali o idolatre, il teatro si rivela allora un attacco alla “first table” della Legge: le sue fantasie, le sue “inventions and fables” costruiscono un altrove inammissibile che minaccia l’unità ontologica della verità.

Eco (come una domanda ancora in cerca di risposta)

Scrive Leonardo Lugaresi, sulla soglia ultima del suo monumentale *Teatro di Dio*, che Antonin Artaud “più di ogni altro ha sentito (e sofferto nella propria carne) la tensione tragica e crudele a far uscire il teatro dai limiti della finzione spettacolare per farlo diventare evento” (2008, 817).

È impossibile stabilire se Artaud conoscesse il sermone di Thomas White, per quanto ben nota sia la sua frequentazione del teatro inglese della prima età moderna⁴⁵. Certo è che lo stigma pronunciato dal religioso di Bristol proietta una sorta di eco inversa sulle parole che concludono *Le Théâtre et la Peste*, il celebrato pamphlet artuadiano in cui il teatro, accomunato ad un devastante morbo epidemico, è evocato come ciò che “nous rendra à tous l'équivalent naturel et magique des dogmes auxquels nous ne croyons plus” (Artaud 1934, 499)⁴⁶. Raccogliendo e ribaltando l’antico stigma sulla scena, Artaud non toglie alla peste nulla della sua crudeltà. Eppure tra le sue pagine l’antica accusa – il teatro minaccia la verità – echeggia ribaltata in una promessa nostalgica: solo un teatro coraggiosamente “crudele”, che non costruisce finzioni rassicuranti ma mondi toccanti, devastanti come piaghe, potrà infine restituirci una qualche forma della verità perduta.

Riferimenti bibliografici

- Achinstein Sharon (1992), “Plagues and Publication: Ballads and the Representation of Disease in the English Renaissance”, *Criticism* XXXIV, 1, 27-49.
 Agostino (1970), *Opere*, vol. XXVI, *Esposizioni sui Salmi (II, 51-85)*, testo latino dall’edizione maurina ripresa sostanzialmente dal *Corpus christianorum*, traduzione, revisione e note illustrate a cura di Vincenzo Tarulli, Roma, Città Nuova.
 — (2011), *La Città di Dio*, a cura di Domenico Marafioti, Milano, Mondadori, 2 voll.
 Artaud Antonin (1934), “Le Théâtre et la Peste”, *La Nouvelle Revue Française* 253, 481-499. Trad. it. di Ettore Capriolo (1968), “Il teatro e la peste”, in Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio con*

⁴⁵ Nella celebre conferenza con cui Artaud esplora non la relazione, ma la coincidenza tra il teatro e la peste (1934), il dramma scelto come esempio è un play di John Ford, ‘Tis Pity she’s a Whore (1629). Un quadro recentissimo del rapporto tra Artaud e il teatro inglese *early modern* è offerto da un volume interamente dedicato ad esplorare “the connection between Antonin Artaud’s Theatre of Cruelty and the drama of the age of Shakespeare”, e in particolare “the direct influence of early modern drama, and the wider cultural contexts in which these plays were written and performed, on Artaud’s theory and concept of cruelty within the theatre” (Di Ponio 2018, 1).

⁴⁶ Trad. it. di Capriolo in Artaud 1968, 150: “restituirà a tutti noi l’equivalente magico e naturale dei dogmi in cui abbiamo cessato di credere”.

- altri scritti teatrali*, a cura di G.R. Morteo e Guido Neri. Prefazione di Jacques Derrida, Torino, Einaudi, 134-150.
- Barish Jonas (1981), *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.
- Berry Herbert, ed. (1979), *The first Public Playhouse. The Theatre in Shoreditch 1576-1598*, Montreal, McGill-Queen's UP.
- Bino Carla (2015), *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI secolo)*, Firenze, Le Lettere.
- Borges J.L. (1952), *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Sur. Trad. it. di Francesco Tentori Montalto (1963), *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli.
- Campanini Saverio (2015), "Pagnini, Antonio Baldino (in religione Sante)", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana – Treccani, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-baldino-pagnini_\(Dizionario-Biografico\).htm](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-baldino-pagnini_(Dizionario-Biografico).htm)> (11/2019).
- Camus Albert (1947), *La Peste*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Beniamino Dal Fabbro (1988a), "La peste", in Albert Camus, *Opere. Romanzi, racconti, saggi*, a cura e con introduzione di Roger Grenier. Apparati di M.T. Giaveri e Roger Grenier, Milano, Bompiani, 369-615.
- (1949), *L'État de siège. Spectacle en trois parties*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Cesare Vico Lodovici (1988b), "Lo stato d'assedio", in Albert Camus, *Tutto il teatro*, introduzione di Guido Davico Bonino, Milano, Bompiani, 173-247.
- Chambers E.K., ed. (1923), *The Elizabethan Stage*, Oxford, Clarendon Press, 4 vols.
- Clare Janet (2008), "Banishing Ovid: Elizabethan Antitheatrical Polemic and its Replies", in Donatella Pallotti, Paola Pugliatti (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pisa, ETS, 53-68.
- Cooke Jennifer (2009), *Legacies of Plague in Literature, Theory and Film*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Crawfurd Raymond (1914), *Plague and Pestilence in Literature and Art*, Oxford, Clarendon Press.
- Didi-Huberman Georges (2002), *L'Image survivante. Historie de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit. Trad. it. di Alessandro Serra (2006a), *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri.
- (2006b [1983]), *Mémorandum de la peste*, nouvelle édition augmentée d'une postface, Paris, Christian Bourgois.
- Di Ponio Amanda (2018), *The Early Modern Theatre of Cruelty and its Doubles. Artaud and Influence*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Domenichelli Mario (2006), "Iconoclastia, iconofobia: il potere delle immagini nella polemica puritana e nelle strategie drammaturgiche inglesi tra Cinque e Seicento", in Carla Dente (a cura di), *Dibattito sul teatro. Voci, opinioni, interpretazioni*, Pisa, ETS, 29-42.
- (2008), *Introduzione. Potere del Teatro e Teatro del potere nell'antico regime. Il campo di battaglia*, in Donatella Pallotti, Paola Pugliatti (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pisa, ETS, 6-28.
- Fass Leavy Barbara (1992), *To Blight With Plague. Studies in a Literary Theme*, New York-London, New York UP.
- Foucault Michel (1999), *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Valerio Marchetti, Antonella Salomoni (2000), *Gli Anormali. Corso al Collège de France 1974-75*, Milano, Feltrinelli.
- Geddes da Filicaia Costanza, Geddes da Filicaia Marco (2015), *Peste. Il flagello di Dio fra letteratura e scienza*, Firenze, Polistampa.
- Giovanni Crisostomo [Johannis Chrysostomi] (1862), "Laudatio Sancti Martyris Barlaam", in Id., *Opera Omnia quae extant vel quae ejus nomine circumferuntur*, vol. II, t. 2, accurante et denuo recognoscente J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 675-682.
- Girard René (1974), "The Plague in Myth and Literature", *Texas Studies in Literature* XV, 5, 833-850.
- Givone Sergio (2012), *Metafisica della peste*, Torino, Einaudi.
- Gomel Elana (2000), "The Plague of Utopias: Pestilence and the Apocalyptic Body", *Twentieth Century Literature* XLVI, 4, 405-433.

- Gosson Stephen (1579), *The schoole of abuse, conteining a plesaunt inuective against poets, pipers, plaiers, iesters, and such like caterpillers of a co[m]monwelth; setting up the flagge of defiance to their mischieuous exercise, [and] ouerthrowing their bulwarkes, by prophane writers, naturall reason, and common experiance: a discourse as plesaunt for gentlemen that fauour learning, as profitable for all that wyll follow virtue.* By Stephan Gosson. Stud. Oxon., Printed at London, [by T. Dawson] for Thomas Woodcocke.
- (1582), *Playes confuted in fwe actions, prouing that they are not to be suffred in a Christian common weale, by the waye both the cauls of Thomas Lodge, and the play of playes, written in their defence, and other obiections of players frendes, are truely set downe and directlye aunsweread.* By Steph. Gosson, stud. Oxon., London, Imprinted for Thomas Gosson dwelling in Pater noster row at the signe of the Sunne.
- Healy Margaret (2001), *Fictions of Disease in Early Modern England. Bodies, Plagues and Politics,* Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Heinemann Margot (1980), *Puritanism and Theatre*, Cambridge, Cambridge UP.
- Kirby Torrance, Stanwood P.G., eds (2014), *Paul's Cross and the Culture of Persuasion in England, 1520-1640*, Leiden-Boston, Brill.
- [Lodge Thomas] (1579), *Protagenes can know Apelles by his line though he se him not, and wise men can consider by the penn the auctoritie of the writer though they know him not*, London, Printed by H. Singleton.
- Lugaresi Leonardo (2008), *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia, Morcelliana.
- Mateer David (2006), "New Light on the Early History of the Theatre in Shoreditch [with Texts]", *English Literary Renaissance* XXXVI, 3, 335-375, doi: 10.1111/j.1475-6757.2006.00086.x.
- Mears Natalie (2014), *Paul's Cross and Nationwide Special Worship, 1533-1642*, in Kirby, Stanwood 2014, 41-60.
- Montrose Louise (1996), *The Purpose of Playing. Shakespeare and the Cultural Politics of Elizabethan Theatre*, Chicago, University of Chicago Press.
- Morrissey Mary (2011), *Politics and the Paul's Cross Sermons, 1558-1642*, Oxford, Oxford UP.
- Munday Anthony (1580), *A second and third blast of retrait from plaies and theaters: the one whereof was sounded by a reuerend bysop dead long since; the other by a worshipful and zealous gentleman now aliuine: one shewing the filthines of plaies in times past; the other the abomination of theaters in the time present: both expresly prouing that that common-weale is nigh vnto the curse of God, wherein either plaiers be made of, or theaters maintained*, Imprinted at London, by Henrie Denham, dwelling in Pater noster Row, at the signe of the Starre, being the assigne of William Seres.
- Northbrooke John (1577?), *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes or enterluds with other idle pastimes [et]c. commonly vsed on the Sabbath day, are reprooud by the auctoritie of the word of God and auntient writers. Made dialoguewise by Iohn Northbrooke minister and preacher of the word of God,* At London, Imprinted by H. Bynneman, for George Byshop.
- Novaziano (2001), *Gli Spettacoli*, a cura di Alessandro Saggiorno, Bologna, EDB.
- O'Connell Michael (1985), "The Idolatrous Eye: Iconoclasm, Antitheatricalism and the Image of Elizabethan Theatre", *English Literary History* LII, 2, 279-310.
- Pagnini Sante (1528), *Biblia. Habes in hoc libro utrius[que] instrumenti nouam translatione aeditam à Sancte Pagnino*, Impressa est autem Lugduni. Per Antonium du Ry.
- Platone (2012), *Ippia Maggiore, Ippia Minore, Ione, Menesseno*, a cura di Bruno Centrone, traduzione e note di F.M. Petrucci, Torino, Einaudi.
- Pugliatti Paola (2003), *Beggary and Theatre in Early Modern England*, Aldershot, Ashgate.
- (2007), "Peste, pestilenzia", in Remo Cesarani, Mario Domenichelli, Pino Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, vol. III, Torino, UTET, 1891-1893.
- Pullan Brian (1992), "Plague and Perceptions of the Poor in Early Modern Italy", in Thomas Ranger, Paul Slack (eds), *Epidemics and Ideas. Essays on the Historical Perception of Pestilence*, Cambridge, Cambridge UP, 101-123.
- Reilly Patrick (2015), *Bills of Mortality. Disease and Destiny in Plague Literature from Early Modern to Postmodern Times*, New York, Peter Lang.

- Sidney Philip (1595), *The defence of poesie*, London, Printed [by Thomas Creede] for William Ponsonby.
- Slack Paul (1985), *The Impact of Plague in Tudor and Stuart England*, London, Routledge.
- Sontag Susan (1978), *Illness as Metaphor*, New York, Farrar, Straus and Giroux. Trad. it. di Ettore Capriolo (1979), *Malattia come metafora. Il cancro e la sua mitologia*, Torino, Einaudi.
- Steel David (1981), "Plague Writing: From Boccaccio to Camus", *Journal of European Studies* 2, 88-110.
- Stopes C.C. (1913), *Burbage and Shakespeare's Stage*, London, Alexander Morin Ltd. De La More Press.
- Stubbs Philipp (1583), *The anatomie of abuses: contayning a discouerie, or briefe summarie of such notable vices and imperfections, as now raigne in many Christian countreyes of the worlde: but (especiallie) in a verie famous ilande called Ailgna: together, with most fearefull examples of Gods iudgements, executed upon the wicked for the same, aswell in Ailgna of late, as in other places, elsewhere. Verie godly, to be read of all true Christians, euerie where: but most needfull, to be regarded in Englannde. Made dialogue-wise, by Phillip Stubbes. Seene and allowed, according to order*, Printed at London, By [John Kingston for] Richard Iones.
- Terenzio [Terence] (2001), *The Woman of Andros. The Self-Tormentor. The Eunuch*, ed. and transl. by John Barsby, Cambridge-London, Harvard UP.
- Tertulliano [Tertullian] (1960), *Apology. De Spectaculis*, transl. by T.R. Glover, Cambridge-London, Harvard UP.
- Tommaso D'Aquino (2001), *Commento alle Sentenze di Pietro Lombardo e testo integrale di Pietro Lombardo*, vol. IV, *Liber II, distinctiones 21-44. Il peccato originale e il peccato attuale*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano.
- Wallace C.W. (1913), *The First London Theatre. Materials for a History*, Lincoln, University Studies of the University of Nebraska.
- Walsham Alexandra (1999), *Providence in Early Modern England*, Oxford, Oxford UP.
- W[hite] T[homas] (1578), *A Sermo[n] Preached at Pawles Crosse on Sunday the third of November 1577. in the Time of the Plague*, London, [Henry Bynneman for] Francis Coldock.
- Wright Stephen (2008), "White, Thomas (1550-1624)", in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford UP, doi: 10.1093/ref:odnb/29273.



Citation: M. Romanelli (2019)
Il Bellum civile di Petronio nella traduzione (perduta) di Francesco Algarotti. *Lea* 8: pp. 209-279.
doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10987>.

Copyright: © 2019 A. Dolfi.
This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Il *Bellum civile* di Petronio nella traduzione (perduta) di Francesco Algarotti

Martina Romanelli

Università degli Studi di Firenze (<martina.romanelli@unifi.it>)

Abstract

The article proposes a critical and commented edition of Francesco Algarotti's manuscripts, dedicated to the translation of the *Bellum civile*, from *Satyricon* by Petronius. The autographs, traces of a juvenile project preserved in the municipal library of Treviso, turn out to be very important documents: they anticipate many of the problems and of the theoretical solutions that Algarotti would face throughout his life, opening new perspectives on the interpretation of his critical experience and on the modern debate about translation.

Keywords: Francesco Algarotti, Jean Bouvier, lost manuscripts, Petronius, translation theories

1. Una teoria per frammenti

Tra il 1791 e il 1794 i tipi di Carlo Palese a Venezia stampano in diciassette bei volumi, impaginati alla maniera moderna dei Didot, l'edizione *novissima* delle opere dell'Algarotti. Inaugurando la pubblicazione con un'ariosa premessa "A' Lettori" tuttavia, il curatore Francesco Aglietti (medico e cultore delle belle lettere, giornalista, che sarà poi attivo al tempo della Municipalità provvisoria di Venezia nel 1797) lamenta una lacuna che rischia di mettere seriamente in discussione un'operazione editoriale che, nei fatti, esibisce come l'ultima, definitiva e insuperabile presentazione ai posteri dell'intellettuale veneziano:

Fra le produzioni inedite del nostro autore una sfuggì sinora alle nostre indagini, ed è la traduzione del poemetto di *Petronio Arbitro* sopra la Guerra civile. Era già condotto a fine prima del 1740 questo lavoro; lo sottopose il Conte alla censura di Zanotti, di Fabri,

di Manfredi, e riscosse pienissima approvazione ed elogj¹ da que' giudici sovrani d'ogni maniera di letteratura. L'autorità di sì favorevoli suffragj, e la predilezione ch'egli dimostrò costantemente per codesta fatica sua, ci fa più vivamente sentire il dispiacere che siasi, non se ne sa il come, smarrita; e ci determina a nuovamente sollecitare chiunque le possedesse copia, o notizia, perchè voglia essercene cortese, servendo all'oggetto di rendere quanto più possibile perfetta questa edizione. (Aglietti 1791, viii-ix)²

Effettivamente, a disposizione dell'Aglietti non c'erano che indizi circostanziali: di un qualsiasi lavoro sul *Bellum civile*, le varie stampe d'autore non lasciano trapelare alcuna traccia³; l'epistolario (come dimostra la lettera ad Alessandro Fabri, citata in proposito) accenna i contorni di un impegno perseguito con tenacia e attenzione, ma non dà adito a ulteriori rilievi o itinerari di ricerca più concreti. Al di fuori di questo contesto e in aggiunta ai nomi resi noti dalla prefazione tardo-settecentesca, si può dire che solo il Mazzucchelli, chiudendo la voce bio-bibliografica sull'Algarotti che andava compilando per gli *Scrittori d'Italia* del 1753, aveva a suo tempo accennato che "Fra l[e sue] Operette in versi [si] ha una traduzione d'un frammento del Poema sulla Guerra C[i]vile, ch'è in Petronio" (Mazzucchelli 1753, 486). Oltre ciò, non possediamo altri indizi e la traduzione petroniana va considerata perduta.

Sempre che, naturalmente, l'improvvisa eclissi del progetto sul *Bellum civile* non debba considerarsi sotto una luce diversa, che perfino la confessione al Fabri sull'incompiutezza della versione attorno al 1741 ("Il poema non fu finito: questo è il primo sbozzo")⁴ potrebbe suggerire.

¹ A dire il vero, questa affermazione va circostanziata e non presa alla lettera: vd. più sotto i giudizi di Alessandro Fabri e di Eustachio Zanotti.

² A sostegno dell'ipotesi, viene riportata una lettera dell'Algarotti ad Alessandro Fabri, nella quale esprime delle interessanti considerazioni e sul proprio lavoro ("Il poema non fu finito: questo è il primo sbozzo", "Non si chiami questa mia opera traduzione, ma imitazione, se si vuole", "Si sono fatte divinazioni in poesia non meno che in geometria", "ogni volta che si compone nello stile di un qualche poeta, si vuole indovinare quello che un tale poeta avrebbe detto o pensato in tal soggetto") e sul contesto culturale del tempo ("temo forte, che [...] qualunque espressione che non sia contenuta ne' codici del trecento paja freddura a' rigidi nostri petrarchisti"). Per le citazioni, vd. la nota alle pp. ix-xi della prefazione.

³ Al massimo, il riferimento a Petronio può essere del tutto incidentale: cfr. le "Lettere di Polianzio ad Ermogene intorno alla Traduzione dell'Eneide del Caro": "Io metto da parte molte cose, che notai già in un tempo in cui, con qualche diligenza confrontai Virgilio col Caro per veder pure, se vero era quello che uditio avea da non so chi troppo gran partigiano per avventura di Petronio, dell'Ariosto, e del Fontaine, esser la fedeltà de' migliori Traduttori, eziandio a quella somigliante delle Donne" (così in Algarotti 1765a, 197. Il riferimento – aggiunto solo a partire dall'edizione rivista del 1757 e poi passato nella versione livornese – è al metodo di Nicolas Pierrot D'Ablancourt, su cui vd. almeno Brettoni 2004, 18 e n.).

⁴ Ma si pensi a quella che sarà l'accusa molto severa di Alessandro Fabri: "cota opera vostra, quantunque abbia molte parti fedelmente e leggiadramente tradotte, tutta insieme riguardandola, non mi sembra gran fatto degna di voi, e posta a fronte delle poesie vostre proprie [...] sarà giudicata apocrifa" (Fabri in Algarotti 1791, 165-166). I giudizi del Fabri, che oggi ci appaiono molto rigidi principalmente perché lontani – almeno sembra – dal riconoscere i veri motivi che spingono Algarotti verso Petronio, scoperchiano spesso delle incongruenze o una certa incostanza nella gestione del materiale petroniano (lo si vede nell'ultima lettera in Appendice); tutti particolari (uniti poi a osservazioni linguistico-stilistiche) che pian piano hanno eroso la stabilità del *Petronio*. In linea generale, le osservazioni critiche e i suggerimenti di migliorie o correzioni che si accompagnano ai versi o ai lacerti di versione potrebbero davvero aver spinto l'Algarotti, assieme ad altre variabili del tutto intrinseche e autonome, non soltanto ad abbandonare poi l'impresa (giudicata fallimentare, impraticabile, inconcludente) petroniana ma, soprattutto ad approfondire la meccanica della traduzione, che principalmente il confronto con il Fabri gli poteva risultare insoddisfacente, dacché nelle lettere è presentata come un procedimento piuttosto lineare, vincolato a un rispetto pressoché calcografico dell'originale – in un'ottica che dunque si pone agli antipodi di quelle posizioni critico-teoriche che, a lungo andare, avrebbero invece caratterizzato il pensiero dell'Algarotti.

re. In altre parole, ci sembra plausibile che l'operazione petroniana sia stata progressivamente smantellata e riconvertita dal suo stesso autore⁵.

Anche il quadro che emerge consultando le carte autografe conservate presso la Biblioteca Comunale di Treviso⁶ pare per certi versi indirizzarci verso un Algarotti che, man mano che il *labor limae* sui versi e la cura dei suoi apparati di corredo sottoponevano la traduzione a costanti misure di riassetto (o anche, più semplicemente, cercavano di approfondirne i termini di progettazione, gli spazi, le finalità), comincia gradualmente a emanciparsi dal suo prospetto originario, quindi abbandonando l'idea del cantiere petroniano per selezionare e scegliere e conservare solo quelle piste d'indagine che finiscono per monopolizzare le sue attenzioni di lettore e indirizzare, perciò, il suo impegno di scrittore. Non che questo giustifichi in via definitiva l'assenza dei versi algarottiani, si comprende; piuttosto miope pensar di spiegare in questi termini la sopravvivenza di documenti generalmente piuttosto frammentari, sintetici e, soprattutto, distribuiti senza un particolare criterio all'interno del Fondo trevigiano⁷. È anche vero però che, a discapito di una conformazione piuttosto "scomposta", questa piccola sotto-sezione del Fondo si può considerare il prototipo, neanche troppo grezzo o rudimentale, della sua futura esperienza in ambito teorico-letterario. Perché le tracce del progetto-*Petronio*, reinventato nel tempo, portano dritte dritte alla base-semenzaio da cui nascono alcuni fra gli scritti maggiori; quali furono, nel nostro caso, il "Saggio sopra la Rima" e il Saggio sopra la Lingua Francese"⁸.

2. Prime coordinate

Al cantiere petroniano l'Algarotti si dedica indicativamente a partire dal 1738. L'indizio si ricava da un controllo sul fascicolo 28 della cartella 5 del ms. 1257B del Fondo trevigiano; l'in-folio (gruppo miscellaneo di citazioni, appunti di correzione o di passi da aggiungere ad altri testi già confezionati) risale senza dubbio agli esordi della sua attività di scrittore e cioè a quando, appena pubblicato il *Newtonianismo* (1737), la sua penna si alterna tra le correzioni ai dialoghi sull'optometria e, appunto, il *Bellum civile*. A fornirci un *terminus post quem* è la c. 1r, che riporta un breve giudizio sul gusto letterario dell'epoca post-augustea originato nientemeno che della "Préface" apposta da Jean Bouhier all'inizio del suo *Poème de Pétrone sur la Guerre Civile entre César et Pompée*, edito nel 1737⁹:

⁵ Complice, insieme a ragioni che possono senza dubbio essere del tutto dipendenti dallo stesso Algarotti e dai suoi specifici interessi critici, il giudizio sostanzialmente negativo del Fabri nella sua lettera del 23 giugno 1741: "Voi intitolate quest'opera traduzione, e la non è; perciocchè il traduttore è tenuto a star legato al testo in ogni sua parte, e voi dove avete variato l'ordine, dove alterato i sentimenti, e taciti per fino i versi interi dell'autore. Nè si può dire che voi abbiate migliorato il testo; perchè quantunque moltissime inezie vi abbiate lasciato indietro, per tutto ciò innumerabili ve ne avete lasciato per entro" (ivi, 166).

⁶ D'ora in poi: BCT. La trascrizione seguirà un criterio strettamente conservativo fatto salvo per le abbreviazioni tironiane, che scioglieremo. Per un'utile e funzionale descrizione del Fondo Algarotti, si rimanda all'appendice di Arato 1991. Colgo l'occasione per ringraziare, per il supporto professionale e la sempre aperta disponibilità, il personale della Biblioteca trevigiana e, in particolare, la Dott.ssa Monia Bottaro (responsabile del Fondo Manoscritti e Antichi).

⁷ Esiste, sì, un ipotetico criterio di accorpamento nel faldone 1257B, a vocazione miscellanea.

⁸ Per completezza d'informazione, va detto che il riferimento primario, nel nostro caso, dovrà essere il "Discorso sopra la Rima" del 1755 (cioè la prima versione a stampa di quello che, dal 1757 al 1764 conosceremo come "Saggio sopra la Rima"). Il "Saggio sopra la Lingua Francese" vedrà la luce sotto forma di pubblicazione per la prima volta nel 1757 e sarà ripreso nell'edizione Coltellini del 1764, all'interno del t. III.

⁹ Probabilmente – ossia sulla scorta delle titolazioni riportate nel "Discorso" e poi nel "Saggio sopra la Rima", l'Algarotti ne ha letto la ristampa del 1738 (che tuttavia al momento non abbiamo avuto modo di consultare); nes-

Petronio vivea in un tempo, in cui la poesia degenerato aveva dalla aurea semplicità del Secol d'Augusto, in cui i bei tratti erano di soverchj ornamenti coperti anzi che abbelliti, e in cui le pure candide e semplici Grazie Greche cominciano a vezzeggiare un po' troppo finche diventano Le sfacciate e di convulsioni piene e sgraziate Veneri de' nostri moderni pittori¹⁰.

Più difficoltoso individuare con certezza un *terminus ante quem* per poter limitare in un qualche modo i lavori su Petronio, che sembrano quasi naturalmente portati a sovrapporsi ad altri impegni editoriali. Confermata la congettura dell'Aglietti, che ci fa fissare la data di completamento della traduzione al 1740-1741 e che, soprattutto, ci fa constatare quanto pesante deve esser stato il giudizio severo degli amici-lettori (e dello Zanotti e del Fabri), si può al massimo avanzare qualche (cauta) ipotesi sulla parziale convergenza del cantiere petroniano con quello legato alla critica della traduzione del Caro dell'*Eneide*, che evidentemente – ma è comprensibile, vista l'edizione delle tre plaquette e della ristampa aggiornata nel 1745, a ben pochi mesi di distanza le une dalle altre e immediatamente dopo la curatela dei tomì del Pallavicini – era in lavorazione da tempi abbastanza remoti¹¹. Nessun indizio effettivo dall'in-folio di cui sopra, che anzi è ricco di passaggi che richiamano da vicino i *Discorsi sopra differenti soggetti* che l'Algarotti vedrà editi nel 1755 o, al massimo, una proposta di integrazione al *Newtonianismo* che tuttavia non compare in nessuna delle edizioni successive alla prima:

suna divergenza, comunque, stando a quei confronti che le citazioni incluse nel "Discorso" ci hanno permesso di verificare. Per la corruzione del testo, vd. il giudizio dello Zanotti: "In questo solo vi condanno che abbiate scelto da tradurre un poema così cattivo, che con tutta la sagacità di un traduttore non può ridursi ad essere buono" (nella sua del 28 maggio 1741, in Algarotti 1794, 371); ma per il rapporto col francese si veda: "Comme l'Auteur vivoit dans un tems, où la Langue Latine étoit déjà dégénérée de son ancienne pureté & de la noble simplicité qui semble avoir été propre au Siècle d'Auguste il n'est pas surprenant qu'on trouve dans ces vers à peu près les mémés vices qu'on reproche avec raison aux Sénèques aux Lucains & aux Staces" (Bouhier 1737b, i). Trad. it. (ove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive): Dal momento che l'Autore viveva in un periodo nel quale la lingua latina era già degenerata rispetto alla sua antica purezza e alla nobile semplicità che sembra esser stata propria al Secolo d'Augusto, non sorprende che in questi versi si trovino praticamente gli stessi vizi che si rimproverano, a ragione, ai vari Seneca, Lucano e Stazio.

¹⁰ Lettura confermata anche da quanto si trova alla c. 2r, che ribadisce la centralità della pubblicazione come principale *casus scribendi*: "S'inganna M. Bouhier q[uan]do dice che la misura Latina è più difficile de la rima". Cf. poi Bouhier 1737b, ix: "Je ne nie pourtant pas, que l'assujettissement de la rime ne donne quelque contrainte à nos Versificateurs. Mais les Grecs & les Romains n'avoient-ils point celle de la Quantité des syllabes, qui me paroît mille fois plus gênante, & plus embarrassante que la rime? Car ces Peuples avoient une infinité de mots, qui ne pouvoient entrer, que dans certaines espèces de vers; au lieu que nous n'en avons presque aucun, qui ne puisse trouver place dans notre Poésie. Et s'il en est quelques uns dont il soit mal aisé de trouver la rime, il nous est libre de les placer ailleurs. L'Art des vers est donc, quoi qu'on en veuille dire, moins rempli chez nous de difficultés, que chez les Grecs, & les Romains". Trad. it.: Eppure, non nego che l'imposizione della rima non procuri qualche costrizione ai nostri compositori. Ma i Greci e i Romani non avevano forse quella della quantità delle sillabe, che mi par mille volte più molesta e più fastidiosa della rima? Perché questi Popoli avevano un'infinità di parole che non potevano trovar posto se non entro certe tipologie di verso; invece di questo, noi non ne abbiamo praticamente nessuna che non possa trovar sistemazione nella nostra Poesia. E se ce n'è qualcuna di cui non è facile trovar la rima, siamo liberi di posizionarla altrove. L'arte dei versi quindi, cheché si voglia dire, è meno oberata di difficoltà rispetto ai Greci e ai Latini.

¹¹ Anche i riferimenti bibliografici che si incontrano di volta in volta, sparsi o semisommersi (il Crescimbeni o il Salvini, il Brumoy...), si spingono al massimo negli anni Trenta e rispetto a questi la pubblicazione del Bouhier risulta in assoluto la più tarda. Sulla coincidenza dei due progetti, vd. BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 5, fascicolo 23, c. 1r, che riporta come titolo-rubrica "Traduzioni Petronio o Caro".

Far dire alla March[es]a Sicche chi †¹² ponesse un corpo tra la ♀ [scil. Terra] e la ☽ [scil. Luna] o tra la ♀ e il ☽ [scil. Sole] starebbe sospeso come dice dell'arca di Maometto [...]¹³.

Al contrario, su altre questioni – per noi, in realtà, più dirimenti, sia perché ci permettono di abbozzare un prospetto del progetto-*Petronio*, sia perché vertono su quei gangli teorici e bibliografici destinati a godere di una lunga fortuna nei testi algarottiani – i manoscritti sono in grado di dare informazioni ben più definite.

I documenti autografi, almeno secondo i nostri sondaggi, ammontano a un totale di undici unità manoscritte distribuite a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta.

La gran parte di questi sfuggenti, e talvolta davvero minimi, *morceaux* è conservata all'interno del ms. 1257B – faldone che raccoglie una serie assai variegata di documenti, di natura quasi sempre frammentaria e assimilabili a brogliacci non propriamente strutturati, repertori bibliografici o trascrizioni di testi poi più o meno linearmente integrati nelle diverse operette¹⁴. Un'altra testimonianza, in forma di rapido appunto, si trova invece nel ms. 1259, che raccoglie principalmente lettere indirizzate all'Algarotti. Le carte sono quasi tutte contrassegnate dal titolo *Petronio* (riportato prevalentemente con scrittura corsiva e in un solo caso interamente in stampatello)¹⁵; laddove non concepite originariamente come lacerto del lavoro di traduzione, riportano una rubricetta marginale che collega al progetto certe trascrizioni o certi blocchi saggistici indipendenti (e.g., si può trovare: “Citar q[ue]sto pezzo in Petronio”)¹⁶. In alcuni casi (e.g. nel ms. 1257B: cartella 1, fascicolo 40; in qualche misura, cartella 3, fascicolo 23) il *Petronio* condivide i suoi spazi con appunti di altra natura, riferiti a progetti collaterali/contemporanei (le “Lettere di Polianzio”) o probabilmente aggiunti in un secondo momento (il progetto-*Cesare*)¹⁷.

Potremmo ipotizzare una prima catalogazione del materiale trevigiano secondo la tabella riportata di seguito:

¹² La parola è interamente cassata e quindi illeggibile.

¹³ BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 5, fascicolo 28, c. 2r.

¹⁴ Fa eccezione la stesura integrale (il che non significa in pulito, tanto che le carte attestano un'invasiva e tormentata opera di correzione e riscrittura) della lettera apologetica legata alla *Nereidologia*, che Algarotti scrisse – sempre nascondendosi dietro l'anonimato – per difendersi da una recensione negativa ospitata dalle *Novelle Letterarie* il 15 dicembre del 1758 (n. 50). La lettera (*Articolo di Lettera scritta da un Libraio di Venezia in risposta ad un Libraio di Firenze*) si trova, smembrata, nei fascicoli 1 e 3 della cartella 3; datata “Bologna 15, e 16 Gen[najo] 1759”, venne pubblicata a breve giro di posta nelle *Nuove memorie per servire all'Istoria letteraria* (t. I, sez. del mese di febbraio 1759, alle pp. 99-104) e fu riprodotta nell'edizione Palese; ma vorremmo darne una lettura più approfondita, se possibile, in altra sede.

¹⁵ BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 4, fascicolo 29, c. 1v.

¹⁶ BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 1, fascicolo 27, c. 2r del secondo in-folio.

¹⁷ Forse legato al mai compiuto *Triumvirato di Cesare, Crasso e Pompeo* (di fatto, incluso nell'*opus omne* solo dall'edizione Palese). Cfr. la lettera del Fabri (5 dicembre 1741): “Odo che faticate tuttavia attorno al vostro Cesare, ed ora immagino, che a tale trattato il poema tradotto di Petronio vogliate anteporre” (Fabri in Algarotti 1794, 186). Ciò implica che dopo le recensioni negative del giugno-luglio 1741, l'Algarotti potrebbe davvero aver rimesso mano al *Petronio* (elemento che aiuterebbe a collocare certe annotazioni linguistiche come quelle della cart. 5, fasc. 25; ma, anche, ci permetterebbe di avvicinarci di più alle opere del 1742-1745, con le quali – lo si vede dallo specchietto proposto e dalle trascrizioni – le carte petroniane condividono tempi di composizione e spazi teorici).

Collocazione nel Fondo Algarotti (BCT)	Contenuto	Destinazione
ms. 1257B	cartella 1, fascicolo 27 (c. 2r secondo in-folio)	Esempi di traduzione in sciolti (dal Pallavicini, "Squarcio" sull'educazione di Locke)
	cartella 1, fascicolo 36 (carta singola, compi- lata solo sul <i>recto</i>)	Epigramma anonimo su Pompeo
	cartella 1, fascicolo 40 (carta singola, compi- lata solo sul <i>recto</i>)	Appunti di argomento metrico (l'endecasillabo), prospetto storico del Crescimbeni
	cartella 3, fascicolo 23 (carta singola, com- pilata su entrambe le facciate)	Appunti sulla lingua francese, tragedie latine (spesso per sequenze binarie: originale/traduzione)
	cartella 4, fascicolo 29 (c. 1v)	Appunti sulla lingua francese (inadatta alla traduzione)
	cartella 5, fascicolo 23 (carta singola, compi- lata solo sul <i>recto</i>)	Comparazione linguistica tra francese, latino e italiano su esempio del Salvini
	cartella 5, fascicolo 24 (carta singola, compi- lata solo sul <i>recto</i>)	Riflessioni sulla traduzione, congettura sul testo latino del <i>Bellum civile</i>
	cartella 5, fascicolo 25 (carta singola, compi- lata <i>recto/verso</i>)	Traduzione di Algarotti, note linguistiche, "Prefazione" con riferimento a Bouhier
	cartella 5, fascicolo 28 (c. 1r dell'in-folio; ma da valutare nel compleSSO)	Prospetto storiografico su Petronio
ms. 1259	cartella 5, fascicolo 38 (carta singola, compi- lata solo sul <i>recto</i>)	Storia editoriale dei testi petro- niani, uso degli sciolti
	cartella 9, fascicolo 10 (frammento su c. 2v ricavata da una lettera)	Uso degli sciolti (esempio del Rucellai)

Tabella 1 – Prospetto degli autografi legati al progetto-*Petronio* (prima diversificazione tematica)

Campionario abbastanza eterogeneo, lo si vede; composto generalmente da documenti tematicamente sbilanciati a favore delle scritture di corredo (la prefazione, le eventuali note esplicative)¹⁸ e, invece, assai povero di dati per quanto riguarda la versione.

¹⁸ Mentre nulla possiamo congetturare sulla volontà o meno di inserire note per chiarire passaggi poco limpidi o scelte lessicali di qualche rilievo (va comunque considerato l'avantesto del Bouhier, che prevede sia delle note a piè

Nonostante lacune e stringatezza di certe noterelle, se ne può agilmente dedurre un'idea abbastanza precisa sulla struttura e sulla distribuzione del materiale all'interno di quello che, almeno fino a una certa altezza, doveva presentarsi come un proto-libretto. Vanno anzitutto individuati due macro-gruppi, che accolgono la gran parte dei documenti manoscritti (semplicifichiamo i riferimenti alle carte, per maggior utilità):

1	Prefazione	BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B: cart. 1, fascc. 27, 40; cart. 3, fasc. 23 (parziale); cart. 4, fascc. 29; cart. 5, fascc. 23, 24, 25 (parziale), 28, 38 BCT, Fondo Algarotti, ms. 1259, cart. 9, fasc. 10
2	Traduzione	BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B: cart. 5, fasc. 25 (parziale)

Tabella 2 – Riordino tematico degli autografi

Tenderemmo a escludere da questi due gruppi i materiali restanti. In linea di massima, si tratta di appunti che, al momento, non risultano particolarmente caratterizzanti, il che ci impedisce di collocarli con certezza all'interno del *corpus*. Possono essere note d'ispirazione bibliografica o storiografica:

d'incerto autore antico

Membra Pater Lybico iacuit male tecta¹⁹ sepulchro
 Filius Hispana est vix adopertur humo
 Sexte Asia[m] sortite senes. Divisa ruina est
 Uno n[on] potuit tanta iacere solo
 Vol. I Lib. 6 Com[m]entarij intorno alla Istoria della Volgar Poesia²⁰
 Vedi i Giornali se v'â qualche cosa di Petronio²¹

Possono presentarsi come noterelle linguistico-grammaticali, che effettivamente non risultano estranee alle fasi di stesura della versione; lo si può vedere (nel *recto/verso* del ms. 1257B, cart. 5, fasc. 25) col caso degli

Esempi di sperare in vece di timere

Si genus humanum et mortalia temnitis arma
 At sperare Deos memores fandi atque nefandi. Ilioneo che parla Virgilio
 Lib. I verso il fine

di pagina sia delle *remarques* conclusive, ma legate esclusivamente al testo latino) la dicitura “prefazione” è d'autore: cfr. BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 5, fascicolo 25, c. 1r.

¹⁹ Sull'autografo sembra scritto *tuta*; non è raro che l'occhiello della *e* risulti molto appiattito.

²⁰ BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 1, fascicolo 36, c. 1r. Interessante notare che il capitolo cresimbeniano è dedicato alle traduzioni dei classici. La citazione dell'Algarotti (che ancora non legge, come suggeriscono gli estremi bibliografici, i *Commentarij* nella terza ristampa riveduta del 1730-1731) è tratta da Crescimbeni 1702, 358; una traduzione (piuttosto libera) si legge sempre nell'opera cresimbeniana (ivi, 358-359) ed è dell'Abate Giuseppe Paolucci di Spello: “Giace del gran Pompeo la salma altera / Di Libia esposta in sù l'adusta arena; / E al tronco busto intorno in veste nera, / Spirto insepolto i tristi giorni ei mena. / Miro poi là sovra la sabbia Ibera / Cadere il Figlio; e di quel, ch'ei raffrena, / Regno si vasto, a lui serbarsi intera / Sol tanta parte onde si copra appena. / Sesto e tu pur d'Asia superba il suolo / Premi, ma in tomba povera, e meschina, / Reso ingiusto trofeo d'infido stuolo / Così per varj luoghi il Ciel destina / Divisa il fin di tanti Eroi: ch'un solo / Sostener non potea tanta ruina”.

²¹ BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 5, fascicolo 24, c. 1r.

---- se se interea, quando optima Dido
Nesciat et tantos rumpi non speret amores
Tentaturu[m] aditus &c lib IV.

hunc ego pati tantu[m] sperare dolorem
et perferre Soror potero Ibid.

Vedi in questi tre luoghi la Traduzione del Caro.

Ergo insperata depressu[m] in luce repente &c. lib VIII Virg²²

i quali possono aver originato non tanto la proposta di traduzione dei vv. 231-232 del *Bellum civile*:

---- altri di cui più teme
Si carca sol ma i suoi Tesor in preda
Del rapace guerrier porta l'Avaro²³

sulla scorta dell'equivalenza di *metuo* (nell'originale “pro quo metuit”) e *timeo*; quanto, invece, possono legarsi a una delle osservazioni critiche riportate dallo Zanotti nella sua lettera: “Ombre di riveder temono il giorno. Perchè non dite sperano il giorno, dicendolo Petronio? siamo però assieme convenuti che stia meglio temono” (Zanotti in Algarotti 1794, 370)²⁴. In altri casi, poi, ci si può trovare di fronte a un esplicito passaggio comparatistico:

Aut rigida cu[m] ia[m] bruma discussit deus
Nemoru[m], et nivali cuncta constrinxit gelu Senec. atto V Medea²⁵
Jason Obiicere crimen quod potes tandem mihi?
Medea Quodunque feci atto 3
Cornelio
Medée oui je te les reproche et de plus ---

Jas. ----- Quels forfaits?
M. La trahison le meurtre et tous ceux que j'ai faits²⁶

²² BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 5, fascicolo 25, c. 1r. Per i riferimenti virgiliani si vedano: Virg., *Aen.*, I, vv. 542-543; IV, vv. 291-293 e 419-420; VIII, v. 247. Quanto alla versione del Caro (che leggiamo nell'edizione Giunti del 1581) per i primi tre, si confronti: I, vv. 886-889 (“Ah se de l'armi, & de le genti humane / Nulla vi cale; à Dio mirate almeno: / Che dal ciel vede, & riconosce i meriti / E i demeriti altrui”; Caro 1581, 33); IV, vv. 432-437 (“Intanto io troverò loco opportuno, / E tempo accommodato, & destro modo, / D'ottener da quest'ottima Regina / Che da lei con dolcezza mi diparta: / Nulla sapendo ancor di mia partita: / Ne sperando tal fine à tanto amore”; ivi, 149) e IV, vv. 639-641 (“Sorella mia; s'havessi un tal dolore / Antiveder potuto; Io potrei forse / Anco soffrirlo”; ivi, 156). I passi non figurano nelle “Lettere di Polianzio”, l'unica operetta in cui avrebbero potuto confluire e trovare una ragionevole collocazione; forse, tutto ciò conferma la loro funzione tecnico-pratica o tecnico-dimostrativa.

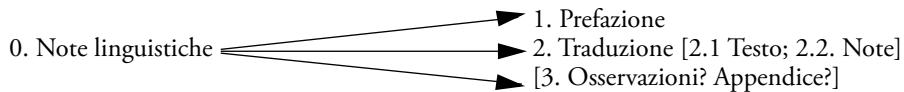
²³ BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 5, fascicolo 25, c. 1r. I versi petroniani: “Id, pro quo metuit, tantum trahit; omnia secum / Hic vehit imprudens, praedamque in proelia ducit”.

²⁴ Questo potrebbe far propendere per una datazione della carta? È possibile che i rilievi semantici (intercettati poi da Zanotti) fossero già presenti *in nuce* al momento della prima stesura? O davvero, come fa intuire la lettera del Fabri dell'ottobre 1741 (vd. n. 17), il lavoro sul *Petronio* si è spinto oltre quell'anno, incrociando la curatela del Pallavicini e le osservazioni sull'*Eneide* del Caro?

²⁵ BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 3, fascicolo 23, c. 1v. Si tratta di Sen., *Medea*, vv. 715-716. Non abbiamo trascritto il passo antecedente (“--- nescio quid ferox / Decrevit animus intus et nondu[m] sibi / Audet fateri Medea di Senec. atto V”): non è accertato che facesse parte di quelli trascelti per essere integrati nel progetto-*Petronio*, giacché la rubricetta è allineata al v. 715 della *Medea*. Per la suddivisione in atti, vd. la nota successiva.

²⁶ Segue l'indicazione “p. 492”, che assieme alla rapida indicazione della c. 1r e alla suddivisione in atti riconduce alla fonte di Algarotti, ossia al secondo tomo del *Théâtre des Grecs* di Brumoy (1730). Il passo tornerà nel “Saggio

Sarebbe forse utile considerare queste porzioni parte di un sottoinsieme “transitorio” o del tutto subordinato ai primi due. Il gruppo 0, così denominato non perché archetipico rispetto al progetto-*Petronio* ma perché simile a un presupposto tematico o a un punto di raccordo delle due sezioni antecedenti, riunisce quelle note che, vertendo su questioni strettamente linguistiche, sono equiparabili ad abbozzi o appunti redazionali a breve termine. Possono essere letti come promemoria ad uso privato (utili in corso d’opera, cioè all’elaborazione della versione e destinati a esaurirsi una volta risolti eventuali incertezze e dubbi di traduzione) oppure come proto-note esplicative, legate principalmente all’illustrazione/giustificazione della versione; ma possono, forse, anche incidentalmente rientrare in qualche passaggio dell’introduzione, della quale dopotutto non possediamo che pochi lacerti.



Schema 1 – Riordino tematico degli autografi in funzione del gruppo 0

Stando dunque alle carte trevigiane, il progetto-*Petronio* presenta una struttura abbastanza canonica e per questo assimilabile al lavoro del Bouvier che gli fa da modello:

1. Prefazione
 - a. Esordio
 - b. Storia del testo/gusto
 - c. *Argumentatio aesthetica*
 - i. Novità della traduzione proposta da Algarotti
 - ii. Panoramica storica sulla traduzione
 - iii. Digressione linguistico-metrica
2. Traduzione (su 295 vv. complessivi)
 - a. dai vv. 205-208
 - b. dai vv. 231-232
3. [Osservazioni? Appendice?]²⁷

Schema 2 – Struttura del *Petronio* sulla base dei mss. (vd. Tabelle 1 e 2)

3. Gli autografi sul Petronio. Nota preliminare

Prima di procedere alla ricostruzione del progetto-*Petronio* e a una proposta di lettura del suo significato, ci sembra utile offrire una trascrizione ordinata del materiale trevigiano, unita alla riproduzione delle carte autografe. Non essendo possibile alcun tipo di riordino giustificabile in base alle carte stesse e a una sistemazione che rispetti la volontà dell’autore, seguiremo la falsariga della Tabella 1 che abbiamo presentato nel paragrafo precedente, procedendo semplicemente in ordine progressivo. Il materiale autografo, come abbiamo potuto vedere, non comprende che una minima attestazione della versione algarottiana; altre testimonianze si possono recuperare – ma sempre sotto la forma di lacerti – attraverso il carteggio con Eustachio Zanotti e, soprattutto,

sopra la Rima” (o meglio: già nel “Discorso”) e l’autografo accerta così uno dei riferimenti bibliografici principali da cui l’Algarotti attinge per la costruzione del suo trattato. Non possiamo dire se già a questa (di per sé non meglio definita) altezza il passo fosse presente all’Algarotti come blocco di un discorso critico – e quindi legato alla *Prefazione*.

²⁷ Osservazioni e note variamente dislocate dovrebbero considerarsi, in linea di massima, vincolate in senso univoco (e quasi del tutto assimilate).

Alessandro Fabri, che proporremo (con un'essenziale annotazione a piè di pagina) in appendice al nostro studio²⁸.

Le carte algarottiane presentano una conformazione davvero amorfa e irregolare, che non entra in conflitto con la provvisorietà del progetto petroniano e con il suo successivo naufragio (pur positivo, visto che in prospettiva apre alla vera vocazione autoriale dell'Algarotti). In quest'ultimo caso, l'unica eccezione è chiaramente rappresentata dalla traduzione in versi che, si può pensare, aveva probabilmente raggiunto una certa estensione se non una parvenza di completezza. Molto frequente la presenza di segni di cassatura (solitamente: tratti obliqui anche incrociati), che tornano spesso nelle carte algarottiane legate alle fasi di prima lavorazione o costruzione dell'opera e che spesso indicano non tanto porzioni di testo rifiutate ma passi (originali o in forma di citazione) che sono stati regolarmente inseriti e quindi ricopiatì altrove, magari nel corso della stesura effettiva dell'opera di riferimento. Insieme a carte dalla grandezza canonica (il che significa frequente nei faldoni algarottiani: sui 16,5 cm di larghezza e tra i 20 e i 22 di altezza), vanno considerate sia cartule molto più piccole e ricavate, semplicemente strappandone delle porzioni o tagliandole, da pagine o parti di in-folio, sia porzioni sparse all'interno di pagine misceleanee e non esclusivamente dedicate alla questione petroniana, rispetto alle quali sta anche alla discrezione del lettore scegliere se estrarre alcune sequenze anche laddove non contrassegnate da una specifica rubrichetta. Proprio in relazione a quest'ultimo dato, riteniamo utile isolare nella nostra trascrizione solo le porzioni di testo legate al progetto-*Petronio*, dando tuttavia qui di seguito una descrizione dell'unità autografa riprodotta in modo tale da salvaguardare, sebbene in un'ottica del tutto funzionale al nostro lavoro, una certa completezza d'informazione. In particolare, allora, si nota:

- a. BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 1, fascicolo 27, c. 2r del secondo in-folio: la carta (piuttosto brunita) presenta un rapidissimo richiamo al progetto-*Petronio* attraverso una annotazione a margine autodiretta. Algarotti, in altre parole, sembra aver individuato un esempio di traduzione moderna in scolti utile magari alla costruzione della panoramica storica e culturale sull'epoca neroniana, nello "Squarcio del Trattato dell'Educazione del Sig. Locke", che il Pallavicini realizza sulla base dell'edizione francese di Pierre Coste edita nel 1695, due anni dopo pubblicazione dell'originale che va sotto il titolo di *Some Thoughts Concerning Education* (Locke 1693). Di questo secondo in-folio trascriveremo solo la prima metà della c. 2r (in cui troviamo il testo del Pallavicini e l'appunto *a latere*). Da notare comunque che tutto questo è seguito da un interessante commento dell'Algarotti sulla buona riuscita della traduzione pallaviciniana da Locke²⁹.
- b. BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 1, fascicolo 36, c. 1r: si tratta di una cartula dalle dimensioni piuttosto ridotte, dai bordi irregolari e ricavata da una pagina singola o da un in-folio color avorio. La metà alta della facciata è quella di nostro interesse, in quanto legata esplicitamente (tramite titoletto) al progetto petroniano. Niente si può adesso aggiungere sull'altro materiale, che sembra scritto con inchiostro diverso e quindi appartenere a un'altra fase di lavoro – legata forse ai discorsi militari? Trascriveremo soltanto la citazione dell'epigramma latino conservato dal Crescimbeni.

²⁸ Attualmente, a quanto sappiamo, l'edizione dell'epistolario algarottiano, avviata dal C.R.E.S. di Verona, risulta sospesa. Senza alcun dubbio, una volta ripresi i lavori, il contributo dell'équipe diretta dal Prof. Corrado Viola darà un apporto fondamentale agli studi sull'Algarotti e, forse, potrà meglio contribuire all'illustrazione anche di questa vicenda proto-editoriale.

²⁹ Per il testo della traduzione (che propone la denuncia lockiana delle pratiche legate alle fasciature dei neonati e dei corsetti per le bambine e quindi potrebbe avvicinarsi all'idea di corruzione del gusto che Algarotti, sulla scorta del Bouhier e non solo, vede nell'età post-augustea), vd. Pallavicini 1744d, xv-xvi. Sul commento dell'Algarotti e per una descrizione più dettagliata, ci permettiamo di rimandare alla nostra tesi di dottorato, ora in corso di lavorazione.

- c. BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 1, fascicolo 40, c. 1r: si tratta di una pagina compilata solo sul *recto* in cui, oltre agli appunti su Petronio, troviamo (nella parte bassa) ancora un riferimento alla figura di Cesare. Il contenuto del materiale legato al *Bellum civile* presenta uno spaccato sulla metrica volgare a partire dalla ricostruzione del Crescimbeni; inutile sottolineare quanto questo interesse risulti vicino al futuro autore del “Discorso sopra la Rima” (e delle sue due successive riedizioni a stampa del 1757 e 1764, sempre più indirizzate alla discussione del patrimonio prosodico italiano), per quanto l’unico effettivo contatto sia rappresentato dalla ricerca di una fonte attendibile per le considerazioni su Tasso³⁰. Trascriveremo solo questa sezione.
- d. BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 3, fascicolo 23: in questo caso dobbiamo far riferimento a entrambe le facciate della carta. Si tratta prevalentemente di trascrizioni variamente ordinate dal già ricordato *Théâtre des Grecs* di Pierre Brumoy. Non è possibile ipotizzare, se non con un ampio margine d’errore, se tutti i testi e le associazioni binarie (originale/traduzione) potessero essere state trascritte in funzione del progetto petroniano; a nostro avviso, le rubricette apposite che si possono leggere su entrambe le facciate (parte alta di c. 1r e zona centrale di c. 1v) sono state introdotte dopo la trascrizione o, comunque, pensate in modo tale che potessero indicare quali passaggi fossero ritenuti più significativi. Perciò, trascriveremo solo quelle porzioni che ci sembrano univocamente legate al progetto algarottiano.
- e. BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 4, fascicolo 29, c. 1v: la facciata trasmette, oltre alle considerazioni sulla lingua francese che Algarotti riserva al progetto-*Petronio* e poi riutilizza per il *Saggio* che stamperà per la prima volta nel 1757, appunti relativi al “Saggio sopra l’Opera in Musica” (estremità superiore e inferiore; il contributo è già presente nell’edizione dei *Discorsi* del 1755) e a quanto, poi, confluirà nel “Saggio sopra la quistione se le qualità varie de’ popoli originate siano dallo influsso del clima, ovveramente dalle virtù della legislazione” (la rubrica a margine è scritta in corsivo e con inchiostro differente, rispetto al caso precedente). Trascriveremo soltanto la porzione legata al *Petronio*, indicata da una rubrica marginale³¹.
- f. BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 5, fascicolo 23, c. 1r: si tratta di un foglio compilato solo sul *recto* che dimostra la convergenza cronologica (non ulteriormente chiarita) e tematica del progetto-*Petronio* e delle osservazioni sull’*Eneide* di Annibal Caro; contiene riferimenti alla traduzione salviniana dell’*Iliade* (da notare che il riferimento al Salvini non avverrà in relazione a Omero all’altezza del 1745, quindi delle prime due edizioni delle “Lettere” ma solo al momento della riscrittura mezzana del 1757)³², con qualche appunto critico. Lo trascriviamo integralmente.
- g. BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 5, fascicolo 24, c. 1r: si tratta di un documento compilato solo su una facciata, integralmente legato alla questione petroniana che, in questo caso, è affrontata sia nei suoi gangli preliminari (la “Prefazione”, l’idea di traduzione) sia nel testo. Lo trascriviamo integralmente.
- h. BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 5, fascicolo 25: carta compilata su entrambe le facciate, presenta note linguistico-grammaticali, appunti per la “Prefazione” e degli esempi di traduzione in endecasillabi. Naturalmente, lo riporteremo per intero.

³⁰ Rimanderemmo alla nostra tesi.

³¹ L’altro appunto *a latere* (“Vedi”) è un richiamo redazionale, che probabilmente doveva ricordare all’Algarotti di controllare la correttezza della citazione francese.

³² Rimandiamo, anche in questo caso, alla nostra tesi di dottorato.

- i. BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 5, fascicolo 28, c. 1r: all'interno di un riquadro, poi integralmente cassato, troviamo un prospetto storiografico sull'epoca e sul gusto di Petronio. Tutto l'in-folio, in ogni caso, brulica di possibili riferimenti a zone limitrofe rispetto al progetto sul *Bellum civile*: molti sono i riferimenti o gli appunti strettamente autodiretti che riguardano questioni metriche (e.g. a c. 1r: "Domandare se gli Svezzesi an[n]o i versi bianchi"; i francesi che non hanno "invenzione ne lingua Poetica ne varietà nella misura del verso. Il [per]che la rima è a loro più necessaria che alle altre nazioni", sulla rima che deve "piacere agli occhj"; mentre a c. 2r: "A proposito di Traduzioni q[uan]do si vuol comparare lo stile dell'Ariosto e del Tasso si piglia una cosa comune, e una cosa che si sà. La Virginella è simile alla Rosa per ventura questa è migliore [per]che si sa" oppure "Q[uan]do si vuol paragonare l'Ariosto e il Tasso si piglia La Virginella è simile alla Rosa tradotta da tutti e due da Catullo") e non assente un richiamo allo stesso Bouhier ("S'inganna M[onsieur] Bouhier q[uand]o dice che la misura Latina è più difficile de la rima. M[onsieur] fenelon di contrario avviso"). Trascriveremo l'estratto della c. 1r, in via del tutto prudenziale; ma resta un dato indiscutibile la centralità del riferimento a Fénelon e al binomio Ariosto/Catullo, che saranno parte integrante del saggio dedicato alla rima (nel caso della trasposizione catulliana, solo a partire dall'edizione 1757)³³.
- j. BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 5, fascicolo 38, c. 1r: si tratta di una pagina compilata solo su un lato ed è il documento più facilmente riconducibile al "Discorso sopra la Rima" e alle sue successive riscritture, dal momento che offre un focus sull'uso degli endecasillabi sciolti³⁴.
- k. BCT, Fondo Algarotti, ms. 1259, cartella 9, fascicolo 10: si tratta di un rapidissimo appunto scritto sul *verso* della c. 2 (peraltro, strappata) di una lettera. È seguito da una serie di espressioni notevoli elencate con impostazione sinottica (non sono rare le carte di Algarotti che registrano liste di belle espressioni, locuzioni, modi di dire eleganti...); la citazione dal Rucellai (v. 25 del poemetto *Le Api*), utile sul piano prettamente tecnico, è seguita da una stroncatura inclemente della sua poesia e di quella dell'Alamanni. Trascriveremo solo la porzione legata al progetto-*Petronio*.

La nostra trascrizione si affida a criteri strettamente conservativi (si interviene limitatamente a qualche *lapsus calami* dell'autore integrando l'apostrofo ove non presente) e si appoggia all'ausilio – in realtà, come sarà facile constatare nell'immediato – non troppo esteso, di un apparato in pagina; non verranno considerate le fonti, che avrebbero potuto occupare una prima fascia d'apparato, ma che o sono già state menzionate o verranno chiarite nel corso del saggio di commento. Come già anticipato, si sciolgono, fra parentesi quadre, soltanto le abbreviazioni legate al sistema tironiano e ai titoli.

³³ Si rimanda, anche in questo caso, alla nostra tesi di dottorato.

³⁴ Ci permettiamo di rimandare anche qui alla nostra tesi. Da notare la presenza della sigla "NB" sul margine sinistro (poco sopra il riferimento marginale alla p. 168), comune a molti autografi di Algarotti.

3.1 Il Petronio degli autografi

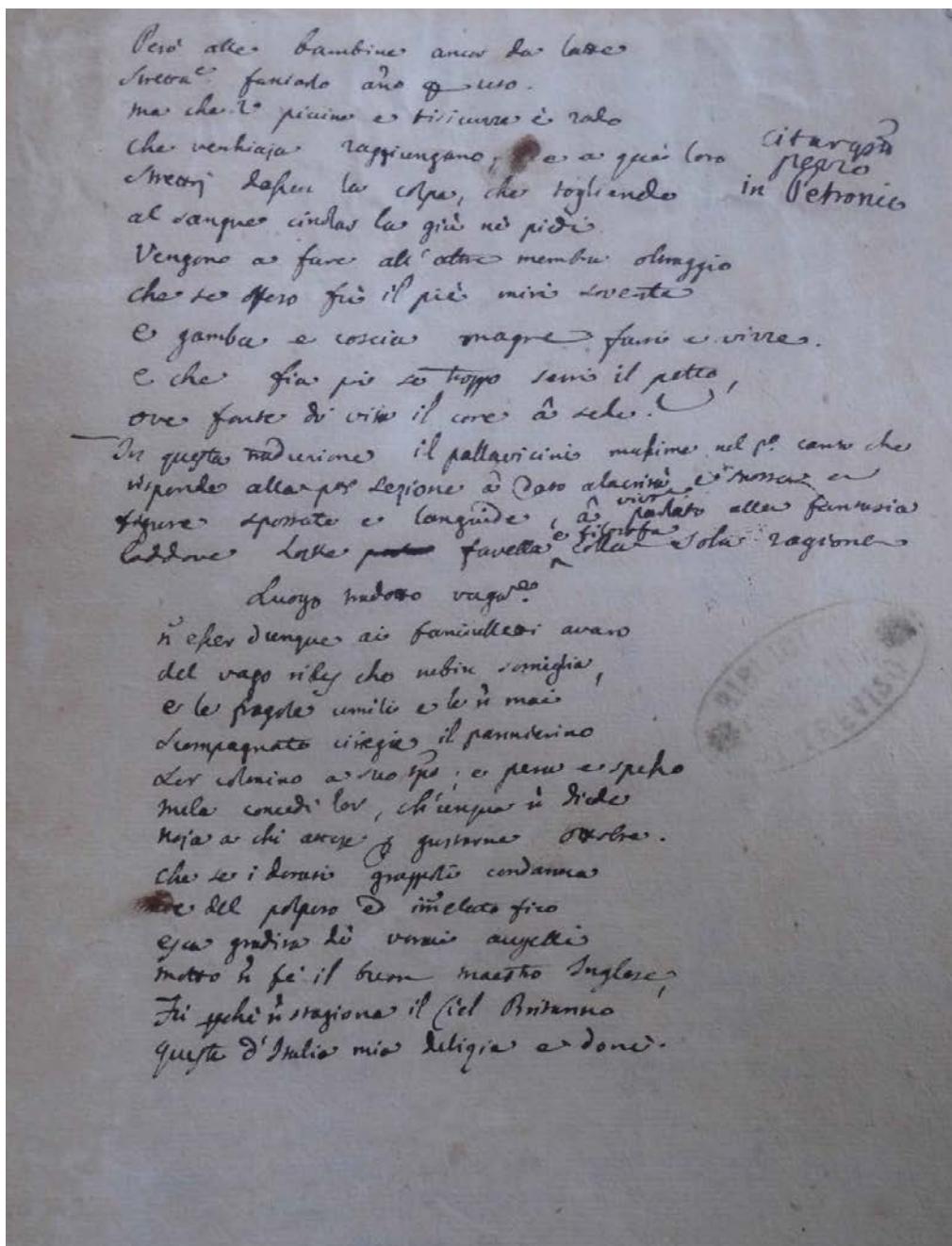


Figura 1 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 1, fasc. 27, c. 2r (secondo in-folio)*

* Le immagini dei mss. 1257B e 1259 sono qui riprodotte per gentile concessione della Biblioteca Comunale di Treviso.

Però alle bambine ancor da latte
Stretta[ment]e fasciarlo ân[n]o p[er] uso.
Ma che? piccine e tisicuzze è rado
Che vecchiaja raggiungano; e a que' loro
Strettoj dassen la colpa, che togliendo
Al sangue circolar là giù ne' piedi
Vengono a fare all'altre membra oltraggio
Che se offeso fù il piè miri sovente
E gamba e coscia magre farsi e vizze.
E che fia poi, se troppo serri il petto,
Ove fonte di vita il core à sede?

Citar q[ue]sto
pezzo
in Petronio

5

10

4 e] segue lettera cass. ill. simile a O

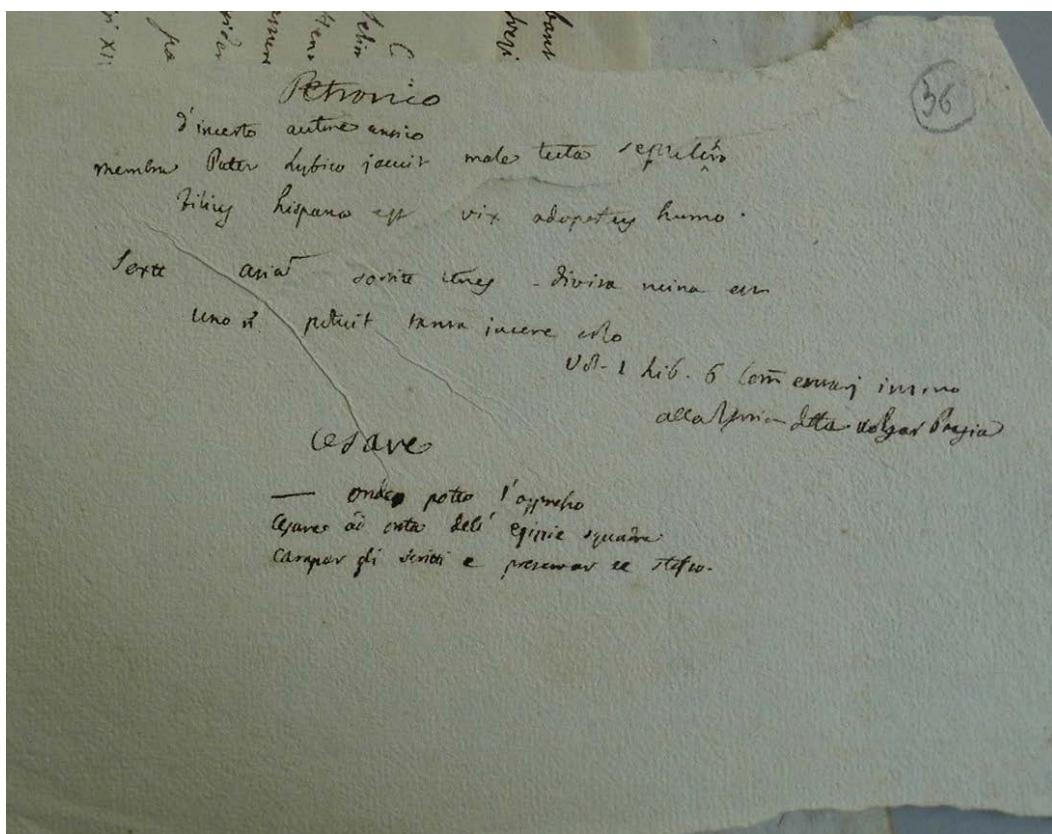


Figura 2 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 1, fasc. 36, c. 1r

Petronio

d'incerto autore antico

Membra Pater Lybico iacuit male tecta sepulchro

5 Filius Hispana est vix adopertur humo

Sexte Asia[m] sortite senes. Divisa ruina est

Uno n[on] potuit tanta iacere solo

Vol. I Lib. 6 Com[m]entarj intorno
alla Istoria della Volgar Poesia

10

5 sepulchro] -h- *agg. in interl.*

P.
Perinio.

(40)

Si porta del Creymerius v.d. l lib. I cap. X de' commentari
 intorno all' Istoria della Volgar Poema il Cantico
 delle St. Dameys d'afin che poeto' nei primi
 anni del secolo 13°, che comincia questo Cantico
nella Commedia
si narra sonato
in prosa.
 aliss. Signore
Vro sono le bdi de

sonato in verso o quel che si pensa quanto tutto
 d'esso non s'ha ben detto,
 Al Tassino fu l'inventore li versi sishi endecasillabi
 seguito dall' Alammoneus Amelio e Salmerio nella
 prosa
 L' anno invento d'esso versi sishi endecasillabi
 D'Amelio si quali scrive la sua commedia.
 Nel primo capitolo nella stampa si venne di
 dire d'esso
 Non tanto nel Creymerius che il Capo volches
 scrivesse la Genzalme in versi ci si.

Cesare

memoria real implant (Hies) qua valg plenimod.
 pro Rejst. in fine.
 La memoria regno d'qui cosa e madre dello spirito.

Figura 3 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 1, fasc. 40, c. 1r

Petronio.

Si porta dal Crescimbeni Vol. I lib. I Cap. X de' Commentarj intorno all'Istoria della Volgar
Poesia il Cantico del Sole di S. Francesco di Assisi che poetò ne' primi anni del secolo 13°,
che comincia

5

Altiss[imo] Signore
V[ost]re sono le lodi &c

questo Cantico
nelle Cantiche
si trova scritto in prosa

- scritto in versi a qual che e' pensa quasi tutti di 7 o di 11 sillabe &c
10 Il Trissino fu l'inventore de' versi sciolti Endecasillabi seguito dall'Alammanni Rucellai e dal
Muzio nella poetica
L'Ariosto Inventore de' Versi sciolti endecasillabi sdruccioli co' quali scrisse le sue
Commedie.
Il Trissino mescolò nella Sofonisba i versi di 7 e di 11
15 Non trovo nel Crescimbeni che il Tasso volesse scrivere la Gerusalem[m]e in versi sciolti.

13 de'] corr. su della 15 7] corr. su 2

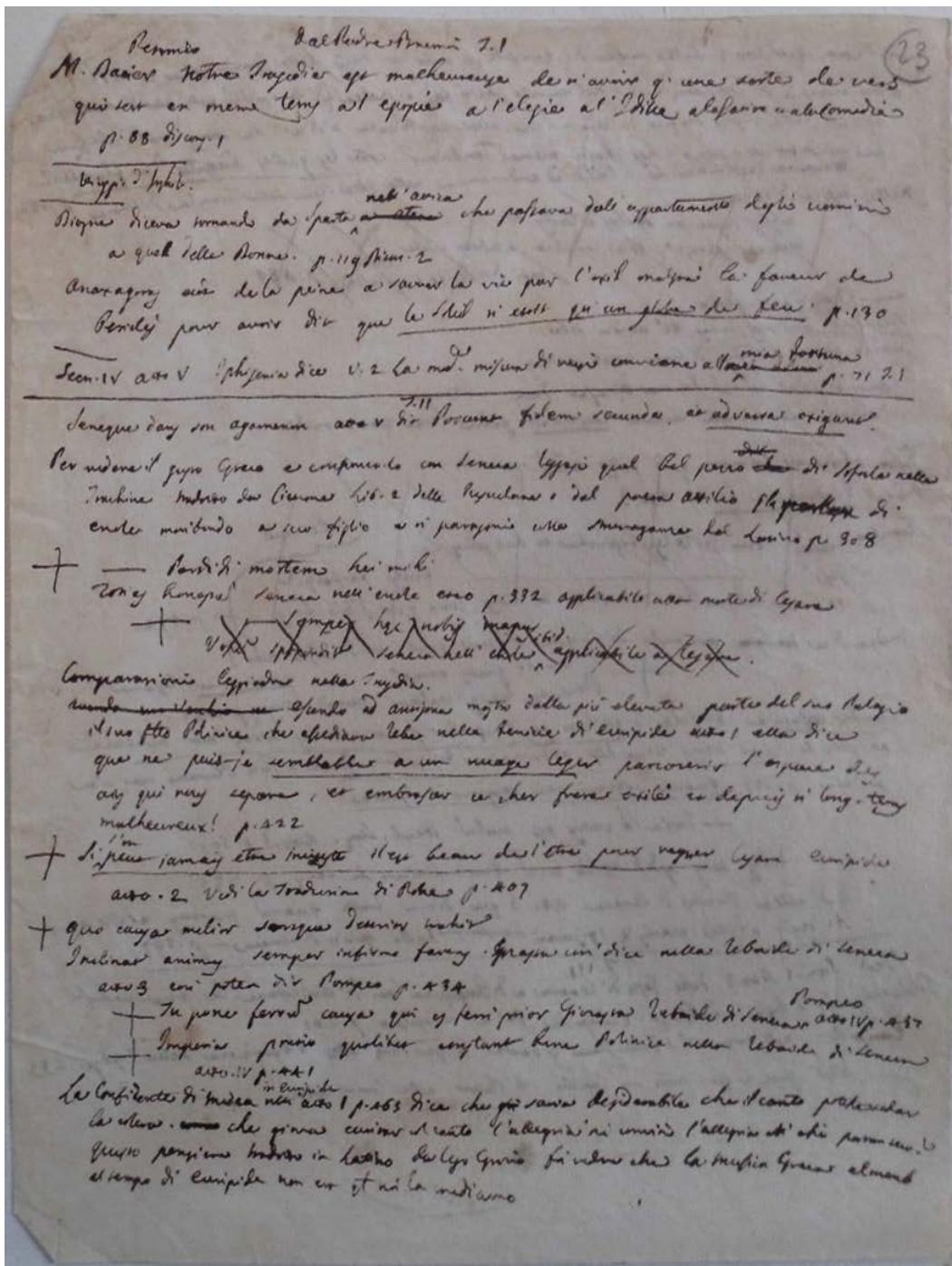


Figura 4 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 3, fasc. 23, c. 1r

Petronio

M. Dacier Notre Tragedie est malhereuse de n'avoir q'une sorte de vers qui sert en meme tems
a l'epopée a l'elegie a l'Idille a la Satire et a la Comedie
p. 88 discurs. I

Ved il Coro dell'atto 3 della metà di "cavalcade" con un rigo della Grand'advers p. 270
altro esempio di compassione - nel momento che si fa a Medea di "cavalcade" nell'atto 3 delle "fureurs"
aperte dalla reper magica da lei inviate alla sua rivale e d'ora: le sangue molte defese
tutti i mondi le orage - le chay mème tombions come les gritez ardentes l'en flambent
comme l'aristocratie à l'heure d'andromaque nella filetta tra le donne di Turenne p. 482

~~whily expirer apres de tantz bries
Miles au temps que le cordeau atendre pale moie
moi de la et i ay appris p. 489~~

— Regis quid fuit
Bellement animus in me et nescit nisi
aude fecerit miles di linea. anno 8 p. 499

aut rigida ut ista bruma d'esperance de ceu Chronic
nemore, se révèle cunous ~~confusus~~ galus trece anno miles.

Leson obligea en men que potes vaudre qu'il
miles quodueque fieri anno 3

~~Conclu mesme on le telz regnante et des plus... — P. 499~~

~~Itz. — Et telz que les meutes et telz que ceu que j'ai faitz p. 492~~

Miles dice ~~me~~ portando di Givres d'auis veul vendicarsi anno 3
— Si gratz amar ~~verrunt amar~~ legare

~~Bon que tenir vulnus penit troy p. 493~~

grande infirmité, de telz d'assister au chef la gloire que le bâtonneur aacheva
au pris de leur sang vers l'eli andromache faire a Rio Blanque ne n'a
un'ame p. 527 quanti ottemi nei vergogni in Grecia!

— Tria id very off male! Herib. Ann. anno 1 p. 591

Ubiq. non p' d' estis locis tenete fuisse de long. p. 237

Ved' nelle Turennes atto 3 qui d'auis bate quanti monsieur at illa furent
be outre n'ille mangi & fijuan lest & balle spire di linea — p. 592.

Ved. San. I Atto 1 delle Loge di Corone a Diomede con d'aristotele le "Neytiones logi"
Dialoghi greci e hebrei orecchi d' "cavalcade" fa a meiglere p. 201

"cavalcade" nell'anno IV S. I delle Turennes si vede d'auis sanguis atto l'expionation delle Logi p. 235

Orbi pure e qui proposito un Capitulo di Herib. nelle Convenzioni

Figura 5 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 3, fasc. 23, c. 1v

Aut rigida cu[m] ia[m] bruma discussit deus
Nemoru[m], et nivali cuncta constrinxit gelu Senec. atto V Medea

Jason Obiicere crimen quod potes tandem mihi?

Medea Quodquunque feci atto 3

5

Cornelio

Medée oui je te les reproche et de plus --- Petronio
Jas. ----- Quels forfaits?
M. La trahison le meurtre et tous ceux que j'ai faits p. 492

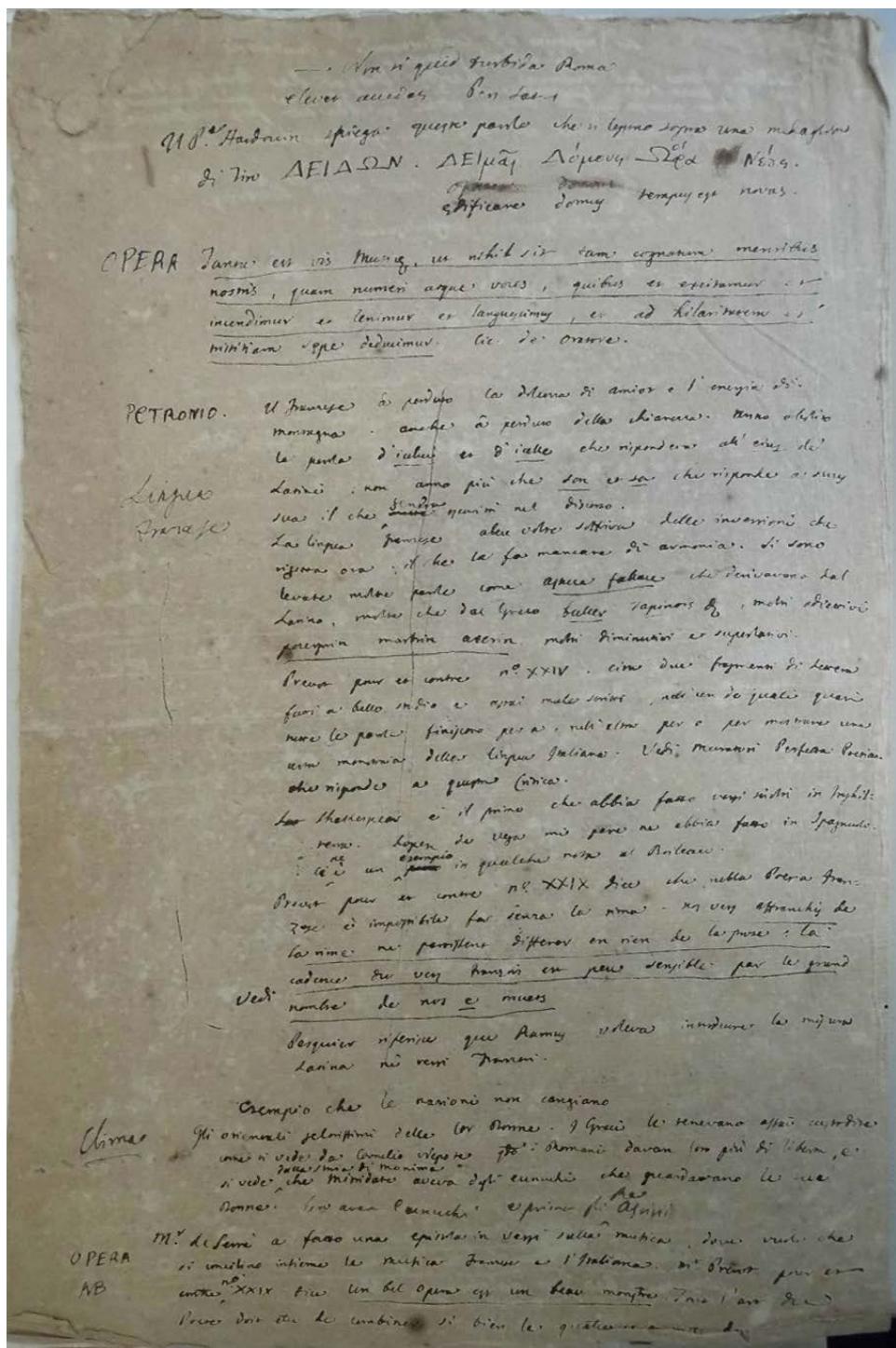


Figura 6 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 4, fasc. 29, c. 1v

Il Francese à perduto la dolcezza di Amiot e l'energia di Montagna. Anche à perduto della chiarezza. Anno abolito la parola d'icelui et d'icelle che rispondeva all'eius de' Latini: non anno più che son et sa che risponde a suus sua il che genera oscurità nel discorso.

La Lingua Francese altre volte soffriva delle inversioni che rigetta ora: il che la fa mancare di armonia. Si sono levate molte parole come astuce fallace che derivavano dal Latino, mentre che dal Greco buller Tapirois &c, molti adiettivi peregrin marvin acerin molti diminutivi e superlativi.

Prevot pour et contre n. XXIV. cita due fragmenti di Lettera fatti a bello studio e assai male scritti, nell'un de quali quasi tutte le parole finiscono per a, nell'altra per o per mostrare una certa monotonia della Lingua Italiana. Vedi Muratori Perfetta Poesia che risponde a questa Critica.

Se Shakespear è il primo che abbia fatto versi sciolti in Inghilterra. Lopez de Vega mi pare ne abbia fatto in Spagna ce ne è un esempio in qualche nota al Boileau.

Prevot pour et contre n. XXIX dice che nella Poesia Franzese è impossibile far senza la rima.
Nos vers affranchis de la rime ne paroissent differer en rien de la prose: La cadence du vers François est peu sensible par le grand nombre de nos e muets.

Pasquier riferisce que Ramus voleva introdurre la misura Latina ne' versi Francesi.

2 Anno] A- forse corr. su altra lettera **3** general] in interl. su mette cass., con -e- forse corr. **13** Se] corr. su altra parola **14** ne] in interl. su ci corr. in ce | esempio] in interl. su cass. ill. [forse passo]

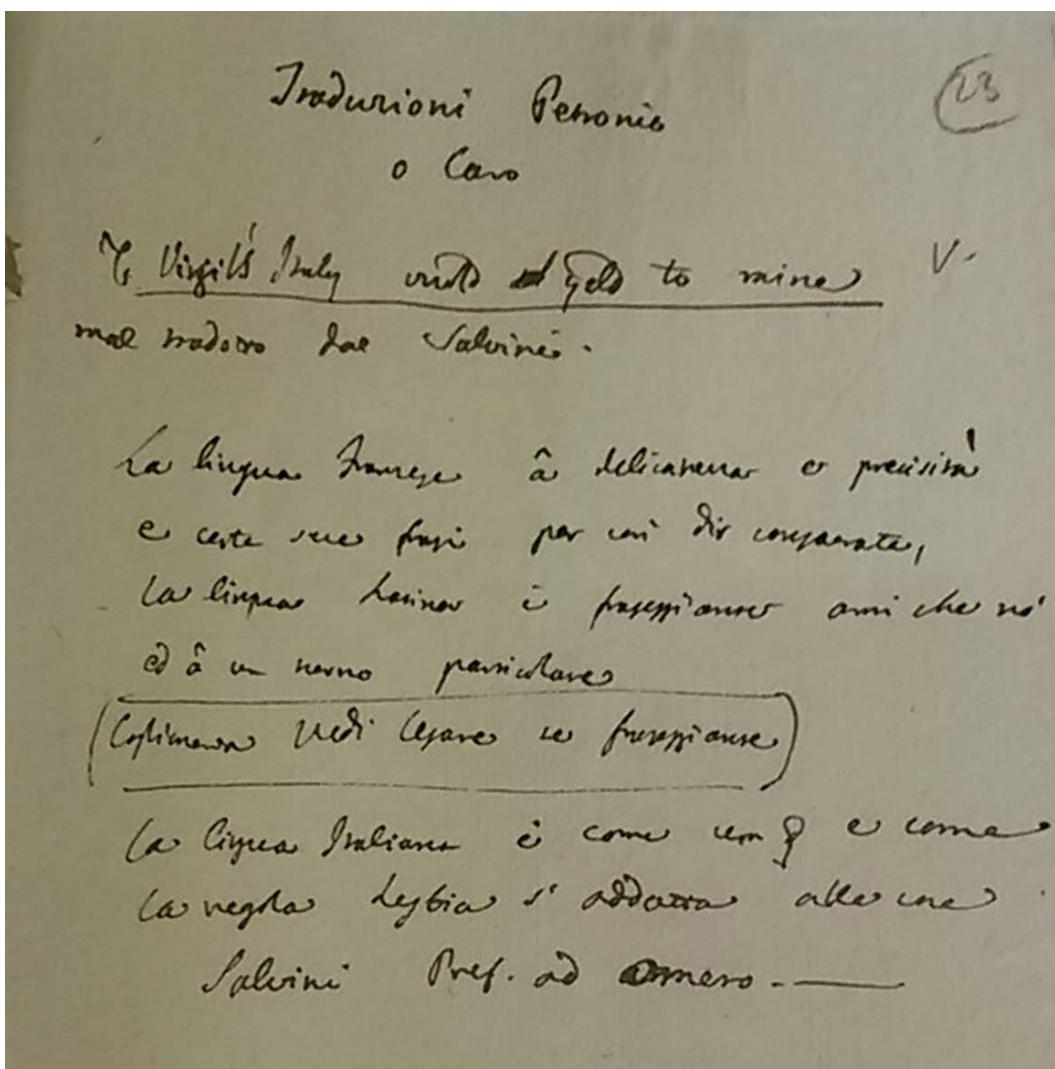


Figura 7 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 5, fasc. 23, c. 1r

Traduzioni Petronio
o Caro

& Virgil's Italy vuold yeld to mine
mal tradotto dal Salvini.

5

La lingua Francese à delicatezza e precisione e certe sue frasi per così dir consacrate, la lingua Latina è fraseggiante anzi che nò ed à un turno particolare

10

Cogli†nta Vedi Cesare se Fraseggiante

La lingua Italiana è come cera e come la regola Lesbia s'addatta alle cose
Salvini Pref. ad Omero.

4 vould] segue cass. Ill. | mine] segue segno di spunta a marg. 12 cera] segue probabile segno omiss.

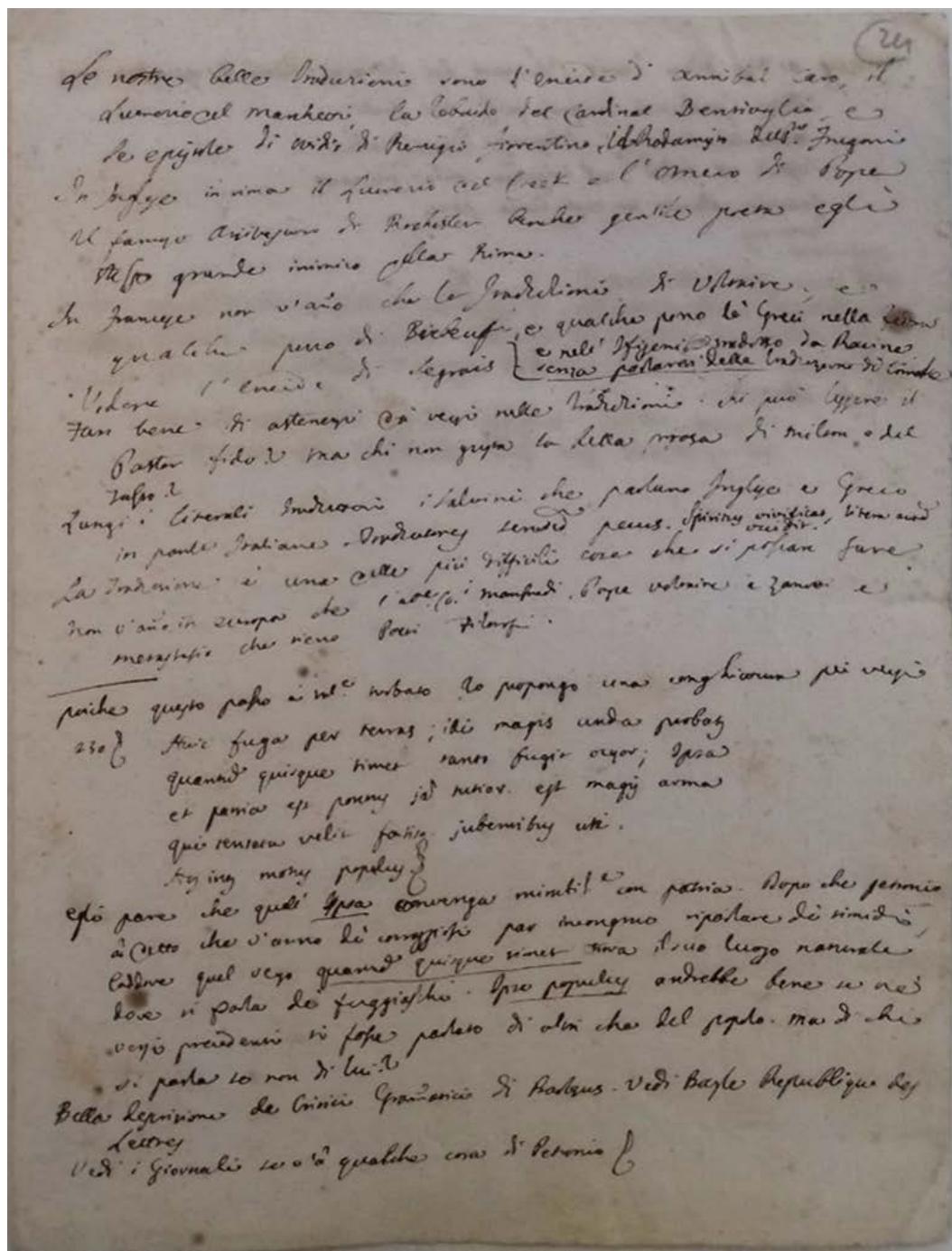


Figura 8 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 5, fasc. 24, c. 1r

Le nostre belle Traduzioni sono L'Eneide di Annibal Caro, il Lucrezio del Marchetti, la Tebaide
del Cardinal Bentivoglio, e le Epistole di Ovidio di Remigio Fiorentino, il Radamisto del
P[adre] Frugoni

In Inglese in rima il Lucrezio del Creek e l'Omero di Pope

Il famoso Arcivescovo di Rochester benche gentile poeta egli stesso grande inimico della
Rima.

5 In Francese non v'an[n]o che le Traduzioni di Voltaire; e qualche pezzo di Berbeuf, e qualche
pezzo de' Greci nella Fedra e nell'Ifigenia tradotto da Racine senza parlare delle Traduzioni
di Cornelle

Vedere l'Eneide di Segrais.

10 Fan bene di astenersi da' versi nelle Traduzioni. Chi può leggere il Pastor fido? Ma chi più gusta
la bella prosa di Milton o del Tasso?

Lungi i literali Traduttori italiani che parlano Inglese e Greco in parole Italiane. Traductores
servu[m] pecus. Spiritus vivificat, litera aute[m] occidit.

La traduzione è una delle più difficili cose che si possan fare.

15 Non v'an[n]o in Europa che l'Ab[ate] Co[nt]i Manfredi, Pope Voltaire e Zanotti e Metastasio
che sieno Poeti Filosofi.

20 poiche questo passo è tal[ment]e turbato Io propongo una conghiettura pei versi

230 &c. *Huic fuga per terras; illi magis unda probat[ur]*

Quantum quisque timet tanto fugit oyror; Ipsa

Et patria est pontus iam tutior. Est magis arma

25 *Qui tentata velit fatisq[ue] jubentibus uti.*

Hos in[ter] populus &c

Egli pare che quell'Ipsa convenga mirabil[ment]e con patria. Dopo che petronio à detto che
v'anno de' coraggiosi par incongruo riparlare de' timidi, laddove quel verso quantu[m]
quisque timet trova il suo luogo normale dove si parla de' fuggiaschi. Ipse populus andrebbe
bene se ne' versi precedenti si fosse parlato di altri che del popolo. Ma di che si parla se
non di lui?

30 Bella descrizione de' Critici Gram[m]atici di †. Vedi Bayle Republique des Lettres.

Vedi i Giornali se v'â qualche cosa di Petronio.

2 il] corr. su la 8-9 e... Cornelle] agg. entro riquadro 14 servum] forse corr. | Spiritus... occidit]
agg., con occidit in interl. bassa

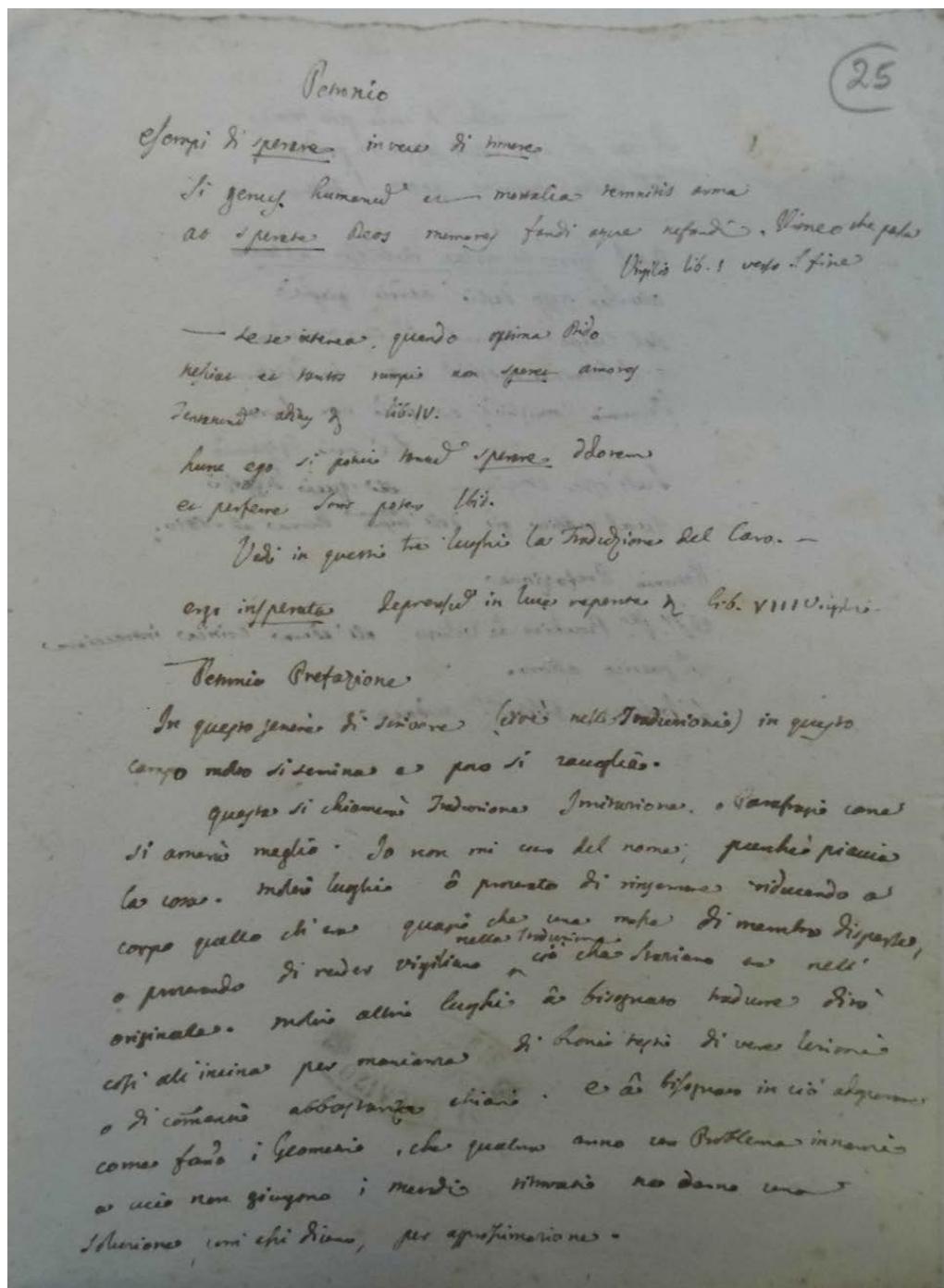


Figura 9 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 5, fasc. 25, c. 1r

Petronio

Esempi di sperare in vece di timere

Si genus humanum et moralia temnitis arma

At sperare Deos memores fandi atque nefandi. Ilioneo che parla Virgilio

Lib. I verso il fine

5

---- se se interea, quando optima Dido

Nesciat et tantos rumpi non speret amores

Tentaturu[m] aditus &c lib IV.

10

hunc ego pati tantu[m] sperare dolorem

et perferre Soror potero Ibid.

Vedi in questi tre luoghi la Traduzione del Caro.

15

Ergo insperata depressu[m] in luce repente &c. lib VIII Virg.

Petronio prefazione

In questo genere di scritture (cioè nelle Traduzioni) in questo campo molto si semina e poco si raccoglie.

Questa si chiamerà Traduzione Imitazione, o Parafrasi come si amerà meglio. Io non mi curo del nome; purchè piaccia la cosa. Molti luoghi ô provato di rinserrare riducendo a corpo quello ch'era quasi che una massa di membra disperse, o provando di render Virgiliano nella Traduzione ciò che Staziano era nell'Originale. Molti altri luoghi à bisognato tradurre dirò così all'incirca per mancanza di buoni testi di vere lezioni o di com[m]enti abbastanza chiari. E à bisognato in ciò adoperare come fan[n]o i Geometri, che qualora anno un Problema innanzi a cui non giungono i metodi ritrovati ne danno una Soluzione, così essi dicono, per approssimazione.

30

26-27 nella Traduzione] *in interl.*

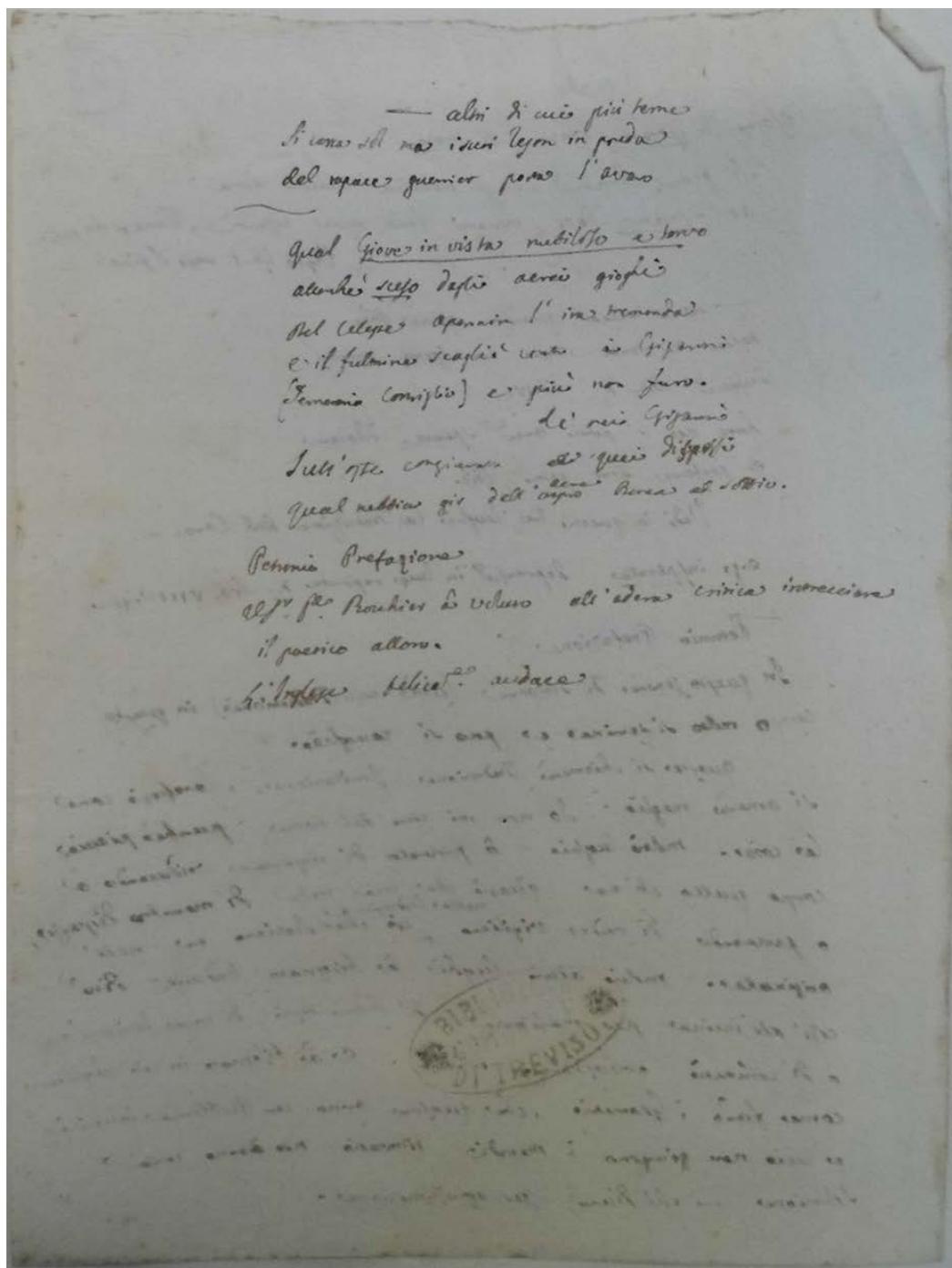


Figura 10 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 5, fasc. 25, c. 1v

---- altri di cui più teme
Si carca sol ma i suoi Tesor in preda
Del rapace guerrier porta l'Avaro

5 Qual Giove in vista nubiloso e torvo
Allorchè sceso dagli aerei gioghi
Del celeste Apennin l'ira tremenda
E il fulmine scagliò contro i Giganti
(Temerario Consiglio) e più non furo.
10 de' rei Giganti
Sull'Oste congiurato e quei dispersi
Qual nebbia gir dell'aspro Borea al soffio.

Petronio Prefazione
15 Il S[ignor]e P[residente] Bouhier à voluto all'edera critica intrecciare il poetico alloro.
L'Inglese felice[mente] audace

12 congiurato] *di diff. lettura* | dispersi] *corr. su parola ill., forse disposti* 13 aspro] *aere in interl.*

(28)

Gli ornamenti lisi e semplici del venerabile Colosso o del
 sultano Sule del Gado non commutano alla maniera
 quocessi di legno & siccome la finiesca e la ricerata
 di questa non commutare con qd. si. & solo il Marinaro.
 V. si faccio bene di ad unire i vecchi di libellini per la
 commedia egli si ridice d' far pescare scapino e' confuso
 quando nello stesso modo. Naufragi avano i janchi i greci
 mi obbligano lo idem dico che pare abbia senso in esse
 di ridicolo.
 * Lette le uni liberalia anno intes. che di come si dicono
 si potrebbe provare se i episodio in falso non lungo.
 milone heonida e' scritto in ogni risma.
 I francesi non avranno impressione su lingua Greca ne varietà
 neccare misura del verso. Il poeta da rimarci a loro più mestissima
 che alle altre nazioni.
 Dimandare se si vorrà un verso bianchi. E' facile
 credo è rimato in versi clamorosi.
 * Il Romano di Milano e' la lode di Francesco. ed' potrebbe
 ridere se si volghe ormai come talia di professo,
 o di pagare un peniso. ma in iniziativa
 ha portando before
 ambo i hammar & Index nell' altra systema
 a proprio della condizione del soggetto
 appurare maniera che si ha che gli
 amici si gli consigliano il verso non
 fonderlo di pura materna le rettate
 alle loro finezza.
 Car de senti elle d' agenzia Prof. p. 22
 far rimarci in una lingua, in cui si dicono approssimativamente
 rimare agli altri.
 Intreia uno riuscito ai vantaggi del tempo di Renardo che li aveva
 appreso per le mani e' vivera la comica.
 Ved' Genclor sur la Robespicio composto di vari versi.

Renardo ormai in quel tempo, in
 cui le poesie figurante d' ora
 cosa aveva appreso. Del resto
 d' augury, ins. cui si ha modo
 cono di segnali omogenei usati
 anche obbligatori e' in cui se
 pure cambia e semplifica. Comme
 greche, cominciano a uscire
 un po' troppo fatiche, non
 solo favate e' di cognizioni,
 pure e' spagnole venuti lei prima
 misurare giorno.

Figura 11 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 5, fasc. 28, c. 1r

Petronio vivea in un tempo, in cui la poesia degenerato aveva dalla aurea semplicità del Secol d'Augusto, in cui i bei tratti erano di soverchj ornamenti coperti anzi che abbelliti, e in cui le pure candide e semplici Grazie Greche cominciano a vezzeggiare un po' troppo finche diventano Le sfacciate e di convulsioni piene e sgraziate Veneri de' nostri moderni pittori.

5 finche] corr. su parola ill. | diventano] in interl. su si convertono cass. 6 Le] corr. su parola cass. ill.

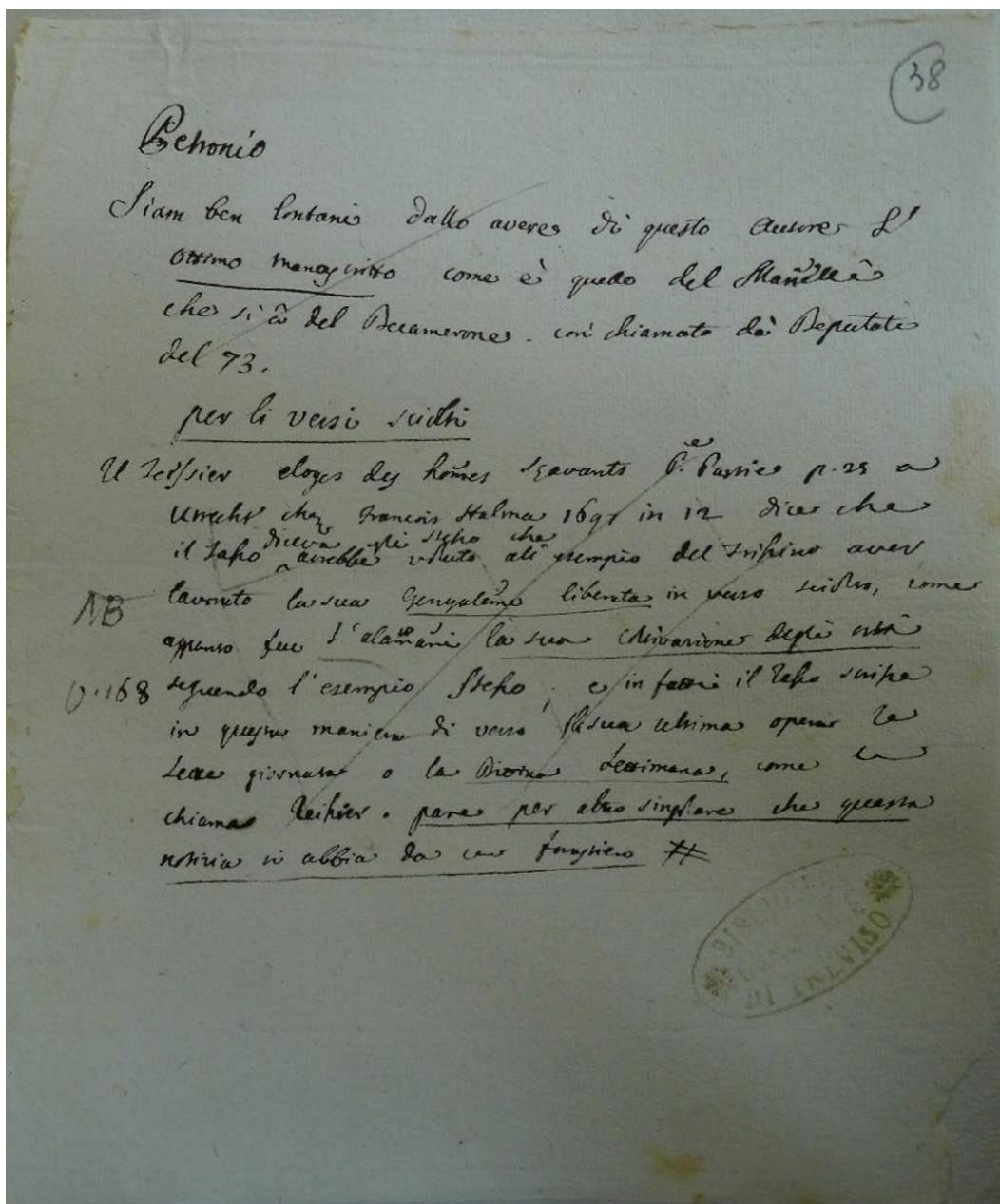


Figura 12 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 5, fasc. 28, c. 1r

Petronio

Siam ben lontani dallo avere di questo Autore l'Ottimo Manoscritto come è quello del Man[n]
nelli che si â del Decamerone. così chiamato da' Deputati del 73.

5

per li versi sciolti

10

Il Teissier Eloges des hom[m]es sçavantes P[remier]e Partie p. 25 a Utrecht chez Francois Halma 1697 in 12 dice che il Tasso diceva egli stesso che avrebbe voluto all'esempio del Trissino aver lavorato la sua Gerusalem[m]e liberata in verso sciolto, come appunto fece l'Alaman[n]i la sua Coltivazione degli orti seguendo questa maniera di verso la sua Ultima Opera le Sette Giornate o la Divina Settimana, come la chiama il Teissier. pare per altro singolare che questa notizia si abbia da un forestiero

8 diceva... che] *in interl.* 11 Alamanni] *con -m- in interl. cass.* 13 forestiero] *segue #*

Petrarca

Con vero ch'egli dale nome
 si voleva agli dei Pauletti
 alamanni et Pauletti
 caro di benio ma pedestre

avea cagione perche fatto di
 si discorsero p' nuoi modi il menire in ogni modo
 non darò parere stonarono obumo
 tanto di gloria s' aurorella tanta gloria
 menate il più della vita la maggior parte
 ammendare correggere

si in riguardo alla R come ancora per
 vi furon tali che alcuni
 facendo ad indovinare.
 non punto rieva ne niente importa.

El Petrarca avanti di pubblicare i suoi componimenti
 aveva fatto papere per ben quaranta capodini
 di uno scigno(a) organonone in fine dell'ib. 6 li commenno
 (a) annibal. Povero Tassu. dello tutar. Piel. p. m.

finiron sop' alla morte non finiron che cattato
 e non diavole convenienter
 di esto cominciamenno non di lui ne di nulli
 al certo certo
 tanto agli uni quanto agli altri si agli che agli

Figura 13 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1259, cart. 9, fasc. 10, c. 2v

Petronio

Con verso Etrusco da le rime sciolto v. 25 api del Rucellai

Alamanni e Rucellai candidi bensì ma pedestri

4. Un Petronio à la Algarotti

Ma dunque: cos'era il *Petronio*? Qual era l'idea di traduzione (si legga: di testo poetico) che l'Algarotti sentiva di poter proporre dopo – e in conseguenza de – la prova del Bouhier? E come quest'idea ha potuto consolidarsi nel tempo e approdare nei trattati sull'estetica? Giocoforza, mentre i pochi lacerti tradotti (dieci endecasillabi e niente più)³⁵ possono soccorrerci come supporto o controprova rispetto ad alcune suggestioni, il vero polo d'attrazione è rappresentato da quegli autografi che ruotano attorno alla "Prefazione" e possono darci un'immagine più chiara, seppure in certi punti davvero disorganica, del progetto-*Petronio*. Se al lettore delle cose algarottiane la "Prefazione" (vd. *supra* parte dello Schema 2) può ricordare l'endoscheletro di un qualsiasi studio letterario³⁶, è anche vero che all'altezza del 1738 l'Algarotti appena reduce dalla lettura del Petronio francese sembra aver pensato al suo lavoro come a un tentativo di imitazione/emulazione del *Poème*, finendo ben presto per compilare una risposta "per le rime" al libro del presidente dell'Académie Française.

Nel lavoro di Bouhier l'Algarotti poteva trovare una serie di appigli che, al di là di un qualsiasi desiderio di imitazione (nato dalla voglia di sperimentare in prima persona e da una differente prospettiva la meccanica della traduzione), sono in tutta probabilità il vero motore del cantiere petroniano. Fondamentalmente, il Bouhier che traspone in distici, quindi in poesia rimata³⁷, il *Bellum civile*; o quello che difende il proprio saggio di traduzione articolando tutte le più minute declinazioni della sua poetica – peraltro con l'idea di rinserrarsi in un fortino inoppugnabile a fronte delle numerose recriminazioni da lui stesso messe in scena e combattute a suon di incalzanti contro-domande³⁸ – è lo stesso autore che devia tensioni e possibili fratture ideologiche su altri oggetti o altri destinatari sensibili, dimostrandosi erede in tutto e per tutto dei toni delle ripetute polemiche primo-settecentesche inaugurate dallo scontro Orsi-Bouhours³⁹:

Autre chose est, je l'avoué, des vers non rimez des Italiens & des Anglois. Ce sont les Inventeurs de la nouvelle Poésie qu'on veut mettre en règne parmi nous. Mais y prennent ils autant de plaisir, qu'aux vers rimez? C'est à eux à en juger. (Bouhier 1737b, xii)⁴⁰

aveva provocatoriamente dichiarato prima di avventurarsi, in perfetta linea con la *praeteritio*, in una critica ostinata, spigolosa, certamente in larga parte compiaciuta, del repertorio stro-

³⁵ Se non si considerano i versi riportati nella lettera di Eustachio Zanotti e in quelle del Fabri (vd. *supra*); il nostro discorso, qui, riguarda tuttavia le scritture di corredo, che sono le sole in grado di attestare un'effettiva continuità fra il progetto-*Petronio* e il percorso teorico, saggistico, dell'Algarotti.

³⁶ Quello del "Saggio sopra la Rima" anzitutto ma, perché no?, anche quello del "Saggio sopra Orazio", dacché in questo caso è l'intero sistema estetico a trovare una formulazione sintetica.

³⁷ È una questione su cui il Bouhier pone la massima attenzione, essendo attualissimo il dibattito sull'opportunità di eliminare la rima dal sistema prosodico francese.

³⁸ Vd. Bouhier 1737b, vii-viii: "Si on me demande pourquoi j'ai préféré une traduction en vers, à une version en prose, qui m'auroit été plus aisée à faire [...]" (trad. it.: Se mi si chiede perché ho preferito una traduzione in versi a una in prosa, che mi sarebbe stata più agevole a farsi [...]"); "Mais pourquoi ce renversement dans notre Poésie?" (trad. it.: Ma perché questo rovesciamento nella nostra Poesia?); "Si on se trouve si fort accablé sous le poids de cet esclavage [scil. la rime], que n'écrivit on en Prose?" (trad. it.: Se ci si trova così violentemente schiacciati sotto i piedi di questa schiavitù [scil. la rima], perché non si scrive in Prosa?).

³⁹ Impossibile non rimandare a Viola 2001; ma vd. anche Arato 2002, 17-130.

⁴⁰ Trad. it.: Altra questione è, lo ammetto, quella dei versi non rimati degli Italiani e degli Inglesi. Sono gli Inventori della Poesia moderna che si pretende di imporre qui. Ma vi traggono altrettanto piacere che dalle rime? Sta a loro giudicare.

fico-metrico italiano. Non sorprenderà, allora, che una volta archiviato il progetto-*Petronio* il “Discorso sopra la Rima” si aprisse nel 1755 proprio sull’onda della lettura della “Préface”:

Nel Proemio che il Presidente Bouhier ha posto in fronte alla Versione da lui fatta del Poema di Petronio, trovasi risolutamente affermato la rima esser tanto necessaria al verso, che senza essa non si può far poesia degna di lode. Vero è che non tanto ei la piglia contra i versi sciolti dalla rima usati dagl’Italiani e dagl’Inglesi, quanto contra coloro tra’ suoi i quali dietro a tale esempio avrebbono voluto introdurli nelle poesie Franzesi. E con ragione. Ognuno sa che la lingua Franzese per la costituzion sua non ha varietà negli accenti, non ha varietà nè libertà alcuna nella sintassi, non riceve in sè medesima così volentieri le figure grammaticali, non è tanto ricca di vocaboli e di modi di dire, onde iscarso viene ad essere il numero degli atteggiamenti, e dei colori ch’ella può dare alle cose. Pe’ quali ed altri simili disavvantaggi troppo manca alla poesia Franzese mancando la rima, e senza la rima si viene a confondere con la prosa. [...] Ma ben altrimenti va la cosa nella nostra lingua [...]. (Algarotti 1755, ccxxx)⁴¹

e finisse, con la sua garbata ironia, per rintuzzarla tutta in un angolo: “non è da credere che fare versi sciolti come si conviene sia così agevol cosa qual è tenuta dal Presidente Bouhier” (ivi, ccxlii).

Sebbene sia difficile, ad oggi, riuscire a separare questo Algarotti dal suo più diretto antenato impegnato nella traduzione del *Bellum civile*, è più che possibile (pensando ai *Discorsi* del 1755, si direbbe: più che sicuro) che l’incentivo al cantiere-*Petronio* potesse davvero essere individuato nella *querelle* italo-francese. L’immagine che abbiamo del *modus operandi* dell’Algarotti, dopotutto, è quella di processo che si basa sulla commistione tra la guida tematico-strutturale rappresentata dal lavoro del Bouhier (un testo in ogni senso orientativo, per lui) e la necessità di espungerne pretesti, problematiche, particolarità meccaniche, in relazione al contesto culturale italiano. Tutto ciò che, in altre parole, rende il rapporto quasi agonistico col Bouhier l’ulteriore spinta a immettersi nei circoli più all’avanguardia della classe intellettuale di allora, a investire con sempre maggiore energia su progetti di riforma culturale, sino a fare del *Bellum civile* un caso di studio esemplare.

Ora, non sappiamo quanto, a cantiere ancora operante, potesse estendersi nei fatti questo fenomeno di attenta e calibrata emancipazione estetica. Il numero molto ridotto delle carte ci porta principalmente a poterne congetturare l’importanza (la controproposta al Bouhier un’incidenza deve pur averla avuta, e per giunta in termini decisivi, se i *Discorsi* del 1755, ma anche le “Lettere di Polianzio” e altri testi simili, che approdano nientemeno che alla Coltellini, ereditano dal primo Algarotti proprio questi spunti teorici) e, al tempo stesso, ci fanno pensare che certe strategie di “contrattacco” culturale si muovessero secondo diverse intensità, capaci di spaziare da atteggiamenti di limpida imitazione – come se si trattasse di un apprendistato proto-mimetic – fino a reazioni gradatamente sempre meno accomodanti, se non addirittura polemiche.

Un primo esempio, che assume un profilo generalmente basso (lo definiremmo: variantistico-imitativo), si può vedere nel caso in cui il modello francese semplicemente suggerisce all’Algarotti un elenco di argomenti o spunti di riflessione su cui impostare il discorso prefattivo; una specie di scaletta, di prospetto-base, un prontuario a cui attenersi affinché la “Prefazione” (ed eventualmente qualche osservazione collaterale) possa reggersi in piedi. È il caso, pensando alle nostre carte trevigiane, delle considerazioni che il Bouhier (il quale lavora sul testo della famosa edizione Burmann)⁴² dedica e nella “Préface” e nelle “Remarques” allo stato non proprio ideale

⁴¹ Il testo dissemina altri riferimenti alla “Préface”, tutti caratterizzati da toni ironico-polemici (vd. le pp. ccxli-ccxlii e n.).

⁴² L’edizione, in due volumi, *Petronii Arbitri Satyricon quae supersunt* venne pubblicata da Pieter Burman per la prima volta nel 1709; ne fu realizzata una fortunata ristampa nel 1743. Non possiamo dire se l’Algarotti abbia avuto

della lezione del testo petroniano; al che l'Algarotti, che s'instrada sugli stessi passi ma adattandoli alla sensibilità sua e dei colleghi italiani, risponde sfruttando percorsi o rivoli secondari:

Siam ben lontani dallo avere di questo Autore l'Ottimo Manoscritto come è quello del Man[n]elli che si à del Decamerone. così chiamato da' Deputati del 73.⁴³

Una sorta di traduzione nascosta (un adattamento al contesto ricevente), ma anche un accrescimento-amplificazione che grazie all'inusuale accostamento cerca, dopotutto, di migliorare, di sollevare la pagina dal tecnicismo o dal descrittivismo livellato e uniforme dell'originale francese:

[...] rien ne m'a fait plus de peine en le traduisant, que la corruption étrange du texte original en beaucoup d'endroits. [...] Avec ces secours [scil. l'édition de Burman, certains manuscrits], & celui des conjectures, que j'ai crû pouvoir hazarder sur un texte aussi défiguré par les anciens Copistes, je me flatte d'y avoir laissé peu de fautes considérables. (Bouhier 1737b, xiv)⁴⁴

Altre volte però questo atteggiamento è caratterizzato da toni progressivamente sempre più invasivi, si direbbe quasi insofferenti nei confronti della fonte-Bouhier. Solitamente, stando almeno a una lettura generale delle carte, li si intravede ognqualvolta il confronto col modello francese sfiora problematiche più direttamente pertinenti alla natura linguistica e retorica del *Bellum civile*: divergenze d'interpretazione, in altre parole, che contrappongono tecniche di appoggio o di lettura del testo che si scandidiscono e muovono sulla base di processi logici discordi, sensibilità e curiosità dissimili, anche esigenze artistiche o figurative del tutto personali. Di

modo di consultare questa edizione o se, come sembra, abbia reperito il testo latino attraverso la stampa Bouhier, che riporta, oltre alla traduzione francese con testo a fronte e “contres notes [...] au bas de la traduction” (trad. it.: note a piè di pagina [...] sotto la traduzione), l'intero *Bellum civile* in appendice “suivi des mes Remarques, qui ne sont destinées que pour ceux, qui aiment à pénétrer dans le vrai sens des anciens Auteurs” (trad. it.: seguito dalle mie Osservazioni, che son destinate solo a coloro che vogliono conoscere il vero significato degli Autori antichi). Citazioni da Bouhier 1737b, xvi.

⁴³ BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 5, fascicolo 38, c. 1r. Il riferimento decameroniano è al famoso codice trascritto da Francesco di Amaretto Mannelli (ossia il Pluteo XLII.1 conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze) e definito “Ottimo” dai Deputati fiorentini che nel 1573 furono incaricati dall’Inquisizione di rassettare il *Decameron* (vd. Chiechi 2001, xiii-xxv). La questione legata alla corretta (*scil.* migliore) versione dell’opera e, direttamente, all’affidabilità del manoscritto Mannelli, era tornata di una certa attualità all’inizio del Settecento sulla scorta del *Decameron di Messer Giovanni Boccaccio* (stampato nel 1725) con cui Paolo Rolli aveva proposto ai lettori l’edizione Giunti del 1527, definita per l’occasione «la più stimata di tutte», per «i Deputati [...] cotanto preziosa», e di cui il poeta-traduttore propone “l'esattissima Ristampa [...] meravigli[andos]i come gli altri Editori del *Decameron* non abbian ristampato a puntino quella Edizione, e che abbian preferita la frivola vanità della propria ortografia, o il loro Capriccio nella forma del libro, al giusto Compiacimento degli Amatori di quest’Opra” (Rolli 1725, pp. n.n.); la pubblicazione rolliana aveva innescato qualche rimostranza, che vide attivo principalmente Giuseppe Buonamici (professore di lingua toscana a Parigi) e si tradusse in uno scambio piuttosto vivace attestato dalla “Lettera sopra il Decameron del Boccaccio” (1726) e la “Lettera rispondente” del Rolli (1728), in cui la discussione verte proprio sul ruolo che ebbe l’edizione Giunti per i Deputati, tanto centrale per Rolli quanto, invece, trascurabile per il Buonamici che spinge in favore di altre fonti come il codice Mannelli. Oltre alla “Prefazione” del Rolli, completa di panoramica filologica, si vedano le due lettere polemiche in: Bonamici, Rolli 1728 (soprattutto, sul codice Mannelli e sulla sua effettiva affidabilità in qualità di testo-base: le pp. 2-4 per il Buonamici e le pp. 34-39 per le puntigliose risposte di Rolli). Sul Rolli editore si veda poi il bel contributo di Bucchi 2003 (in particolare, le pp. 252-258).

⁴⁴ Trad. it.: [...] traducendo, nulla m'ha impensierito più della particolare corruzione del testo originale in molti punti. [...] Con questi sostegni [scil. l’edizione del Burmann, alcuni manoscritti] e quello delle congetture che ho creduto di poter avanzare su un testo così guastato dagli antichi copisti, mi compiaccio d’aver lasciato pochi errori consistenti.

questa deriva (che si potrebbe definire medio-emulativa) si ha un esempio nella digressioncella sull'episodio ai vv. 215-222 ca. del *Bellum civile*:

Huic fuga per terras; illi magis unda probat[ur]
 Quantum quisque timet tanto fugit ocyor; Ipsi
 Et patria est pontus iam tutior. Est magis arma
 Qui tentata velit fatisq[ue] jubentibus uti.
 Hos in[ter] motus populus &c⁴⁵

Un “passo [...] turbato” (così nell'autografo), una vera *crux philologica*. Ma soprattutto, nel nostro caso, diretto terreno di scontro fra un Bouhier che afferma d'aver preferito attenersi dalla versione Burmann “[en] adopt[ant] sans hésiter la conjecture de celui qui lisoit: *Quantum quisque timet, tantò fugit ocyor. Ipse / Hos inter populus &c.*” (Bouhier 1737d, 149)⁴⁶ e un Algarotti che scandaglia, che mette alla prova la tenuta dell'ipotesi e che con una qualche recrudescenza polemica rispedisce tutto quanto al mittente, corredando di un certo sovraccarico retorico le sue puntualizzazioni. La grammatica, a differenza dei sospetti del Bouhier, non gli impedisce di seguire altre teorie (“Egli pare che quell'Ipsa convenga mirabil[mente] con patria”), mentre la logica, la “sentenza”, le sfumature della morfologia e la coerenza dialettica della sintassi, ai suoi occhi contraddicono il riordino delle “Remarques”, dacché,

Dopo che petronio à detto che v'anno de' coraggiosi par incongruo riparlare de' timidi, laddove quel verso quantu[m] quisque timet trova il suo luogo normale dove si parla de' fuggiaschi. Ipse populus andrebbe bene se ne' versi precedenti si fosse parlato di altri che del popolo. Ma di che si parla se non di lui?

Nella versione ipoteticamente accolta dall'Algarotti⁴⁷ il primo “fotogramma” della reazione del popolo romano alla notizia dell'avanzata di Cesare si soffrona sul disperato fuggifuggi degli indifesi; gli si apre così la possibilità di conservare una concatenazione molto solida sul piano logico-emotivo, perché è come se il testo (mantenendosi coerente sull'immagine dei “timidi”, degli inermi e innocenti) procedesse in una *climax* ascendente: alle più disparate vie di fuga (terra o mare) segue l'auscultazione del panico collettivo (disordinato, accecato dallo sgomento) che porta, di conseguenza, a un errore di valutazione sulle speranze di salvezza, e cioè a ritenere la terraferma (*Ipsa patria*, sottolinea il deittico) più insicura del vasto mare. In Algarotti, insomma, non si riscontra alcuna traccia (neanche il sospetto) dell'opportunità di leggere da un'angolatura diversa l’“incongruenza” ricreata dal Bouhier, come se l'intreccio o, meglio, l'incatenarsi geometrico di elementi ossimorici (la notizia di cittadini pronti a prendere in mano le armi interposta tra lo scompiglio degli inermi – “*Quantum quisque timet, tantum fugit*” – che richiama i disperati tentativi di fuga dei “timidi”, già menzionati in apertura), non

⁴⁵ BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 5, fascicolo 24, c. 1r. Il testo trascritto dall'Algarotti non corrisponde alla lezione del Bouhier e del Burmann.

⁴⁶ Trad. it.: adottando senza alcuna esitazione la congettura di chi legge: *Quantum quisque timet, tanto fugit ocyor. Ipse / Hos inter populus &c.* La scelta (che poi replica quella di Burmann) non è supportata da spiegazioni o riferimento filologici più precisi – rinvio a manoscritti, rinvio ad altre edizioni, a pareri di dotti e studiosi meglio identificati –; segue soltanto una carrellata anche piuttosto minuziosa ma, nei fatti, svincolata dal problema centrale, che si soffrona su dettagli prevalentemente linguistici.

⁴⁷ Infatti, il passo non è per niente limpido (tant'è che resta esclusa la sequenza in cui Petronio descrive, nel dettaglio, la fuga dalla città ai vv. 224-232, che non sappiamo se dovesse essere a sua volta ricollocata, laddove Algarotti stesse pensando a una congettura molto più complessa di quanto ad oggi appare, o se, semplicemente, fosse oggetto di una seconda accusa di incongruenza – rivolta ora all'autore e non al traduttore).

potesse aver forse diritto di rappresentare una scelta stilistica ben precisa: una macro-struttura chiastica, per nulla estranea alla concitazione (l'incoerente, ondivaga, caotica, mossa "mens icta" del v. 223) di una comunità sconvolta dall'impatto con la violenza delle lotte fraticide (immagini del disordine e della strage, del resto, "ante oculos volitant"). L'Algarotti, semplicemente, qui cerca un rapporto causa-effetto o (questo il forte contributo dell'osservazione decisiva sull'"Ipse populus") una coerenza lineare: per quanto la frase debba presentarsi poetica, non la faccia apparire vuota o, al più, contraddittoria e assurda⁴⁸.

Niente, ad oggi, sembrerebbe poter perorare la causa dell'Algarotti a discapito dell'interpretazione del Bouhier – tantopiù che i moderni editori accolgono in pieno la versione normalizzata dal Burmann e, quindi, dal *Poème*. Ma il dato interessante, ovvio, non va cercato nella soluzione esatta dell'equazione petroniana o nell'affrettarsi ad acclamare un vincitore, bensì in tutte quelle tensioni che si agitano nel sottofondo, in cosa si nasconde nel cuore di quello che è un vero corpo a corpo (e contro il Bouhier e contro il poemetto latino). Questo Algarotti che già sente andargli strette le tappe teorico-dimostrative imposte dal modello, si dimostra ben presto uno scolaro abbastanza indocile, anzi si direbbe incline a smontare con perizia e fare caparbio, un ingranaggio dopo l'altro, l'intera struttura, e cioè l'intera validità teorica, estetica, culturale, di cui la pubblicazione del Bouhier si fa portavoce in Europa. E infatti, un terzo e ultimo grado di emancipazione progettuale approda a effetti maggiormente provocatori, coi quali Algarotti dà finalmente spazio alla sua individualità autoriale e legge nel *Petronio* l'occasione di offrire un'alternativa culturale al gusto "gallocentrico" incarnato dall'edizione di Amsterdam. Dopotutto colpevole, ai suoi occhi, d'aver semplificato un po' troppo, e in via pregiudiziale, lo spaccato sulla prosodia italiana. Pretesto di un dibattito, in realtà, destinato a spostarsi su un terreno assai più impervio.

4.1 Tradurre, (ri)sagomare, parafrasare Petronio

La diversità del progetto-*Petronio* (che va così a contenere per davvero *in nuce* tutte le sue potenzialità centrifughe, destinate poi a prendere il sopravvento) nasce dalla sua definizione. L'idea che Algarotti ha della sua proto-pubblicazione, del suo impatto sul pubblico, deve in un qualche modo corrispondere a una sorta di sommovimento tellurico. Non troppo violento – perché il modello-Bouhier deve pur sempre riconoscersi, come evidente deve risultare l'appartenenza del *Petronio* a una specifica e complessa tradizione di studi e di prove simili –, ma tanto sensibile da incidere, per scuoterlo, sul dibattito culturale del tempo. Scrive Algarotti nell'abbozzo di "Prefazione" che si conserva a Treviso:

In questo genere di scritture (cioè nelle Traduzioni) in questo campo molto si semina e poco si raccoglie.

Questa si chiamerà Traduzione Imitazione, o Parafrasi come si amerà meglio. Io non mi curo del nome; purchè piaccia la cosa. Molti luoghi ô provato di rinserrare⁴⁹ riducendo a corpo quello ch'era quasi che una massa di membra disperse, o provando di render Virgiliano nella Traduzione ciò che Staziano era nell'originale. Molti altri luoghi à bisognato tradurre dirò così all'incirca per mancanza di buoni testi di vere lezioni o di com[m]enti abbastanza chiari.⁵⁰ E à bisognato in ciò adoperare come fan[n]o i Geometri, che qualora anno un Problema innanzi a cui non giungono i Metodi ritrovati ne danno una Soluzione, così essi dicono, per approssimazione.⁵¹

⁴⁸ E la grammatica, lo insegnérà anche Polianzio nella prima delle sue lettere, è in tutto logica, essenziale, razionale.

⁴⁹ Come "serrare di nuovo" (dopo la dispersione del *corpus petronianum*) è attestato "prima del 1745": vd. *rinserrare*, s.v., in *DELI* (V, 1083).

⁵⁰ Quindi anche il testo del Bouhier, tutto sommato, non gli deve esser poi sembrato troppo utile.

⁵¹ BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 5, fascicolo 25, c. 1r. Le dichiarazioni ricordano da vicino quella stessa lettera al Fabri che Francesco Aglietti si era premurato di accludere come chiosa delle sue congetture sull'esistenza

L'ipotetico lettore del *Petronio*, insomma, avrebbe dovuto prepararsi a una lettura in larga parte innovativa e due sono gli aspetti in questo senso realmente importanti (al di là della falsa trascuratezza con cui Algarotti dice di non dar peso alle definizioni): il concetto di imitazione e quello di infedeltà.

Per chi abbia anche soltanto sorvolato su qualche pagina delle sue operette, difatti, è piuttosto facile ricordare quanto, in materia di traduzioni, l'occhio dell'Algarotti si dimostri non solo onnivoro, ma sempre esigentissimo: si tratti di autori classici (l'Orazio del Pallavicini, l'Anacreonte del Salvini) o si tratti di moderni (l'Addison, sempre tradotto da Salvini)⁵². Ora, se posta in questi termini, a pensarci bene, quella di Algarotti è un'iniziativa che di primo acchito rischia proprio di stridere, una volta messavi a contatto, con il suo profilo intellettuale: come conciliare l'idea di imitazione (nonché quella di correzione dell'originale, provocatoriamente implicita nel binomio Virgilio/Stazio) con un atteggiamento che solitamente combatte con un'energia quasi straordinaria quelle traduzioni che sfiguravano il "genio poetico" dell'autore (la sua sensibilità, la sua psiche, il suo ordine morale, il suo sistema ideo-linguistico, il suo gusto...), facendone una battaglia dai tratti spiccatamente etici e militanti. Sia d'esempio un passaggio delle "Lettere di Polianzio" in cui, riprendendo l'amatissimo Roscommon⁵³, commenta con evidente fastidio i tentativi malriusciti di Dryden e Caro:

[...] chiunque a tradurre imprende, esaminar prima d'ogni altra cosa de[ve] le proprie inclinazioni, e ben conoscere qual sia del proprio spirito la dominante passione; dopo il quale esame convien cercare un Poeta il cui umore col nostro confacciasi; a talchè sceglier bisogna un Autor da tradurre, come si sceglie un Amico con cui vivere. (Algarotti 1765a, 278)

Verrebbe a questo punto da domandarsi se, davvero, fra Algarotti e Petronio ci fosse qualche punto di contatto o qualcosa che li potesse rendere "amici". Forse, il fatto di essere entrambi gli eredi di una grande tradizione (quella virgiliana e omerica per Petronio, quella classica e in gran parte pseudo-moderna per Algarotti): ognuno, come Achille di fronte alla lira di Orfeo, "Occupat hanc audax, digitosque affringit [...], / indoctumque rudi personat ore puer", per dirla col Poliziano⁵⁴. Ma forse l'espedito-Bouhier, cioè la necessità di con-

della traduzione petroniana; ma richiamano, di rimando, anche proprio quei puntelli teorici su cui il corrispondente controbatté più severamente (ulteriore motivo per post-datarre la carta?).

⁵² Per Orazio, il riferimento è principalmente alle *Satire* e alle *Epistole*, per la prima volta edite nel secondo tomo delle *Opere* pallaviciniane (Pallavicini 1744c); per Anacreonte si deve invece pensare all'edizione del 1677, ossia l'*Anacreonte tradotto dall'originale greco in verso sciolto* (l'anno è stabilito per congettura) cui accenna il "Saggio sopra la Rima" (vd. Algarotti 1764d, 96). Su Addison, vd. le già citate "Lettere di Polianzio" (Algarotti 1765a, 207-209). La pervasività del problema della traduzione si vede bene pensando ai progetti editoriali autonomi, specie a quelli che nascono a ridosso dell'esperienza petroniana (la prefazione al t. II delle *Opere* pallaviciniane e, ancor più, le "Lettere di Polianzio"), ove Algarotti è sempre attento a riservare qualche spazio al problema e alle sue possibili declinazioni (prima fra tutte, l'analisi comparata delle lingue). In questo, l'Algarotti è certamente stimolato dal dibattito europeo (principalmente francese) e da una serie di potenziali letture che gli fanno da corollario (oltre alle suddette: le imitazioni oraziane di Pope, più volte ricordate). Si può notare che generalmente le porzioni legate alle traduzioni (come i gruppi binari che associano originale e testo tradotto) risultano ben più immuni alle ripetute, pervasive, riscritture d'autore. Ma sul problema vorremmo rimandare alla nostra tesi di dottorato.

⁵³ In parte citato in nota dall'Algarotti. Si vedano i vv. 95-99 dell'*Essay on Translated Verse*: "And chuse an *Author* as you chuse a *Friend*. / United by this *Sympathetck Bond*, / You grow *Familiar*, *Intimate*, and *Fond*; / Your *thoughts*, your *Words*, your *Stiles*, your *Souls* agree, / No longer his *Interpreter*, but *He*" (Roscommon 1684, 7; ma l'Algarotti forse legge dalle opere di Dryden – *Sylvae* – del 1702: rimandiamo alla nostra tesi, se possibile). Trad. it.: Dunque scegli un *Autore* come scegli un *Amico*. / Tenuti assieme da questo *Legame simpatetico*, / Diventate *Familiari*, *Intimi*, e *Uniti*; / I vostri *Pensieri*, le vostre *Parole*, le vostre *Anime* sono concordi, / Non [sei] più il suo *Interprete*, ma *Lui*.

⁵⁴ Sono i vv. 24-25 della "Manto" (Poliziano 1997, 6). Per la traduzione: "Audace, il piccolo Achille, l'afferra e vi sfrega le sue dita, / e intona un canto indotto con la sua rossa voce" (trad. it. di Bausi in Poliziano 1997, 258).

trobattergli, era stato per Algarotti il motivo più convincente: sia perché nessuna condanna troppo severa era arrivata, da parte sua, al *Bellum civile* (“il faut pardonner à notre Poëte quelques fautes, qui lui sont échapées, soit en ce qui regarde l’élocution, soit à l’égard de certains endroits, qui tiennent un peu trop du Rhéuteur”; Bouhier 1737b, iii)⁵⁵, sia perché il nucleo più affascinante, per lui, risiedeva con tutta probabilità nelle considerazioni linguistiche e metriche che il presidente dell’Académie aveva organizzato nel suo attacco sistematico ai sostenitori della versificazione dispensata dalla rima e, soprattutto, ai sistemi strofici e grammaticali delle altre tradizioni letterarie (contro Italia e Inghilterra, sì, anche se niente gli aveva impedito di allungare qualche fastidiosa stoccata contro gli antichi)⁵⁶.

Altrettanto familiare al lettore è, tuttavia, l’insistenza per certi versi davvero martellante con la quale Algarotti circoscrive la propria idea di traduzione ideale entro il campo non tanto della trasposizione lineare, diremo così, del testo, ma della sua imitazione, quindi di un prodotto letterario equivalente ma non sovrapponibile, simile ma indipendente. Pensiamo, ad esempio, alle osservazioni su *Epistole e Sermoni* nella versione del Pallavicini, che risalgono al 1742 e che nel tentativo di sbrigarsi da una *impasse* metodico-pratica (l’intraducibilità di un certo Orazio) azzerano, senza scrupolo, la validità estetica del processo-traduzione in favore della composizione libera ispirata (per temi, per spirito soprattutto) all’originale:

Queste Riflessioni [scil. sulla sconvenienza del *pastiche* culturale] io penso, che paressero così gravi al Signor Pope, che volendo pur tramandare alcuni Sermoni di Orazio nella sua lingua, à scelto d’imitarli più tosto, che di tradurli, ritenendo bensì l’ossatura, dirò così, e gli atteggiamenti del Poeta Latino, ma sostituendovi abiti, e personaggi Inglesi; a guisa di prudente Dipintore, che imita bensì l’attitudine e il gesto di antica Statua; ma la veste poi, e l’adorna come conviensi al suo soggetto. (Algarotti 1744b, pp. n.n.)

Tutte queste sconvenevolezze di stile derivano dall’avere il Signor Pallavicini preso il mezzano partito di tradurre bensì Orazio, ma di volerlo pure render più morbido e più molle agli orecchj moderni; partito mezzano fra la litterale e rigorosa Traduzione, che si fa per lo più degli antichi Autori, e la libera Imitazione, che è in uso principalmente in Inghilterra, e che abbiam detto aver fatta di Orazio il Sig. Pope. (Ivi, pp. n.n.)

A differenza del Bouhier – che non si perdeva in simili sottigliezze⁵⁷ – e in concomitanza con lo scontro ideologico (acerbamente ideologico) col Fabri⁵⁸, l’Algarotti intuisce quanto poco

⁵⁵Trad. it.: al nostro poeta bisogna perdonare qualche colpa, che gli è sfuggita sia in ciò che riguarda l’elocuzione sia in ciò che concerne certi luoghi che hanno un po’ troppo del retore.

⁵⁶Il Bouhier, in questo caso, diventerà un erede “pericoloso” (agli occhi di Algarotti) dello Speroni (Speroni 1740) – su di lui vd. però il “Saggio sopra la Rima” poiché il riferimento ai suoi “Discorsi” e alla convinzione che il verso volgare, in quanto rimato, sia più armonioso di quello greco e latino, verrà aggiunto solo a partire dall’edizione intermedia del 1757.

⁵⁷Non che il Bouhier trascuri storia e modi della traduzione, ma il suo discorso, che quasi glissa sull’argomento, è di tono molto diverso da quello che (soprattutto sulla base della varietà e della specificità del materiale raccolto per l’occasione) si può ipotizzare avesse preso forma nel progetto-*Petronio* e che, di fatto, si può direttamente sperimentare leggendo le opere dell’Algarotti; fondamentalmente, Bouhier non si serve di un procedimento dimostrativo, sembra cioè preferire un’angolatura assiomatica, e non cerca di studiare, comprovare, analizzare, interrogare le ragioni e le cause di certi fenomeni metrici, linguistici, estetici etc. Si veda per esempio quest’affermazione: “On sçait d’ailleurs, qu’encore qu’une traduction en vers ne puisse, & ne doive être littérale, il ne faut pas pourtant pas trop s’écarter du sens de son Auteur, ni lui substituer ses idées, quoique peut-être meilleures” (Bouhier 1737b, v; trad. it.: Si sa, comunque, che se anche una traduzione in versi non può e non deve essere letterale, in ogni caso non le è possibile allontanarsi dal messaggio del suo autore, né di sostituirvi le sue idee, qualsiasi possano risultare le migliori).

⁵⁸“Mi rrimetto a quanto scrivete voi circa la libertà, che vi siete presa nella traduzion di Petronio; ma altro mi pare lo star servilmente attaccato alla lettera dell’autore, altro è farla cangiar sentimento, o tralasciarla del tutto” (Fabri in Algarotti 1794, 180; lettera dell’11 ottobre 1741). Non c’è dubbio, però, sul fatto che le ragioni del Fabri

la traduzione appartenga, se intesa tradizionalmente, all'ambito letterario e, in particolare, a quanto si usa identificare con la poesia. Ed è proprio per questo che, insoddisfatto tanto del modello quanto delle indicazioni del Fabri sulla strenua fedeltà all'originale, opta per una "Traduzione Imitazione, o Parafrasi".

Algarotti, in fin dei conti, sta impostando il suo ragionamento su una domanda piuttosto semplice: come si può tradurre un testo? Il che significa: come la nostra lingua (*i.e.* il nostro lessico, la nostra morfologia, la nostra storia linguistica e di costume, la nostra metrica, la nostra sintassi, la nostra ideologia, la nostra sensibilità estetica) agisce e organizza se stessa di fronte a un'altra lingua (*i.e.* a un altro lessico, a un'altra morfologia etc.)? Qual è l'atteggiamento che (filologicamente *stricto sensu*) le nostre forme espressive adottano verso il concetto, ossia immagini, suggestioni che racchiudono una serie di spigolature storico-culturali ora inattuali ora soggette anche soltanto alla poetica del singolo autore? Dopotutto, porsi in un rapporto paritario e limpido con il testo di partenza è quella disposizione psico-pragmatica necessaria a un qualsiasi tentativo di traduzione (questione di onestà intellettuale). Alla radice del quesito-base che muove l'intenzione dell'aspirante traduttore (ma alla radice delle sue ramificazioni, che sovrapponendosi quasi con ritmo entropico gettano un'ombra sulla fattibilità dell'impresa) si può riconoscere infatti lo stesso principio sul quale si regge l'estetica settecentesca, almeno a partire dalle posizioni del Muratori e del Gravina che, per Algarotti, restano fondamentali: la traduzione infatti ripropone su un piano pratico-applicativo specialistico lo stesso meccanismo che si presuppone insito nell'uso del linguaggio, laddove il discorso (in ogni sua componente: dalla più semplice alla più strutturata; in prosa e in poesia) si basa sul principio di responsabilizzazione dell'evento comunicativo, cioè su un rapporto cristallino tra mezzo linguistico e contenuto (ossia il *vero*, alla cui interpretazione si può poi alludere da più prospettive, che effettivamente variano anche solo pensando alle possibili divergenze che si possono intravedere fra Gravina e Algarotti, che riconoscono – in Algarotti *in primis* – uno scollamento fra prosa e poesia⁵⁹, ma che in ogni caso si costruisce da una sensibilità d'impronta empirista e dal dato originario, qualsiasi esso sia, non prescinde). E dunque: a cosa un aspirante traduttore deve essere fedele? Su quale piano si giocano le sorti dell'incontro/scontro fra autori, sistemi linguistici, culture differenti?

In quest'ottica l'imitazione è una risposta talmente obliqua (di fatto interpone diaframmi continui fra sé e il testo di partenza), da essere eccezionalmente funzionale. Se le carte trevigiane risultano piuttosto lacunose (le porzioni che potrebbero aver dotato la "Prefazione" di una panoramica elencativo-descrittiva sulle "maniere" del tradurre non sono attestate se non in minima parte), utile è ricavare alcuni indizi nel *corpus* "ufficiale", autorizzati dalla forte contiguità che esiste fra i lavori di curatela o di commento degli anni Quaranta e la definizione del *Petronio* come "Traduzione Imitazione, o Parafrasi" (un scelta che ci sembra già "avanzata", ossia già matura vista la sua indipendenza rispetto al modello-Bouhier).

Bisogna partire dall'assunto che all'Algarotti preme raggiungere un equilibrio fra due biosfere linguistico-prosodiche e linguistico-culturali; ma che, al tempo stesso, gli è evidente che in questo processo la sua attenzione deve spostarsi sul meccanismo, agire sottotraccia, considerare possibili spazi teorico-applicativi le strutture (tutto ciò che è forma: metro, lingua) o il contenuto (le *imagines particulares*, il contenuto concreto, tangibile, del testo) e trovare

a favore del rispetto del "sentimento" dell'Autore (vd. più sotto) abbiano potuto rafforzare e stimolare ulteriormente l'attenzione dell'Algarotti verso un'idea di traduzione fortissimamente vincolata a un imperativo etico.

⁵⁹ Il che non ostacola la compresenza dell'idea di una "poesia filosofica" e di una declinazione di poesia più sfuggivole (sia essa semplicemente di argomento diverso: quella amorosa; sia essa, in quanto poesia, appartenente a una dimensione altra).

nell’“intenzione significante” generale – quella letteraria, poetica – il vero e invariabile baricentro della propria indagine.

È per questo, allora, che niente potrebbe giustificare una traduzione letterale, colpevole di essiccare qualsiasi suggestione di stampo poetico e di presentarsi, geometrica com’è, più come un gioco di prestigio – o, riprendendo il Muratori della *Perfetta poesia*, quasi come un esempio di “siccità”⁶⁰:

[...] certi [...] [che] [...] traduc[ono] [...] da puri Grammatici colla stessa giacitura delle parole e sovente colle parole stesse eziandio, vengon troppo ad offenderci [...] Nulla io vi dirò di certo carico addossatosi dal Salvini degno invero di Poeta da Anagrammi o da Acrostici, che la Versione non ecceda nè pur d’un verso l’Originale; il che solo ad arguirla è bastevole d’incondita, e di puerile. (Algarotti 1765a, 207)

sentenzia nelle sue lettere Polianzio, lamentandosi di un’ottusa e miope tendenza del Salvini. Allo stesso modo, tornando ora per un attimo sui manoscritti trevigiani, l’allora traduttore di *Petronio* (che si contendeva proprio l’esempio salviniano col carteggio fittizio, vd. la Tabella 1), ammoniva:

Lungi i literali Traduttori italiani che parlano Inglese e Greco in parole Italiane. Traductores servum pecus. Spiritus vivificat, litera aute[m] occidit.⁶¹

Di rimando, e lo abbiamo visto grazie al caso-Pallavicini, nulla può giustificare il movimento opposto, cioè l’appropriazione forzosa, attualizzante, funzionale solo al ricevente, il *pastiche* di una via intermedia, che cerca di mescidare sensibilità differenti creando, in realtà, imbarazzanti ibridazioni estetico-concettuali. Pertanto, sebbene in qualità di *extrema ratio*, tanto ambigua quanto parziale nel suo rapporto con l’originale e perfino sfuggevole, l’idea di imitazione (elaborata ben prima della formulazione ancora più disforica che sarà di D’Alembert)⁶² è la sola prospettiva di lavoro che può definirsi equilibratamente disposta e verso l’originale e verso l’opera d’approdo, poiché garantisce a entrambi di presentarsi come testi “letterariamente significanti”.

Imitare (parafrasare) Petronio (un autore che, del resto, aveva impostato la sua polemica su altri punti critici del genere epico e non certo sulla questione stile nel tentativo di rifarsi a una qualche purità virgiliana)⁶³ permette di avvicinarsi con maggior libertà al meccanismo del testo (al suo tema o alla sua lingua o alle sue *intentiones* nascoste), evitando di coinvolgerlo in un legame biunivoco altrimenti costrittivo e limitante. A voler riprendere il Dryden teorico della traduzione – citato a questo proposito nelle quasi coeve *Lettere di Polianzio* –, l’imitazione può autorizzare sia lo sbilanciamento a favore del “senso”, dell’*intentio aesthetica* (“the author is kept

⁶⁰ “Deesi [...] fuggire il secco, l’asciutto, e massimamente in Poesia” (Muratori 1706, 562).

⁶¹ BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 5, fascicolo 24, c. 1r (le due frasi in latino riprendono Hor., Ep., I, XIX, v. 19 e la seconda lettera di San Paolo ai Corinzi, 3, 6). Il traduttore letterale è fedele alla forma; la sua attenzione verso il messaggio è del tutto incidentale, quasi come se si trattasse di un effetto collaterale della sua mimetizzazione rispetto all’originale. Il bersaglio poteva benissimo essere anche qui il Salvini.

⁶² D’Alembert, è noto, sosteneva l’“impossibilità *tout court* di una traduzione della poesia sia in prosa che in versi” (Brettoni 2004, 31).

⁶³ Cfr. Bouhier 1737b, ii-iii: “Pétrone a voulu se distinguer, comme on sçait, de l’Auteur de la Pharsale, qu’il a indirectement censuré, pou avoir conduit trop uniment sa narration depuis le passage du Rubicon, jusques à la fin de la Guerre Civile, sans se servir de l’invention des Dieux, ni de ces fables ingénieuses, qui jettent du merveilleux” (trad. it.: com’è noto, Petronio ha voluto differenziarsi dall’autore della *Farsalia*, che ha indirettamente criticato, per aver portato avanti la sua narrazione dal passaggio del Rubicone alla conclusione della Guerra Civile in modo troppo semplicistico, senza servirsi dell’introduzione degli Dei né delle favole ingegnose che suscitano il meraviglioso).

in view by the translator, so as never to be lost, but his words are not so strictly followed as his sense; and that too is admitted to be amplified, but not altered"; Dryden 1776, pp. n.n.)⁶⁴ sia, ed è il caso che meglio sembra potersi sovrapporre alla sensibilità dell'Algarotti, l'opportunità di considerare la traduzione una prassi esponenzialmente più elastica e rispettosa delle *intentiones aestheticae* come degli *instrumenta poëtica*: "the translator (if now he has not lost that name) assumes the liberty, not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion and taking only some general hints from the original" (ivi, pp. n.n.)⁶⁵.

Ripetendo ancora: a cosa deve mantenersi fedele il traduttore? A cosa, se non all'*intention poëtica*?

Algarotti sfrutta allora questa particolare licenza scegliendo di prediligere, fra i tanti spunti che il *Bellum civile* poteva suggerirgli, la sua appartenenza al genere epico. Laddove epica, nel suo sistema estetico, non può che corrispondere al nome di Virgilio. In questo modo l'autore propone una correzione, un miglioramento, del suo testo di partenza, dacché tutto ciò che viene associato al nome di Stazio e alla sua *Tebaide*, se contestualizzato, risulta deficitario, inferiore, di minor rilevanza estetica, rispetto al modello di diretto riferimento, ossia Virgilio. Il collegamento, oltre a essere evidentemente logico, è uno degli espedienti tradizionali di cui Algarotti stesso si serve per esemplificare i suoi giudizi critici (il Pallavicini librettista, negli stessi anni in cui sta prendendo forma il *Petronio*, sarà definito non a caso un moderno Stazio di fronte alla poesia limpida e qualitativamente superiore di Metastasio/Virgilio)⁶⁶.

Un "colpo di fuetto" eseguito da esperto schermidore, verrebbe da pensare. E in effetti, da quel poco che ci rimane (e da quanto il Fabri, nelle sue missive, continuamente gli rimprovera), vediamo che Algarotti ha scelto un approccio in certi punti molto libero di fronte al *Bellum civile* (e alla versione di Bouhier, se si vuole):

⁶⁴ Al momento non ci è possibile consultare un'edizione coeva all'Algarotti. Trad. it.: l'autore è guardato a vista dal traduttore, come se non dovesse essere mai smarrito, ma le sue parole non sono seguite così strettamente come il suo messaggio: questo può essere persino amplificato, ma non alterato.

⁶⁵ Trad. it.: il traduttore (se a questo punto non ha perso un tal nome) si prende la libertà non solo di cambiare le parole e il messaggio, ma di abbandonarli entrambi non appena vede l'occasione di trattenere solo delle suggestioni generiche dall'originale.

⁶⁶ "[...] la cosa in cui per avventura valea meno, fosse quella appunto, in cui era obbligato quasi che di continuo versare; voglio dire il genere Drammatico, in cui riguardava, e con ragione, il Sig. Abate Metastasio come Principe, nella guisa che Stazio riveriva Virgilio nell'Epopea" (Algarotti 1744a, pp. n.n.).

⁶⁷ Contemporaneamente si tengano presenti i versi del Bouhier: "L'un, invoquant ses Dieux, en son sein les emporte. / L'avare pour son or va chercher une escorte" (Bouhier 1737c, 26. Trad. it.: L'uno, invocando i suoi Dèi, li nasconde in seno. / L'avaro va in cerca di una difesa per il suo oro) e "Tel du haut de l'Olympe, armé de traits vangeurs, / Jupiter des Titans vint domter les fureurs" (ivi, 24. Trad. it.: Come dalla cima dell'Olimpo, armato di un aspetto vindice, / Giove soggiogò la furia dei Titani). Il testo petroniano (v. 231-232 e 205-208) è tratto dalla versione riportata nel libro del Bouhier (ivi, 84 e 83; il testo è in corsivo nell'originale ma qui lo riportiamo in tondo).

⁶⁸ BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 5, fascicolo 25, c. 1v. Il senso (la funzione) delle sottolineature non è facilmente interpretabile; si vede che *in vista nubiloso e torvo* rende "torvo [...] ore" e *sceso* traduce "[cum] demisit". È possibile che nel secondo passaggio risuonasse, anche lontanamente, nella memoria dell'Algarotti uno dei passi più amati del poema virgiliano (*Aen.*, VIII, vv. 351-354, poi integrato nelle "Lettere di Polianzio", per cui vd. Algarotti 1765a, 264): "Hoc nemus, hinc, inquit, frondoso vertice collem / (Quis Deus incertum est) habitabat Deus, Arcades ipsum / Credunt se vidisse Jovem, cum saepe nigrantem / Aegida concuteret dextra, nimbosque cieret" (trad. it. del Caro, riportata nel testo come esempio positivo di versione: "Queste mie genti / D'Arcadia han ferma fede aver veduto / Qui Giove stesso balenar sovente / E far di nembi accolta").

⁶⁹ Si legge *aere* in interlinea; il passo non risulta troppo chiaro.

Petronio ⁶⁷	Algarotti ⁶⁸
Id, pro quo metuit, tantum trahit; omnia secum Hic vehit imprudens, praedamque in proelia ducit.	---- altri di cui più teme Si carca sol ma i suoi Tesor in preda Del rapace guerrier porta l'Avaro
[Qualis Caucasea decurrens arduus arces Amphytryoniades, aut] torvo Iuppiter ore, Cum se verticibus magni demisit Olympi, Et periturorum deiecit tela Gigantum.	[la sequenza sembra proporre due alternative] <i>Prova A.</i> Qual Giove <u>in vista nubiloso e torvo</u> Allorchè sceso dagli aerei gioghi Del celeste Apennin l'ira tremenda E il fulmine scagliò contro i Giganti (Temerario Consiglio) e più non furo. <i>Prova B.</i> [Qual Giove in vista nubiloso e torvo Allorchè sceso dagli aerei gioghi Del celeste Apennin l'ira tremenda E il fulmine scagliò] de' rei Giganti Sull'Oste congiurato e quei dispersi Qual nebbia gir dell'aspro ⁶⁹ Borea al soffio.

Tabella 3 – Petronio e Algarotti a confronto

La traduzione del primo frammento (vv. 231-232 del *Bellum civile*) non apporta modifiche particolari all'originale: spicca solo quell'*Avaro*, debitore all'*avare* del Bouhier – per cui vd. n. 67). Al contrario, la traduzione del secondo passaggio propone un'alterazione invasiva, che ci permette di sovrapporlo solo in minima parte all'originale petroniano e, in alternativa, al testo francese di Bouhier. In questo caso, Algarotti si appropria, letteralmente, del sintetico – latinamente sintetico – originale petroniano, poiché lavora non tanto sul contenuto specifico (il doppio riferimento mitico e le specifiche azioni che gli sono connesse), bensì su quello che potrebbe essere definito il suo “senso poetico”, la “sentenza” che, per esempio, nelle *Lettere di Polianzio* indica non il contenuto effettivo ma l'intenzione comunicativa, l'intenzione estetica: a parte Giove (la cui *imago* monopolizza lo scenario mentale dell'ipotetico lettore) quel che interessa all'Algarotti è l'espedito della similitudine, che riconosce come meccanismo essenzialmente epico o, latamente, poetico⁷⁰. Per cui, se il *Bellum civile* appartiene all'epica, e se epica richiama direttamente Virgilio, nulla gli impedisce di prediligere questo particolare aspetto del poemetto petroniano, nel tentativo di cercare un sano equilibrio, un punto d'incontro, fra il prisma tematico-rematico di partenza (il *Bellum civile*) e un'operetta che non si presenta come una trasposizione lineare ma una libera, irreprensibile, deviazione dallo spunto latino, in cui più forti possono farsi sentire le ragioni sintattiche, lessicali, prosodiche, della lingua italiana. Così, il modello-Bouhier resta emarginato in una fissità autoreferenziale che non aspira a mettersi in discussione (anzi si trincera all'interno del solco rassicurante della tradizione, del conservatorismo; ma vd. più avanti). Al contrario, la traduzione-imitazione dell'Algarotti attiva una serie di apparati metrico-linguistici di corredo che rispondono al pre-testo petroniano secondo una precisa ed efficace strategia stilistica:

⁷⁰ Si veda, per campionario e in ambito diverso rispetto a quello strettamente letterario: “[Cartesio] ne dilettò la fantasia colle belle similitudini onde [...] ornò mostrando qua e là quello ingegno poetico”; Vasari che è lodato per “la vivacità della espressione, l’uso di certe metafore e similitudini” (Algarotti 1764f, 312; Algarotti 1765b, 157).

[...] tutti gli strumenti della poesia tradizionale[, quali] il periodare latineggiante impreziosito dai numerosi accusativi alla greca, le dittologie sinonimiche, le metonimie, le studiate perifrasi, il calcolato procedere di ritmi binari o ternari interrotti simmetricamente da incisi paralleli, le comparazioni («supplemento alla chiarezza delle idee»), il “metaforeggiare” (che, se ha “in sé novità”, è tra le “principali qualità del poeta, che non voglia andar confuso nella mandra degl’imitatori”), la frequenza degli *enjambements*, delle inversioni e degli iperbati [...]. (Salvadè 2009, xxxiv)⁷¹

cooperano alla “reduplicazione” del *Bellum civile* o, forse sarebbe ora più corretto dire, della sua *intentio poëtica*.

È un dato di fatto, quindi, che nei primi anni Quaranta l’Algarotti si stesse avviando verso certe posizioni teoriche che sopravanzavano per più motivi il modello del *Pétrone* francese. Bouhier, del resto, doveva essergli apparso piuttosto generoso nel difendere i suoi distici rimati e restio a dedicare qualche spazio al problema teorico-e(st)etico della traduzione – o perlomeno a quello che si riproponeva, insistentemente, all’aspirante traduttore Algarotti. Questa insensibilità del Bouhier, se così la si può chiamare, tutto sommato deve aver assunto un’importanza a poco a poco crescente e favorita, senza dubbio, dal riscontro piuttosto negativo con il giudizio dei letterati bolognesi. È il segno, al di là del rigetto della versione in endecasillabi, di una nuova maturità intellettuale, che rispetto al modello-Bouhier percorre altri itinerari teorici misurati su altri livelli critici. Così il *Petronio* è già un’operetta che si auto-riconosce un beneplacito nel momento stesso in cui attesta il fallimento strutturale del progetto di traduzione, andando perfino ad ammettere l’inconsistenza della versione in quanto genere, in quanto scrittura che gode di una sua identità autonoma o di un suo statuto all’interno del sistema delle arti. Del resto, può un’imitazione considerarsi un prodotto letterario equipollente a un originale? Il rapporto, lo si vede, rischia a tutti gli effetti di basarsi su un paralogismo. Carte alla mano, è in fondo un dato di fatto che il percorso critico dell’Algarotti non abbia poi cercato di smussarne i contorni ma, anzi, abbia teso a riproporne i gangli più problematici. Sia nelle dichiarazioni più esplicite (quelle del 1744-1745) sia nelle allusioni più dissimulate o indirette, ove la versione è definita *experimentum crucis* (strumento-diapason su cui sperimentare di volta in volta le reazioni dei fenomeni letterari) e, soprattutto, ove sopravvive solo un’insoddisfazione perenne, irrisolvibile, di fronte alle trasposizioni, se non addirittura verso lo stesso meccanismo del rifacimento. Lo si può vedere nel caso della diade Catullo/Ariosto del “Saggio sopra la Rima”:

perchè poco concludenti dirannosi le prove cavate da poeti mediocri; si paragoni quel famoso luogo dell’Ariosto

La Virginella è simile alla rosa &c.

e singolarmente quel tratto,

*La Vergine che il fior di che più zelo
Che de’ begli occhi e della vita aver de
Lascia altrui corre &c.*

coll’

Ut flos in septis secretus nascitur hortis &c.

⁷¹ Tutto è poi una prerogativa essenziale dell’endecasillabo dell’Algarotti, pur se impiegato nella scrittura di epistole/sermoni e pur se appartemente, per questo motivo, a una “linea mediana, tra il fastoso versificare di Frugoni e quella che sarà l’eleganza più discreta di Parini” (ivi, xx).

di Catullo da cui è tolto; e ben si vedrà quanto la rima abbia sformato le grazie di quel leggiadissimo originale. (Algarotti 1764d, 84)

Esempio nato nient'altro che dal nucleo originario della triade Catullo/Ariosto/Tasso dei manoscritti trevigiani, sull'onda dei sospetti, a lungo accarezzati, di una serissima *liaison* che vincola lingua e prosodia. Se l'Algarotti può permettersi una parafrasi del *Bellum civile* (quindi: se può aspirare a produrre un testo poetico, e non un calco o una falsificazione dell'originale) è infatti grazie agli strumenti linguistici e metrici a cui – da italiano – può far riferimento.

4.2 Costruire, approfondire, de-strutturare *Petronio*

Nel progetto-*Petronio* una buona parte della controproposta intesa principalmente a giustificare l'adozione degli sciolti (finalità che rientra fra gli obiettivi dell'Algarotti, certo, ma che poteva contare su una base teorico-applicativa non proprio stenta)⁷² avrebbe dovuto in tutta probabilità soffermarsi su diffuse considerazioni metrico-linguistiche. Tanto diffuse, aggiungeremmo, da scoperchiare le tensioni teoriche che innervano, dapprima in sordina, poi in misura sempre più pressante, una proto-poetica a poco a poco scoperta e in corso di stabilizzazione.

A sostegno di questa scelta, le altre testimonianze trevigiane lasciano intendere con quanta urgenza Algarotti percepisse la necessità (e la curiosità) di dover approfondire un discorso (meta)linguistico e (meta)letterario. Il *Petronio*, dopotutto, crea un punto di rottura definitivo che già l'esordio del *Newtonianismo*, con la lettera di dedica al Fontenelle, aveva impostato ragionando sul possibile contrasto fra scienza e letteratura, fra rigore tecnico e diletto (Orazio aleggia continuativamente, va ricordato)⁷³. Adesso Algarotti deve spostare le stesse dinamiche su un terreno solo apparentemente più omogeneo (quello letterario o poetico: poesia è quella del *Bellum civile* tanto quanto quella della traduzione, almeno nelle intenzioni) e questo – con gran guadagno della produzione teorica posteriore – gli permette di intravedere che il vero problema risiede nel meccanismo stesso che si cela dietro l'uso della lingua e delle sue apparecchiature di corredo (la metrica), nell'atto stesso che viene compiutoogniqualvolta che si intende associare un'immagine, un pensiero, una suggestione (“sentimento”, dirà più volte) a una forma o a un corpo sensibile in grado di veicolarlo e trasmetterlo.

Fra le molte piste che questi appunti accorpano in rapidissima successione, il principale senso di lettura verte non a caso sui campi della “lingua” e della “metrica”, quindi sulla tecnica della “comparazione” distinta in considerazioni proto-contrastive (svarci di un saggio sopra il genio delle lingue antiche e moderne) e serie citazionistiche (“consuetudine [che] rallenta la lettura dello scritto, invitando il lettore a un approfondimento”, come scrive Ruozzi 2012, 34)⁷⁴. Sotto il titolo del *Petronio* non è allora difficile leggere molti sondaggi sulle differenti famiglie linguistiche e sui sistemi metrico-ritmici, con un'attenzione particolare per l'idioma d'oltralpe che, se è giustificata dall'avantesto del Bouhier mentre il cantiere-*Petronio* è ancora attivo, successivamente attrarrà molte energie teoriche trovando spazio nel “Saggio sopra la Lingua Francese”. Si legga per esempio:

⁷² L'importanza si evince dalle carte trevigiane (e dai susseguenti progetti editoriali dell'Algarotti). L'uso dell'endecasillabo sciolto in materia di traduzioni poteva in ogni caso considerarsi affermato; su questo vd. anche solo Martelli 1984, 543-555.

⁷³ Cfr. Arato 1991 e Mangione 2018.

⁷⁴ Ma che rappresenta, soprattutto, il metodo argomentativo-dimostrativo dell'Algarotti.

La lingua Francese à delicatezza e precisione e certe sue frasi per così dir consacrate, la lingua Latina è fraseggiante anzi che nò ed à un turno particolare

[...]

La lingua Italiana è come cera e come la regola Lesbia s'addatta alle cose
Salvini Pref. ad Omero.⁷⁵

O ancora:

Il Francese à perduto la dolcezza di Amiot e l'energia di Montagna.⁷⁶ Anche à perduto della chiarezza. Anno abolito la parola d'icelui et d'icelle che rispondeva all'eius de' Latini: non anno più che son et sa che risponde a suis sua il che genera oscurità nel discorso.

La Lingua Francese altre volte soffriva delle inversioni che rigetta ora: il che la fa mancare di armonia. Si sono levate molte parole come astuce fallace che derivavano dal Latino, mentre che dal Greco buller Tapirois &c, molti adiettivi peregrin marvin acerin molti diminutivi e superlativi.

Prevot pour et contre n. XXIV. cita due fragmenti di Lettera fatti a bello studio e assai male scritti, nell'un de quali quasi tutte le parole finiscono per a, nell'altra per o per mostrare una certa monotonia della Lingua Italiana. Vedi Muratori Perfetta Poesia che risponde a questa Critica.

Se Shakespear è il primo che abbia fatto versi sciolti in Inghilterra. Lopez de Vega mi pare ne abbia fatto in Spagna ce ne è un esempio in qualche nota al Boileau.

Prevot pour et contre n. XXIX dice che nella Poesia Franzese è impossibile far senza la rima. Nos vers affranchis de la rime ne paroissent differer en rien de la prose: La cadence du vers François est peu sensible par le grand nombre de nos e muets.⁷⁷

Pasquier riferisce que Ramus voleva introdurre la misura Latina ne' versi Francesi.⁷⁸

E infine:

Le nostre belle Traduzioni sono L'Eneide di Annibal Caro, il Lucrezio del Marchetti, la Tebaide del Cardinal Bentivoglio, e le Epistole di Ovidio di Remigio Fiorentino, il Radamisto del Pres. Frugoni
In Inglese in rima il Lucrezio del Creek e l'Omero di Pope

⁷⁵BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 5, fascicolo 23, c. 1r. Anche la prima parte della citazione riprende la prosa introduttiva alla traduzione in sciolti dell'*Iliade* (vd. Salvini 1723, iii-v).

⁷⁶Jacques Amyot e Michel de Montaigne tornano molto spesso nei testi di Algarotti; qui, il riferimento però va al "Saggio sopra la Lingua Francese", edito per la prima volta nel 1757 (ora Algarotti 1764c, 55 e 62).

⁷⁷Il brano viene inserito solo a partire dall'edizione Coltellini nel "Saggio sopra la Rima" (si tratta della terza edizione a stampa, del 1764), mentre non viene invece recuperato l'altro riferimento al Prévost. Per la trad. it.: I nostri versi, [se] affrancati dalla rima, non sembrano differenziarsi in alcun modo dalla prosa. Il ritmo del verso francese è poco evidente a causa del gran numero delle nostre *e* mute.

⁷⁸BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 4, fascicolo 29, c. 1v. Poco sotto la rubrica marginale «PETRONIO» si legge, con inchiostro diverso, "Lingua Francese", il che rimanda all'altro famoso saggio algarottiano (vd. il paragrafetto successivo, ove isoliamo il luogo testuale che recepisce, si può dire letteralmente, il contenuto della carta). Probabile che il riferimento a Muratori (non meglio precisato) debba andare al capitolo X del libro III della *Perfetta poesia italiana*; per quanto riguarda Boileau, Algarotti rimanda quasi sicuramente al canto III dell'*Art poétique* (cfr. i vv. 39-42), mentre quanto a Pasquier – Ramus è il Pietro Ramo docente anti-aristotelico, di cui Algarotti poteva leggere nel *Dictionnaire* di Bayle – forse bisogna pensare al Du Bos, ma non ne abbiamo la certezza; anche se nel "Saggio sopra la Lingua Francese" si legge del Pasquier, niente fa pensare a Peter Ramus: "L'Abate Du Bos Secretario dell'Accademia della Crusca Parigina, e uno dei più sani ingegni che vanti la Francia, si burla a ragione del buono uomo di Pasquier, il quale si dava ad intendere non essere nulla meno dello idioma latino capace il Francese di bei tratti poetici" (Algarotti 1764c, 56, con riferimento alle *Réflexions critique sur la Poésie et la Peinture* – Du Bos 1719, 308).

Il famoso Arcivescovo di Rochester benche gentile poeta egli stesso grande inimico della Rima.

In Francese non v'an[n]o che le Traduzioni di Voltaire; e qualche pezzo di Berbeuf,⁷⁹ e qualche pezzo de' Greci nella Fedra e nell'Ifigenia tradotto da Racine senza parlare delle Traduzioni di Cornelle Vedere l'Eneide di Segrais.

Fan bene di astenersi da' versi nelle Traduzioni. Chi può leggere il Pastor fido? Ma chi più gusta la bella prosa di Milton o del Tasso?

[...]

La traduzione è una delle più difficili cose che si possan fare.

Non v'an[n]o in Europa che l'Ab[ate] Co[nt]i Manfredi, Pope Voltaire e Zanotti e Metastasio che sieno Poeti Filosofi.⁸⁰

Si tratta di questioni che qui Algarotti sfiora con molte e oblique allusioni (“Fan bene [i francesi] di astenersi da' versi [...] Chi può leggere il Pastor fido?”)⁸¹ ma che nella “Préface” non sembrano mai acquisire dei toni critici strutturati; anzi, Bouhier cerca di mettere in luce sia la sua, personale, predilezione per il piacere eufonico e sonoro, insito nel sistema ritmico, sia i risultati artisticamente sorprendenti che derivano dalla rima. Per esempio, vi si legge:

En vain, pour nous dégoûter de la sujetion de la rime, on veut nous persuader, que dans nos Rimeurs les plus exacts, tels que Racine, par exemple, il n'y a point de feuillet, où l'on ne trouve, ou un tour contraint, ou une expression foible, ou une épithète mal choisie. (Bouhier 1737a, xiii)⁸²

Oppure:

[...] je crois qu'on auroit peine à en trouver beaucoup d'exemples [négatifs] dans les bonnes Pièces de Racine [...] j'en [...] pourrois montrer un bien plus grand nombre, où cette petite gêne a produit des beautez d'autant plus grandes, qu'elles étoient moins attenduës. (*Ibidem*)⁸³

⁷⁹ La parola è riscritta e corretta (può esser letta conche come *Barbeuf*). Il riferimento è alla *Pharsale de Lucain, ou les Guerres civiles de César et de Pompée, en vers françois* (1653) di Georges de Brébeuf (o Breboeuf), traduttore di Virgilio e Lucano (di cui dichiarò di dare “une libre imitation” nel suo “Avvertissement sur la Première Partie, contenant le premier & le deuxième Livre”, nella *Pharsale*, Paris, 1682, p. n.n.). Nelle “Lettere di Polianzio” (II, 1) verrà ripristinata la corretta grafia del nome (*Breboeuf*).

⁸⁰ BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 5, fascicolo 24, c. 1r. Oltre ai più che noti Tasso e Guarini, i riferimenti vanno a (in estrema sintesi): l'*Eneide* di Annibal Caro, il *De rerum natura* nella versione di Alessandro Marchetti (messo all'indice e stampato da Rolli a Londra nel 1717), la *Tebaide* di Cornelio Bentivoglio (1729), le traduzioni ovidiane di Remigio Nannini (1555), la tragedia di Crébillon *Radamisto e Zenobia* di Carlo Innocenzo Frugoni (1724); quindi alla versione lucreziana di Thomas Creech (1682), alle traduzioni di Alexander Pope (1715-1720 per l'*Iliade* e 1726 per l'*Odissea*); poi a Voltaire (per esempio, da Shakespeare...), a Francis Atterbury, arcivescovo di Rochester (di cui Algarotti leggeva in Desfontaines, probabilmente, come lasciano intuire le *Lettere di Polianzio*); dunque a Brébeuf e al teatro di Racine e Corneille (che sarà criticato già nel *Discorso sopra la Rima*), all'*Eneide* di Jean Regnault de Segrais (1668-1681, in due volumi). Il riferimento alla prosa di John Milton non è ben definito; si sa comunque che l'Algarotti lo apprezzava pressoché *in toto*.

⁸¹ Parallello significativo: Algarotti lamenta la “dissonanza, per cui mostri ci sembrano fra' parti d'ingegno le Tragicommedie, per cui ci dà noja quello, che a' suoi Compatrioti rimprovera il giudizioso Boileau, voglio dire quell'aria damerina e moderna, ch'essi danno alla severa antichità come si scorge fra mille altri esempi, in Ippolito divenuto di Selvatico ch'era sulla Scena di Racine tenero ed amante, ed in Cesare, il qual creato dal Cornelio Paladino viene in Farsaglia come, a giostra e in torniamento con Pompeo per amor di Cleopatra” (Algarotti 1744c, pp. n.n.).

⁸² Trad. it.: Invano, per farci prendere il disgusto dell'asservimento della rima, ci vogliamo persuadere che tra i nostri compositori migliori, come Racine, per esempio, non ha pagina in cui non si trovi o un giro di frase forzato o un'espressione bassa o un epiteto inappropriato.

⁸³ Trad. it.: [...] credo che si faticherà a trovare molti esempi [negativi] nelle buone opere di Racine [...] potrei indicare un numero assai più esteso in cui questo piccolo fastidio ha prodotto delle bellezze tanto più grandi quanto meno presentite.

Un motivo in più, all'altezza del Trenta-Quaranta, per accumulare letture e appunti tendenzialmente indirizzati proprio allo scavo del “genio” linguistico e metrico, in modo tale da poterne studiare la storia, l’elasticità, la propensione al progresso e alla custodia fertile della memoria (linguistica e ideo-poetica) del passato⁸⁴:

Si porta dal Crescimbeni Vol. I lib. I Cap. X de’ Commentarj intorno all’Istoria della Volgar Poesia il Cantico del Sole di S. Francesco di Assisi che poetò ne’ primi anni del secolo 13°, che comincia

Altiss[imo] Signore
V[ost]re sono le lodi &c

scritto in versi a qual che e’ pensa quasi tutti di 7 o di 11 sillabe &c

Il Trissino fu l’inventore de’ versi sciolti Endecasillabi seguito dall’Alamanni Rucellai e dal Muzio nella poetica

L’Ariosto Inventore de’ Versi sciolti endecasillabi sdruccioli co’ quali scrisse le sue Commedie.

Il Trissino mescolò nella Sofonisba i versi di 7 e di 11

Non trovo nel Crescimbeni che il Tasso volesse scrivere la Gerusalem[m]e in versi sciolti.⁸⁵

Il Teissier Eloges des hom[m]es scavantes P[remier]e Partie p. 25 a Utrecht chez Francois Halma 1697 in 12 dice che il Tasso diceva egli stesso che avrebbe voluto all’esempio del Trissino aver lavorato la sua Gerusalem[m]e liberata in verso sciolto, come appunto fece l’Alaman[n]i la sua Coltivazione degli orti seguendo questa maniera di verso la sua Ultima Opera le Sette Giornate o la Divina Settimana, come la chiama il Teissier. pare per altro singolare che questa notizia si abbia da un forestiero⁸⁶

E del resto, la traduzione del *Bellum civile* nasce “Con verso Etrusco da le rime sciolto”, come insegna il “v. 25 [delle] api del Rucellai” senza però che l’operetta si assoggetti alle facili categorizzazioni, cioè alla rosa degli pseudo-modelli, dacché “Alamanni e Rucellai [furono] candidi bensì ma pedestri”⁸⁷. Ma è difficile, ora, non pensare a intere sezioni di quello che di lì a un decennio diventerà il “Discorso sopra la Rima”, ove per esempio il Teissier verrà citato proprio per questo motivo e, diremmo, alla lettera⁸⁸; ove lo studio della metrica, per essere davvero significativo – *scil.* davvero capace di rispondere alle recriminazioni delle tante voci che si avvicendano nel dibattito europeo, ivi compresa quella del Bouhier – si accompagna all’analisi

⁸⁴ Segue l’autografo: BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 1, fascicolo 40. I riferimenti al Crescimbeni vanno integrati col numero delle pp. 24-25.

⁸⁵ E infatti avrebbe riscontrato il dato in altre fonti, prima fra tutte il Teissier degli *Eloges* (vd. su questo il “Saggio” stesso e, fra gli autografi, il successivo).

⁸⁶ BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 5, fascicolo 38, c. 1r (sez. “per li versi sciolti”). Si rinvia, *a latere*, alla p. 168. Notevole l’appunto finale sull’“oscurantismo” o sull’ignoranza degli italiani di fronte alla loro storia e cultura (tornerà nelle “Lettere di Polianzio”).

⁸⁷ BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cartella 9, fascicolo 10, c. 2v (con qualche nostra integrazione). Molto facile immaginare la citazione come clausola o chiosa di un paragrafetto sulla giustificazione del metro. Vi si trovano il riferimento all’uso dell’endecasillabo sciolto (metro prescelto per la traduzione del *Bellum civile*, certo, ma anche e soprattutto universale conquista di una nuova tendenza poetica, che apre finalmente all’ascolto del *quid*, dell’idea o sentimento che è ora oggetto ora motore della scrittura) e anche quella tipica insofferenza per i “parel” di cui un esempio è impersonato dal Rucellai delle *Api*, l’operetta peraltro menzionata da Voltaire nella sua premessa alla versione francese della *Merope* del Maffei – il testo è noto all’Algarotti, che vi fa riferimento nella conclusione del “Saggio sopra la Rima” (e, in precedenza, nella versione offerta dal “Discorso”).

⁸⁸ “Ed è ancora chi dice che il Tasso avrebbe voluto aver scritto la Gerusalemme in verso sciolto, com’ei fece le sette Giornate, dopo ch’egli ebbe a parte a parte conosciuti gl’inconvenienti della rima” e, in nota: “Teissier Eloges des hommes Scavants. Par. I p. 25 a Utrecht 1697” (Algarotti 1755, ccxl).

dei rapporti (secondo una dimostrazione per contrapposizione) fra lingue e, quindi, fra “potenzialità” espressive di differenti sistemi sintattici, di differenti opportunità morfologico-lessicali.

In questo modo l’Algarotti del *Petronio* poteva ben dire di aver fra le mani tutti gli strumenti per controbattere, con solide argomentazioni, con un puntiglio intelligente e non vanamente enciclopedico, a quel Bouhier che aveva voluto “all’edera critica intrecciare il poetico alloro” non capendo quanto potesse essere geometrica e limitata la propria lingua, dunque potenzialmente inservibile in un’opera di compromesso fra lingue e culture diverse; e quanto, invece, l’italiano (e l’inglese, come sempre guardato con occhio benevolo dall’autore) potesse al contrario dimostrarsi “felice[mente] audace” – *scil.* poetico (Algarotti 1764g, 439). Le inversioni sul piano della micro- e macro- sintassi, i diminutivi, una lingua dalle radici antiche e capace di dar risalto a “quello insolito, e quel peregrino, nel che consiste la gran parte del poetico linguaggio” che nasce “formando di nuove parole, e rimettendone anche in luce alcune di quelle, che scurate già fossero dalla lunghezza del tempo” (*ibidem*): sono piccoli indizi che lasciano lentamente incrinare la percezione tradizionale delle lingue moderne (si pensi al francese, che per Algarotti “à perduto della chiarezza”, come riporta l’autografo, mentre secondo l’amico Voltaire è l’unica lingua a potersi fregiare, per virtù naturale, di *clarté* e di *élégance*)⁸⁹ e sono quelle stesse tracce che, un tempo utili alla costruzione dell’operetta petroniana, ci conducono direttamente all’elaborazione di un nuovo sistema teorico-estetico. A partire dall’elaborazione del saggio dedicato alla lingua francese:

[l’Académie] Di moltissimi diminutivi, e superlativi la [*scil.* la lingua francese] spogliò, di parecchi adittivi che esprimevano la qualità delle cose, di alcuni relativi, che non poco facevano alla chiarezza. (Algarotti 1764c, 45-46)

passando per le dichiarazioni sull’uso della rima, degli schemi strofici, e sull’urgenza di ripensare la ragion d’essere della metrica:

[nell’italiano spiccano] maravigliosa varietà negli accenti, nell’armonia, nella sintassi (Algarotti 1755, ccxxxii)

e arrivando alla “Necessità di scrivere nella propria lingua”, dacché bene non scriverà chi,

[...] non h[a] come schierata dinanzi alla mente la suppellettile tutta e il tesoro delle parole, delle locuzioni e delle metafore della [propria] lingua. (Algarotti 1764b, 22)⁹⁰

Il problema della prosodia francese, astretta alla necessità di servirsi della rima, come quello della metrica italiana bloccata entro le forme chiuse della tradizione e non ancora pronta a scegliere di reinterpretarle, di re-problematizzarle; la stessa versione poetica, problema tanto complesso quanto autonomo: tutto è solo il fenotipo di una scommessa ben più radicale e tutto deriva da un interrogativo estetico ben più grande. L’atteggiamento di un Bouhier o di un qualsiasi altro *esprit du siècle* doveva forse sembrargli troppo superficiale: un dilettantismo estetico, cui basta giustificare una condotta tutto sommato tradizionale senza neanche subodorare il sano esercizio dell’autocritica. Il progetto-*Petronio* – il pretesto-*Petronio* – lentamente trasmigra verso il “Discorso sopra la Rima” e il “Saggio sopra la Lingua Francese” (ma il primo è assolutamente, senza alcun dubbio, il punto d’approdo privilegiato); ma non è soltanto, come abbiamo scritto

⁸⁹ Lo si può leggere nel “Discorso sopra la Rima”.

⁹⁰ Anche questo saggio sarà pubblicato per la prima volta in volume solo nel 1757.

poco sopra, un punto di rottura nell'esperienza letteraria dell'Algarotti. È il punto d'origine di una crisi profondissima nella sua (auto)coscienza letteraria. Coinvolto direttamente nella meccanica della traduzione, che gli offre uno scorci o un punto d'osservazione privilegiato, Algarotti avverte tutto il peso e tutta la responsabilità che presuppone ogni minima iniziativa logico-fatica. È la deontologia della poetica, dopotutto. E lo scrittore (il filosofo, il poeta, il divulgatore, il teorico, il critico...) altri non è che un traduttore e il suo compito altro non è che quello di sopesare, osservare in contruleuce, riplasmare gli strumenti di cui dispone affinché possa realizzarsi, in perfetto equilibrio, l'incontro tra forma e *sèma*⁹¹.

Dal *Petronio* alla scrittura saggistica, dopotutto, il passo gli fu essenzialmente breve; e che l'Algarotti traduttore si possa pensare, alla fine, quasi come una non-presenza nelle *Opere* non indebolisce ma, anzi, chiarifica il significato del cantiere petroniano⁹². Vuoi per il subentrare di progetti consimili ma orientati su altri metodi di approccio al testo poetico e alla traduzione (la curatela delle opere pallaviciniane, che lo impegna dal 1742; le noterelle sul Caro scritte "talora in sedia da Posta"; Algarotti 1765a, 189); vuoi per un'effettiva attitudine personale che sembra cominciare a ritagliarsi nettamente degli spazi autonomi, a dire il vero già manifesti e già pronti a richiedere tempo, energie, prove continue di un tirocinio teorico inesaurito, negli indizi disseminati qua e là per gli autografi.

5. Appendice: testimonianze sul Petronio dall'edizione Palese

Si riportano qui di seguito la lettera di Eustachio Zanotti (compagno di studi dell'Algarotti, futuro astronomo) e le due missive di Alessandro Fabri legate al progetto-*Petronio*, secondo l'edizione Palese. Le tre testimonianze sono utili per il recupero di alcuni passaggi della versione dell'Algarotti (che doveva attestarsi sui quattrocento endecasillabi circa) e per la comprensione di alcune delle ragioni che lo portarono a un progressivo abbandono della traduzione in favore di un approccio più strettamente teorico. Per i testi, i riferimenti vanno nell'ordine a Algarotti 1794, 365-372 e ivi, 159-177. Si mantiene inalterato l'uso del corsivo, utile per riconoscere e isolare funzionalmente i lacerti di testo. Inseriamo alcune brevi note di commento.

5.1 Eustachio Zanotti a Francesco Algarotti (Bologna, 28 maggio 1741)

Dopo veduta l'Ascensa⁹³, e dopo ricevute mille onestà e finezze da vostro fratello⁹⁴, me ne venni a Bologna, ove appena giunto intesi che gli Assunti dell'Istituto erano furenti contro di me per la mia lontananza. Io che conosco questi signori mi rideva della loro collera; e infatti quando fui a riverirli, non ottenni che finezze da loro, a segno tale, che mi pareva d'essere in un pese forestiero. Eglino, come potete immaginarvelo, mi domandarono di voi. Dissi loro il felice incontro che avete avuto col Re⁹⁵, per cui tutti ne fanno gran meraviglia. Chi vi fa al vostro ritorno in Prussia primo ministro; chi vi destina per la Spagna, secondo la voce corsa tempo fa; chi discorre in un modo, e chi in un altro, ma tutti vi presagiscono proporzionata

⁹¹ Vd., oltre alla tesi, Romanelli 2020.

⁹² Ma l'affermazione meriterebbe un approfondimento, che rimandiamo sia alla nostra tesi di dottorato sia ad altra sede.

⁹³ Cioè, la Festa dell'Ascensione.

⁹⁴ Bonomo Algarotti (n. 1706); ma sulla famiglia Algarotti vd. Gullino 2012.

⁹⁵ Federico II di Prussia era salito al trono nel 1740, dopo la morte del padre Federico Guglielmo I.

mente a quel gran re che servite. La Marchesa quante interrogazioni non mi fece ella sopra di voi, e qual compiacenza non dimostrava della vostra grandezza?

Essa è restata come rapita e fuori di sè dal piacere che voi vi ricordiate di lei, e che dopo il favore di un Re e dopo l'amicizia di tante altre donne pensiate a regalare una vecchia cicisbea, come si farebbe di una giovine, di cui si volesse far la conquista. Intanto debbo farvi per lei mille ringraziamenti, i quali riceverete ancor da lei stessa con una sua lettera, che mi ha promesso per un altro ordinario. Le dissi che aveva portato meco una vostra traduzione del poema di Petronio, che doveva far leggere a questi nostri letterati. Ella m'esibì la sua casa, se si avesse voluto fare una radunanza per leggerla in compagnia. Accettai il partito, parendomi che a questo modo avrei fatto con più sollecitudine sentire i vostri versi, e avrei con più prontezza raccolto il parere di molti, di quello mi fosse stato lecito di sperare, se avessi ad uno per uno consegnata la traduzione, che sarebbe poi stato difficile a riavere per la loro e dirò nostra naturale pigrizia. La radunanza si è fatta, alla quale intervennero mio zio⁹⁶, mio padre⁹⁷, don Domenico Fabri⁹⁸, Alessandro Fabri⁹⁹, il dottor Balbi, il signor Bali Marcolini¹⁰⁰, Vandelli¹⁰¹, Ghedini¹⁰², e per ultimo la marchesa Ratta¹⁰³, che ci onorò di copiosi rinfreschi. Scarselli¹⁰⁴ e Beccari¹⁰⁵ erano anch'essi invitati, ma furono impediti. Aggiungerò qui le riflessioni, che vi furono fatte sopra. Voi ne riceverete altre da qui a qualche tempo, scritte con più precisione e più copiosamente dal signor Alessandro Fabri, il quale mi ha domandato il vostro scritto per esaminarlo attentamente, e fargli la critica. Intanto vi mando queste poche, acciò non abbiate ad aspettare troppo lungo tempo novelle della vostra traduzione.

Della luna, e del sol l'intero corso:

facendosi la costruzion del periodo, non si vede come questo verso v'abbia che fare, *qua currit sidus utrumque*. Forse sarebbe meglio interpretato da *oriente in occidente*, tanto più che vi sono alcuni passi d'altri autori, che dinotano l'*orient*e e l'*occidente* col *sidus utrumque*¹⁰⁶.

Perchè non manchi l'elefante al Circo.

⁹⁶ Francesco Maria Zanotti (1692-1777), filosofo, professore presso lo Studio di Bologna e segretario e poi presidente dell'Istituto di Scienze.

⁹⁷ Giampietro Zanotti (1674-1765), poeta, pittore, storico dell'arte, fondatore dell'Accademia Clementina di Bologna.

⁹⁸ Domenico Fabri (1711-1761), abate, fu autore di poesie.

⁹⁹ Su Alessandro Fabri (1691-1768) vd. la voce dedicata nel DBI.

¹⁰⁰ Vd. la *Storia dell'Accademia Clementina* di Giampietro Cavazzoni Zanotti, t. II, p. 151 ("gentiluomo sommamente letterato, e altrettanto pieno di cortesia, e di bontà").

¹⁰¹ Francesco Vandelli (1694-1771), astronomo e matematico; realizzò strumentazioni optometriche innovative, utilissime a Eustachio Zanotti per le sue ricerche sugli astri.

¹⁰² Fernando Antonio Ghedini (1684-1768) fu poeta e professore di eloquenza. Vd. la voce dedicata nel DBI.

¹⁰³ Elisabetta Ercolani Ratta, legata a Laura Bassi Veratti (1711-1778), seconda donna a essere insignita della laurea e prima titolare di una cattedra universitaria – in fisica.

¹⁰⁴ È Flaminio Scarselli (1705-1776), professore di eloquenza e associato all'Accademia dell'Arcadia come Locresio Tegeo.

¹⁰⁵ Dovrebbe trattarsi di Jacopo Bartolomeo Beccari (1682-1766), chimico, naturalista, fisiologo, seguace del Morgagni.

¹⁰⁶ Il riferimento è al v. 2 del *Bellum civile*.

Si domanda per qual ragione si nomini l'elefante, quando il poeta dice: *Mauri fera*, parendo che fosse più proprio il leone, fiera della Mauritania¹⁰⁷.

Del popolo al clamor (populo plaudente).

Pare che col latino si esprima meglio il piacere del popolo nella crudeltà; onde in vece di clamore, vi vorrebbe applauso¹⁰⁸.

Co' vedovi arboscei. Desertis frondibus.

Quell'epiteto *vedovi* non piace¹⁰⁹.

L'antica maestà: avrebbe più forza *la stessa maestà*, come dice il latino.

Un raggio ancor del bel costume antico.

Qui la traduzione non è parsa troppo fedele, ed hanno giudicato che il latino abbia più forza¹¹⁰.

Sed in uno victa potestas. Voi traducete *il buon genio*. Forse nell' idioma francese, *genie* può valer lo stesso che in latino *potestas*; ma in italiano si esprimerebbe meglio con *valore, virtù, autorità, libertà*, o che so io¹¹¹.

Di sangue sol fu Cerere nudrita.

Ad alcuni dispiacque il prender Cerere per le biade, quantunque sia stata alle volte usurpata d' poeti.

Sdrucciolante suol. Forse non si può dar quell'epiteto al suolo, ma bensì converrebbe alla cosa che sdrucciola. Si potrebbe dire *lubrico*.

Inter tot fortis armatus nescio vinci.

Voi mi seguite, e la gran lite è vinta; non par tradotto colla stessa forza¹¹².

Ecco quel che si notò in quella dotta assemblea. Altre riflessioni furono fatte, che riguardano solamente il poema, e non la vostra traduzione; come per esempio. *D'una flotta fia d'uopo.*

A brano a brano si tragitta il mondo.

Suol di ghiaccio e di neve ispido e duro,
Che a sostener varrebbe il cielo sul dorso.

In aria il cadente diluvio era sospeso.

¹⁰⁷ Il riferimento all'elefante deriva all'Algarotti dalla traduzione di Bouhier: "Rome exige du Maure un tribut d'animaux. / En vain à leur transport il s'offre mille obstacles; / Quoi qu'il coûte, il faut on parer nos Spectacles. Là poroit l'Eléphant; là la Tigre inhumain, / Porté comme en triomphe, entre au Cirque Romain" (Bouhier 1737c, 4). Per il latino, v. 14 (ma non nell'edizione attestata dal Burmann, che legge "an reo", né in quella di altri mss. che leggono "auro", come si spiega in Bouhier 1737d, 98).

¹⁰⁸ Vd, il v. 18 del *Bellum civile*.

¹⁰⁹ Per il latino, v. 38 del poema.

¹¹⁰ Cfr. v. 44.

¹¹¹ Nel *Bellum civile*, v. 48. Il Bouhier: "l'austère vertu" (Bouhier 1737c, 8).

¹¹² È il v. 176 del *Bellum civile*.

Queste espressioni pajono troppo ardite e improprie, ma di esse ne renda ragione Petronio Arbitro.

Non debbo tralasciare di dirvi che nel tempo che io stetti in Venezia il pad[re] Gio[vanni] Battista Maratti lesse la vostra traduzione, su cui fece alcune riflessioni che aggiungo qui.

Un raggio ancor del bel costume antico ec.

Il padre direbbe così:

*Vien scacciato dal popolo Catone,
Ma più s'attrista il vincitor del vinto.
D' aver rapito al gran Caton le fasci
Si vergogna, poiché fu questo il sommo
Disonore del popolo romano.*

Il buon genio. Il padre corresse così:

L'onor, il genio, ed il poter di Roma.

Ombre di riveder temono il giorno. Perchè non dite *sperano il giorno*, dicendolo Petronio? siamo però assieme convenuti che stia meglio temono.

A notti sì crudel, non potendosi dir *crudel* nel plurale, ecco la correzione: *Negando a notti sì crudeli il giorno*.

Nonostante le cose disapprovate nella vostra traduzione, essa ha avuto un felice in contro, ed è stata molto applaudita siccome merita. In questo solo vi condannano che abbiate scelto da tradurre un poema così cattivo, che con tutta la sagacità di un traduttore non può ridursi ad esser buono. Questi petrarcheschi sono i più difficili da contentare, e non sanno stimare che un certo genere di bellezza¹¹³.

Ho parlato con Ercole Lelli¹¹⁴ della vostra intenzione circa la memoria del Manfredi¹¹⁵. Egli ha approvato alcune delle vostre correzioni senza replica; ad altre poi pensa di poter rispondere. Egli ha preso tempo, dovendo portarsi in villa per trattenervisi alcuni giorni; tornato ch'egli sia, v'informerò di quello che avrà egli meditato nel suo ritiro, ed il prezzo che pretende per il suo lavoro.

Mi è venuto fatto di ritrovare l'aria che voi desiderate. Questa mattina me l'hanno portata ricopiata. Vedo bene che vi si potrebbe pretendere maggior pulizia, ma non avendo tempo per farla copiare di nuovo, ve la trasmetto come sta, essendo per altro abbastanza intelligibile. Altro non mi soviene da scrivervi. Se io mi volessi raccomandare al vostro amore, credo che sarebbe superfluo, avendone avute tante pruove sicure. Ora io sto travagliando intorno alli nuovi strumenti venuti d'Inghilterra, i quali quanto più li considero, tanto più mi sembrano

¹¹³ Con questa clausola, lo Zanotti dimostra la sua solidarietà all'amico. Notevole l'impiego della categoria dei "petrarcheschi" (o petrarchisti), tanto frequente in Algarotti e nei suoi contemporanei più critici verso la degenerazione dell'arte poetica anche contemporanea (vd. il Bettinelli: Vagni 2017).

¹¹⁴ Ercole Lelli (1702-1766) è il famoso anatomista e ceroplasta bolognese (contribuì anche ad arricchire il teatro anatomico dell'Archiginnasio).

¹¹⁵ Eustachio Manfredi, morto nel 1739, fu il principale mentore dell'Algarotti (il Lelli ne aveva realizzato già un busto marmoreo circa nel 1740).

perfetti, ma non tanto perfetti da farmi scordare una persona, di cui vorrei perdere affatto la memoria. Addio, caro il mio sig. conte, io vi abbraccio col desiderio, se nol posso in fatti. Io vi amo quanto so e posso per genio e per dovere; voi ricordatevi di me, mentre io sono tutto vostro.

5.2 Alessandro Fabri a Francesco Algarotti (Bologna, 23 giugno 1741)

Colui, che questa mia lettera vi porgerà, quegli sarà quel Santarelli, ch'io tre mesi fa raccomandai efficacissimamente al vostro amore ed a la vostra fede¹¹⁶. Poich'egli vi avrà fatto quell'onore, che al vostro grado ed ai meriti vostri conviene, consentite ch'egli v'imprima sul viso mille baci per me, pogni dell'amore, che vi porto io, ch'io ho potuto ragionevolmente commetter a lui per la liberalità della sua faccia e per l'onestà de' suoi tratti; e s'egli conoscente di sè stesso si tenesse da farlo fateli animo con la vostra gentilezza, perchè non manchi a sì premurosa commissione. Io non vi replica qui le raccomandazioni di sua persona e del suo interesse. Io vi scrissi tre mesi fa ch'egli mi era assai caro. Ora vi dico ch'io l'ho trattato tre mesi dapoi, e ch'egli ha meritato d'essermi carissimo, e in questo grado d'amore parte ora da me, e in questo sarà da me conservato per sin ch'io viva, certo per l'indole sua, che il meriterà eternamente, tenendo dove che sarà quel costume, che qui in Italia stabilmente ha tenuto. Ma egli non è solo caro a me, ma caro similmente a tutte le dame, a' migliori cavalieri ed ai più letterati e dotti uomini di Bologna, e segnatamente a tutti li vostri amici e al vostro Eustachio. Postol per tanto nelle braccia vostre il che fo con questa lettera, altro non vi soggiungo. Egli sarà, o saprà farsi carissimo pure a voi, e in questo caso ogni raccomandazione sarà soverchia. Mi rivolgo dunque a pregarvi di darmene novella frequentemente, e se cotesto vostro gran Re vago egualmente degli strepiti marziali, che della giusta e dolce armonia, diletto recherà il canto di questo giovine, che nelle città d'Italia principali ha ottenuto le prime acclamazioni. Voi dopo l'amar me e lui, e lo scrivermi di voi stesso e delle avventure vostre, ch'io vi auguro ogni di migliori, non mi potrete far cosa più grata di quella. Dal vostro Eustachio avete udito il parer comune de' vostri amici letterati sopra la vostra traduzione di Petronio; sicchè in generale non serve ch'io dica altro. Dico dunque alcune cose in particolare sopra li primi cento versi; ma non ne fate conto; le saranno per ventura stitichezze e superstizioni mie, e io le mando per ubbidirvi, e manderò in altro tempo il resto. Voi spendete molto bene li talenti, che Dio Vi ha dati largamente. Così proseguite, e fate gloria alla nostra nazione. State sano: io vi bacio carissimamente. Vale.

3. Vers. De la luna e del sol l'intero corso.

A questo manca il verbo, che lo sostenga; poichè *bagna*, che del mar dicesi, non è proprio, l'*abbraccia*, che della terra, è lontano e deviato. Che se l'autor non usa che *currit*, gli è perchè si sottintende *est* così a *mare* come a *tellus*. Nè di questi sarebbe proprio certamente il *currit*, come lo è di *sydus*. Direi

E l'un pianeta pur trascorre e l'altro,

che corrisponde più all'originale, ovvero

E l'un pianeta e l'altro alluma e scalda.

¹¹⁶ Giuseppe Santarelli (1701-1790; contralto, compositore, teorico) sarà il destinatario delle "Lettere di Polianzio".

Toltone quel verso, mi sembra migliore la traduzione e più magnifica.

Quel non sazio ancor di dominare

per *nec satiatus erat* seguito poi dal verbo, che finisce l'orazione, ha una particolare grazie e maestà¹¹⁷.

Sono pienamente conformi gli altri quattro seguenti. Piacerebbe a me che quel *ricca d'oro* fosse posto dov'è *Terra alcuna*, e si dicesse

e se riposto in seno,
Se terra alcuna ancor giacea,
Ricca d'oro, inimica era di Roma.

13. Vers. *Su la dura casacca un dì dell'irto ec.*

l'un dì siccome quello, che si riferisce, a *dura*, mi piacerebbe non punto disgiunto da esso *dura*.

18. *Da quanti altri malor non è corrotta
La bella pace? ec.*

Bella versione, ma gli altri versi fin al fine del 23 sono un po' alterati. Il rimanente fino al 27 è bellissimo e fedele.

27. *Ah proseguir non oso, e 'l sezzo fonte
De' mali nostri, e i duri fatti aprire!*

questo dice più dell'originale. Ma pur è bello. Se non che quel *sezzo fonte* per *ultimo* non mi piace. Dicesi *sezzajo*, o il *da sezzo*, ma *sezzo* adiettivo per *ultimo* non mi ricordo averlo veduto. Ma chi sa che non abbiate voluto scriver *sozzo*, che assaiissimo converrebbe, e la mano v'abbia tradito? Piacemi poi senza paragon più *i duri fatti aprire*, che *peritura prodere fata*. Quel *peritura* è sguajato e improprio ed anche barbaro, se intende di danno altrui¹¹⁸.

34. *De l'opra suo vestigio in vano cerca
in specie tal natura*

è più forte e significante *quaerit se natura, nec invenit*¹¹⁹.

37. *e i modi tanti
Di tronche parolette, e di obbliqui sguardi*

questo non è nell'autore, e manca

Quaeque virum quaerunt:

¹¹⁷ Dopo il riferimento al v. 2, già discusso anche nella lettera dello Zanotti, si passa al v. 3.

¹¹⁸ Cfr. in Petronio il v. 19.

¹¹⁹ Per il latino, il v. 24.

sentimento, secondo lo stil dell'autore, non ignobile¹²⁰.

48. *Ingeniosa gula est* non era da confondersi co' versi seguenti, sendo uno de' soliti sentimenti dell'autore, in cui fa punto¹²¹.

56. *Ah che minor flagello al marzio campo
Sovra Roma non fischia!*

perde al confronto di *nec minor in campo furor est*¹²².

74. *Di sè mercede, e irredimibil preda*

tropo oscuro a petto di *quare tam perdita Roma ipsa sui merces erat*, e non intieramente tradotto¹²³.

86. *Che di mieter han sol speme funesta,
Da pubblici malori il proprio bene:*

questi non son veramente *detrita que commoda luxu vulneribus reparantur*¹²⁴.

87. *Nulla a temer cui nulla a perder resta*

parmi che ci volesse il verbo *ha* o è: per altro bellissima traduzione¹²⁵.

5.3 Alessandro Fabri a Francesco Algarotti (Bologna, 12 luglio 1741)

Eccovi le note, che sopra li restanti trecento versi del vostro poema, io ho fatto per compiacervi, le quali ho disteso con quella sincerità d'animo, da cui non essendo solito discostarmi con alcuno, mi recherei a vergogna il farlo ora con sì caro e si onesto amico, come io reputo, e come pur siete voi. Anzi vi dirò che cotesta opera vostra, quantunque abbia molte parti fedelmente e leggiadramente tradotte, tutta insieme riguardandola, non mi sembra gran fatto degna di voi, e posta a fronte delle poesie vostre proprie, le quali per una parte sono piene di spirito e di leggiadria, e per l'altra sono purissime e castigatissime, sarà giudicata per apocrifa. Voi intitolate quest'opera traduzione, e la non è; perciocché il traduttore è tenuto a star legato al testo in ogni sua parte, e voi dove avete variato l'ordine, dove alterato i sentimenti, e taciuti per fino i versi interi dell'autore. Nè si può dire che voi abbiate migliorato il testo; perchè quantunque moltissime inezie vi abbiate lasciato indietro, per tutto ciò innumerabili ve ne avete lasciato per entro; nè altramente far si potea da chi volea tener pur orma dell'originale. Il citato più volte da voi Presidente vostro¹²⁶ ha fatto corte al genio della nazione traportandole dal latino quelle forme vive e spiritose, di ch'essa è vaghissima, e di che non può negarsi che Petronio non sia ripieno. Oltre che avrà riputato Petronio stesso nazionale, come lo hanno creduto assai.

¹²⁰ Cfr. il passaggio ai vv. 20-24.

¹²¹ In Petronio, v. 33.

¹²² Nel *Bellum civile*, v. 39.

¹²³ Vd. i vv. 49-50.

¹²⁴ Il riferimento va ai vv. 55-56.

¹²⁵ In Petronio, cfr. il v. 57.

¹²⁶ "M.^r di Bouhier autore della traduzione francese" [nota dell'Aglietti].

de' latini scrittori. Per questo egli troverà scusa presso gli estranj, e approvazion presso i suoi della sua qual che sia traduzione. Ma nella nostra lingua, e secondo lo stile tornato in uso a' dì nostri, la Dio mercè, suonano troppo male que' modi di dire stemperati di Petronio, e que' suoi strani ed inetti concetti. E da voi, che avete d'essa lingua succhiato il puro purissimo latte, e i cui primitivi frutti sono stati squisitissimi, aspettano ed esigon gl'Italiani vostri le cose auree del secol d'Augusto, non le corrotte del secolo di Nerone. Eccovi in genere i sentimenti miei. Vedrete dal foglio quel che in particolare ho notato. Ma questo e quello sottopongo del tutto al giudizio vostro, contento assai d'avervi ubbidito. E se cosa avessi detto, che a voi non piacesse, o se troppo mi fossi arrogato, abbiate quella per non detta, e questo egualmente per non fatto. Io vorrei pure che delle venture vostre mi scriveste alcuna cosetta. Io non vi chieggono nuove di stato, che con ragione potreste negarmi; chieggovi di saper di voi, a che l'amicizia mi dà tutto il diritto, e chieggone per allegrarmi con voi, se buone me ne darete, come il cuor mi predice, e se al contrario (che tolga Dio sempre) per attristarmi pur con voi e per confortarvi. A quel che intendo, voi non istate ozioso pur un momento, della qual cosa io vi lodo assai. Le muse sono sì perdute dietro voi, che così vergini come sono e delicate, vi tengon dietro ne' viaggi più malagevoli, e con voi albergano nelle più disagiate osterie. Or fateci dunque gustar altri frutti di sì beata compagnia. Di me dirovvi ch'io sono sano e robusto, la Dio mercè, come di venticinque anni. Ma perciocchè io ne ho quasi il doppio, la memoria e la vista ogni dì vanno più declinando, la qual cosa aggiunta agli affari, che io ho, è cagione ch'io non applico più a studio alcuno, siccome piacerebbemi di poter fare. In luogo di questo bene, ch' io perdo, vo acquistando de' figliuoli, e la più parte sicuramente per Dio; poichè di tre, che ne ha partorito la moglie, un solo maschio n'è vivo, il quale ora ha tre anni e mezzo; gli altri due sono morti. Questi quantunque dilicato di complessione, è sano per grazia di Dio e vivace sì, che ci mette in buona aspettazione di sé. Se Dio il mi lascierà, voi avrete un giorno dopo di me chi per me potrà seguire ad amarvi e ad onorarvi. Ma quel de' miei figli, che io vorrei secondo l'umana disposizione che più vi amasse ed onorasse, si è ancora nel ventre della madre sua, a cui, uscendone come spero fra cinque mesi al più, vi prego e supplico a voler esser padrino al santo Battesimo, commettendo il nome vostro e l'opera a Checco o ad Eustachio Zanotti, o a chi altro vi piacerà. Cotesta è un'opera di cristiana carità, la qual voi, seguendo vostro stile, non nieghereste a chi che si fosse, che la vi chiedesse. Or tanto più confido che la farete volentieri per un amico, il qual cerca in tal guisa nuovi vincoli per istrignersi in amore con voi. Di che aspetterò cortese risposta. Priegovi in fine darmi nuova di Santarelli, e se vi ha recato le mie lettere e i miei saluti, se si è ancor presentato alla Maestà del re, se è stato udito alla corte il suo canto, se piace, se parvi costumato e prudente, siccome fra noi è apparito. Egli mi sta sì forte a cuore, come s'i' gli fossi padre. Io vorrei che facesse lodevolmente il servizio del re, che ne riportasse il maggior onore e vantaggio, e che conservasse quella modestia e quell'Onestà di tratto, e sopra tutto quella fede e quella pietà, con le quali è partito. Date quest'onore a Dio, che è sì liberale con voi delle sue grazie, di prendervi cura di cotesto giovine in tutte le sopraddette cose. Ed egli aggiunga poi per questo grazie a voi sopra grazie; poichè nè io, nè il giovine, quantunque gratissimi, non saremo atti giammai a bastantemente compensarvi. Se voi amate me, io per mia fede amo voi. E se anco non amaste me, io amerei non per tanto voi né più, né meno. Ma chi potrà farmi giammai del vostro amore dubitare? Proseguite dunque ad amarmi. E state sano.

98. *Ecco mercede,
Di che paga la Gloria i drudi suoi:*

hos Gloria reddit honores.

Drudi sembra troppo disonorata appellazione di chi va dietro la Gloria. Direi più tosto

*a' suoi seguaci
La Gloria questa infin rende mercede¹²⁷.*

Il verso tralasciato

*Et quasi non posset tot tellus ferre sepulcra
Divisit cineres¹²⁸*

Egli non si niega: è cattivo. Ma chi traduce ha obbligo d'esser fedele. In questo poema poi chi volesse lasciar indietro tutto ciò, ch'è cattivo o freddo, costui si troverebbe di troppo imbarazzato.

102. *E da funesta
Caligin densa oppresso tutto éngombro.*

*Nam spiritus extra
Qui furit, effusus funesto spargitur aestu.*

Non si spiega il sentimento dell'autore, ch'è non sol della caligine, ma delle fiamme funeste, che per furibondo spirito dalla voragine esalando, si diffondono per li campi vicini¹²⁹.

107. *Ivi non canta amore
Per gli ombrosi arboscelli il pinto augello,
Ne la dolce stagion di primavera.*

*non verno persona cantu
Mollia discordi strepitu virgulta loquuntur.*

L'autore intende qui che non si producano in quel luogo virgulti di sorte alcuna, le cui novelle foglie in primavera scotendosi facciano strepito e mormorio. Sopra di che notò già il Capella che *Quo procerior arbor est, et in altum tendit, eo magis acutum sonum reddit: quaecunque vero quam minimum ab radice absunt, gravius et rauco murmure quatiuntur*¹³⁰.

109. *Ma negre rupi intorno e 'l chaos orrendo
Godon de l'ombra del feral cipresso.*

¹²⁷ In Petronio, v. 66.

¹²⁸ Algarotti tralascia il passaggio ai vv. 65-66.

¹²⁹ Il riferimento è ai vv. 69-70.

¹³⁰ Dopo il riferimento ai vv. 72-73, il Fabri si rifa a un passo che si potrebbe riscontrare nel primo libro del *De nuptiis Philologiae et Mercurii* del Capella; fatto sta che nel testo originale il concetto non compare nella forma in cui è riportato nella lettera mentre, pensando a fonti vicine all'Algarotti e quindi potenzialmente a portata di mano degli altri conoscenti, la dicitura si ritrova citata *ad verbum* sia nell'edizione Burmann del 1709 (Burmann 1709, 567), sia nei commenti al lib. VI, cap. I del *De architectura* di Vitruvio.

Ci vorrebbe l'articolo a *rupi*; onde direi:

*Ma la vorago e le rupi adre intorno ec*¹³¹.

127. *Lungi ne l'acque il steril lito è spinto*

Expelluntur aquae saxis:

Non *steril lido col saxis*, ma il superbo edificio di Nerone alzato in mare viene qui indicato, per cui le acque erano cacciate lungi dal lido¹³².

133. *Laceri il seno, e sradicati i monti*

Gemon per li antri cavi.

Non sembran molto felici a fronte dell'originale, e manca

Et dum varios lapis invenit usus.

Udite s'io ben m'appongo in tutto questo tratto:

*En etiam mea regna, petunt. Perfossa dehiscit
Molibus insanis tellus; jam montibus haustis
Antra gemunt, et dum varios lapis invenit usus,
Inferni Manes caelum sperare jubentur.*

*Viensi fin ne' miei regni; e si spalanca
A nove moli e smisurate il suolo;
Già gli antri gemon per gli esauriti monti;
E mentre vario a i sassi uso s'imparte,
Sono a misurar lo ciel costrette l'Ombre*¹³³.

139. *Di sangue siam già tempo ormai digiuni,*

Nè Tisifone mia spento ha la sete

Da che ec.

tre felicissimi e bellissimi versi.

ivi *e l'alta Roma*
La pena pagherà di sua grandezza.

Bello. Ma non è quel, che dice l'autore¹³⁴.

¹³¹ Lo stralcio di versione algarottiana corrisponde ai vv. 74-75 del *Bellum civile*.

¹³² È il v. 88 del poema.

¹³³ Le due proposte di traduzione riguardano i vv. 90-93 del *Bellum civile*.

¹³⁴ Cfr. i vv. 96-99.

Gli altri versi fino al 175 sono fedeli al testo; ma vi sono delle freddure e delle scempiaginì, che appunto per la fedeltà della traduzione maggiormente risaltano. Sarebbe per ventura migliore: *De l'infernal nocchiero che De l'inferno*.

181. *Ed il fiero avvenir nunciar gli Dei.*

direi

Con atri auspizj annunziar gl'Iddii.

e questo per isfuggir la somiglianza del verso antecedente, che ha detto *le future stragi*, e apporvi, siccome vi appone il testo, il modo d'annunziarle *auspiciis patuere Deum*¹³⁵.

184. *Civiles acies jam tum spirare putares:*

Verso, se si vuole, soperchio e malamente locato, ma che pure è nel testo¹³⁶.

204. *De l'alpi aerie in sen là dove i balzi
Per declivi sentieri aprono il varco.*

I versi sono belli. Ma la traduzione mostra il passaggio facile, e il testo fa impossibile fin l'accesso¹³⁷.

208. *Coelum illinc cecidisse putas.*

Manca la traduzion di questa freddura, la qual non ha, credo, minor merito dell'altra seguente

Totum ferre potest humeris minitantibus orbem,

la quale ha avuto la sorte d'esser considerata al v. 213¹³⁸.

219 fino a 250. Concion¹³⁹ di Cesare a' soldati fedelissima, e più bella ancora del testo. L'ultimo verso è stretto e pulitissimo; ma parmi che in questo luogo si rilevi qualche cosa di più nel testo, che non si fa nella traduzione:

*Inter tot fortis armatus nescio vinci*¹⁴⁰.

260. Descrizion dell'inverno ampollosa al solito dell'autore, ma sì ben tradotto, che è d'assai migliorata del testo¹⁴¹.

¹³⁵ È il v. 127 nel latino.

¹³⁶ Nell'originale, v. 129.

¹³⁷ Si vedano i vv. 131-133.

¹³⁸ Nell'ordine, cfr. i vv. 148 e 151.

¹³⁹ Orazione solenne.

¹⁴⁰ Nel *Bellum civile*, v. 176.

¹⁴¹ Cfr. i vv. 196-204 in Petronio.

280. Bella similmente e migliore è la similitudine d'Ercole e di Giove. L'autore ha lasciato qui per la terza volta il *periteturorum*¹⁴².

285. *Dum Caesar tumidas iratus deprimit arces.*

È lasciato dal traduttore¹⁴³.

286. *E a Roma di navi il mar coperto ec.*

Atque haec Romano adtonito fert omnia dira,

o pure *omnia signa*.

Piacerebbe mi che non si tralasciasse quell'*omnia signa*, o, *omnia dira*, a che seguirebbe poi più elegantemente la partita relazione di detti segni¹⁴⁴.

295 fino al 319. È alterato e diverso dal testo, benchè abbracci tutto quello, che nel testo si dice.

324. *Modo quem ter ovantem Jupiter horruerat.*

*Cui per rivaleavea tre volte Giove
Temuto in Campidoglio.*

Quel *rivale* non è nel testo, e a me sembra che porti oscurità. Direi più tosto tutto questo tratto così:

*Che Giove con orror tre volte vide
Ascender trionfando il Campidoglio,
Che vinti rispettar del Ponto i gorghi,
Cui la tracia onda il Bosfor sottomise.
O vergogna! Costui, deserto il nome
Del grande imperio, e la sua fama antica,
Fuggesi, acciò che la fortuna lieve
Pur del magno Pompeo rimiri il tergo*¹⁴⁵.

399. Non arbitrerei punto, come il Francese. Ma perchè dar il nome di Diva alla discordia? Non mi sembra proprio; direi:

*Si parlò la Discordia, e ciò, che disse,
A Roma, come l' disse, appunto avvenne*¹⁴⁶.

¹⁴² Oltre ai vv. 205-208, vd. gli autografi (BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257b, cartella 5, fascicolo 25, c. 1v).

¹⁴³ Cfr. il v. 209.

¹⁴⁴ È il v. 212 del poema latino (diverse le congetture del Bouhier: vd. 1737d, 148).

¹⁴⁵ Il passo prende l'avvio dai vv. 240-241.

¹⁴⁶ È la conclusione del poemetto petroniano, v. 295.

Riferimenti bibliografici

- Aglietti Francesco (1791), “A’ Lettori”, in Francesco Algarotti 1791, I-XIX.
- Algarotti Francesco (1737), *Il Newtonianismo per le dame ovvero Dialoghi sopra la luce e i colori*, Napoli, s.e.
- (1744a), “Notizie pertinenti alla Vita, ed alle Opere del Sig. Stefano Benedetto Pallavicini”, in S.B. Pallavicini 1744a, t. I, pp. n.n.
 - (1744b), “Riflessioni intorno alla Traduzione delle Pistole, e Satire, o sia Sermoni di Orazio del Signor Pallavicini”, in S.B. Pallavicini 1744, t. II, pp. n.n.
 - (1755), “Discorso sopra la Rima”, in Francesco Algarotti, *Discorsi sopra differenti soggetti*, Venezia, Giambatista Pasquali, CCXXV-CCXLIV.
 - (1764-1765), *Opere del Conte Algarotti cavaliere dell’Ordine di Merito e Ciamberlano di S.M. il Re di Prussia*, Livorno, Marco Coltellini, 8 voll.
 - (1764a), “Saggio sopra l’Opera in Musica”, in Francesco Algarotti 1764-1765, t. II, 251-390.
 - (1764b), “Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua”, in Francesco Algarotti 1764-1765, t. III, 1-25.
 - (1764c), “Saggio sopra la lingua francese”, in Francesco Algarotti 1764-1765, t. III, 27-64.
 - (1764d), “Saggio sopra la rima”, in Francesco Algarotti 1764-1765, t. III, 65-108.
 - (1764e), “Saggio sopra la quistione se le qualità varie de’ popoli originate siano dallo influsso del clima ovveramente dalle virtù della legislazione”, in Francesco Algarotti 1764-1765, t. III, 229-256.
 - (1764f), “Saggio sopra il Cartesio”, in Francesco Algarotti 1764-1765, t. III, 289-340.
 - (1764g), “Saggio sopra Orazio”, in Francesco Algarotti 1764-1765, t. III, 359-463.
 - (1765a), “Lettere di Polianzio ad Ermogene intorno alla Traduzione dell’Eneide del Caro”, in Francesco Algarotti 1764-1765, t. V, 193-297.
 - (1765b), “Pensieri diversi”, in Francesco Algarotti 1764-1765, t. VII, 5-208.
 - (1791-1794), *Opere del conte Algarotti*, edizione novissima, a cura di Francesco Aglietti, Carlo Palese, Venezia, 17 voll.
 - (1791), *Opere del conte Algarotti*, in Francesco Algarotti 1791-1794, t. I.
 - (1794), *Opere del conte Algarotti*, in Francesco Algarotti 1791-1794, t. XIII, *Carteggio inedito*.
- Arato Franco (1991), *Il secolo delle cose. Scienza e storia in Francesco Algarotti*, Marietti, Genova.
- (2002), *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, ETS, Roma.
- Boccaccio Giovanni (1725), *Decamerone di Messer Giovanni Boccaccio*, Tomaso Edlin, Londra.
- Bouhier Jean (1737a), *Poème de Pétrone sur la Guerre Civile entre César et Pompée, avec deux Epitres d’Ovide. Le tout traduit en vers françois avec des remarques et des conjectures sur le poème intitulé Pervigilium Veneris*, Changuion, Amsterdam.
- (1737b), “Préface”, in Jean Bouhier 1737a, I-XVI.
 - (1737c), “Poème de Pétrone sur la Guerre Civile”, in Jean Bouhier 1737a, con testo latino a fronte, 1-35.
 - (1737d), “Remarques critiques sur le texte latin du Poème de Pétrone”, in Jean Bouhier 1737a, 89-163.
- Brettoni Augusta (2004), “Idee settecentesche sulla traduzione: Cesaretti, i francesi e altri”, in Arnaldo Bruni, Roberta Turchi (a cura di), *A gara con l’autore. Aspetti della traduzione nel Settecento*, Bulzoni, Roma, 17-51.
- Brumoy Pierre (1730), *Théâtre des Grecs*, t. II, Rollin-Coignard, Paris.
- Bucchi Gabriele (2003), “L’italiano in Londra. Paolo Rolli editore dei classici italiani”, *Versants* XLIII, 229-265.
- Buonamici Giuseppe (1728 [1726]), *Lettera sopra il Decameron del Boccaccio*, in Giuseppe Buonamici, Paolo Rolli 1728, 1-27.
- Buonamici Giuseppe, Rolli Paolo (1728), *Lettera critica del sig. Buonamici sulle osservazioni aggiunte all’edizione del Decamerone del Boccaccio fatta in Londra nel 1725 esattissimamente simile pagina per pagina e linea per linea alla rarissima edizione de i Giunta in Firenze nel 1527 e lettera rispondente del Sig. Rolli*, Parigi, Giovanni Battista Coignar.
- Burmann Pieter, ed. (1709), *Petronii Arbitri Satyricon quae supersunt*, Utrecht, apud Guilielmum van de Water.
- Caro Annibale (1581), *L’Eneide di Virgilio, del commendatore Annibal Caro*, Venezia, Bernardo Giunti & fratelli.

- Chiechi Giuseppe (2001), “Introduzione”, in Giuseppe Chiechi (a cura di), *Le annotazioni e i discorsi sul Decamerone del 1573 dei deputati fiorentini*, Roma-Padova, Antenore, xi-xli.
- Crescimbeni Gianmario (1702), *Commentarj intorno alla sua Istoria della volgar poesia*, t. I, Roma, Antonio Rossi.
- DBI = Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto Treccani, 1960-.
- DELI = Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, a cura di Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, Bologna, Zanichelli, 1979, 5 voll.
- Dryden John (1776 [1680]), “Preface concerning Ovid’s Epistles”, in Id., *Ovid’s Epistles with his Amours*, translated into English by the Most Eminent Hands, Bathurst-Davies-Strahan-Clarke & Collins-Becket-Cadell-Robinson-Bladon, London, pp. n.n.
- Du Bos Jean-Baptiste (1719), *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Jean Mariette.
- Frugoni C.I. (1724), *Radamisto e Zenobia tragedia trasportata dal verso francese nell’italiano*, Bologna, Lelio Dalla Volpe (ed. orig. P.J. de Crébillon, *Rhadamiste et Zénobie*, Pierre Robou, s.l. [ma: Paris], 1711).
- Gullino Giuseppe (2014), “Gli Algarotti: patrimonio e aderenze sociali”, in Manlio Pastore Stocchi, Gilberto Pizzamiglio (a cura di), *Nel terzo centenario della nascita di Francesco Algarotti (1712-1764)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, 75-88.
- Locke John (1693), *Some Thoughts Concerning Education*, London, A. and J. Churchill.
- (1695), *De l’éducation des enfants*, traduit de l’anglois par P*** C***, Antoine Schelte, Amsterdam.
- Lucano (1653), *Pharsale de Lucain, ou les Guerres civiles de César et de Pompée, en vers françois*, [par Georges de Brébeuf], London, Jean Baptiste Lyson.
- Lucrezio (1683 [1682]), *De Natura Rerum*, done into English verse, with Notes, Lichfield, [by Thoms Creech], the Second Edition, Corrected and Enlarged.
- (1717), *Di Tito Lucrezio Caro della natura delle cose libri sei tradotti*, [da Alessandro Marchetti], Londra, G. Pickard.
- Mangione Daniela (2018), *Il demone ben temperato. Francesco Algarotti tra scienza e letteratura, Italia ed Europa*, Avellino, Sinestesie (e-book).
- Martelli Mario (1984), *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in Alberto Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana*, vol. II, *Le forme del testo*, t. 1, *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 519-620.
- Mazzucchelli Gianmaria (1753), *Algarotti (Francesco) Conte*, s.v., in Id., *Gli Scrittori d’Italia*, vol. I, parte I, Brescia, Giambattista Bossini, 479-486.
- Muratori L.A. (1706), *Della perfetta poesia italiana*, t. I, Modena, Bartolomeo Soliani.
- Pallavicini S.B. (1744a), *Delle opere del signor Stefano Benedetto Pallavicini*, Venezia, Giambatista Pasquali, 4 voll.
- (1744b), “Squarcio del Trattato dell’Educazione del Sig. Locke, cavato dalla Traduzione Franzese in prosa di M. Coste, e ridotto in versi toscani dal Sig. Stefano Pallavicini”, in S.B. Pallavicini 1744a, t. III, i-xlviii.
- Poliziano Angelo (1997), *Sylvae*, a cura di Francesco Bausi, Firenze, Olschki.
- Omero (1715-1720), *The Iliad of Homer*, by Alexander Pope, London, Bowyer.
- (1723), *Iliade d’Omero tradotta dall’original greco in versi sciolti* [da Anton Maria Salvini], Firenze, Tartini e Franchi.
- (1726), *The Odyssey of Homer*, by Alexander Pope, [William Broome, Elijah Fenton,] London, Bernard Lintott.
- Ovidio (1555), *Epistole d’Ovidio di Remigio Fiorentino divise in due libri. Con la tavola*, Vinegia, Gabriel Giolito de Ferrari, et fratelli.
- Rolli Paolo (1725), “Prefazione”, in Giovanni Boccaccio 1725, pp. n.n.
- (1728), “Lettera rispondente”, in Giuseppe Buonamici, Paolo Rolli 1728, 29-74.
- Romanelli Martina (2020, c.d.s.), “Scrivere in rima. Una prova di lettura interlineare dallo *Zibaldone*”, *La rassegna della letteratura italiana* CXXIV, 1.
- Roscommon, Earl of [Wentworth Dillon] (1684), *Essay on Translated Verse*, London, Tonson.
- Ruozzi Gino (2012), *Quasi scherzando. Percorsi del Settecento letterario da Algarotti a Casanova*, Roma, Carocci.
- s.a. (1758), “Articolo di Lettera scritta da libraio di Pisa ad un Mercante libraio di Firenze sopra il prospetto o sinopsi della Nereidologia”, *Novelle Letterarie* 50, 15 dicembre, coll. 785-790.

- s.a. [ma: Algarotti Francesco] (1759), “Articolo di Lettera scritta da un Libraio di Venezia in risposta ad un Libraio di Firenze”, *Nuove memorie per servire all'Istoria letteraria*, t. I, febbraio, 99-104.
- Salvadè A.M. (2009), “Introduzione”, in Francesco Algarotti, *Poesie*, a cura di A.M. Salvadè, Torino, Aragno, I-XLIV.
- Salvini A.M. (1723), “Il traduttore a' lettori”, in Id., *Iliade d'Omero tradotta dall'original greco in versi sciolti*, Firenze, Tartini e Franchi, I-VIII.
- Speroni Sperone (1740), “Discorsi di M. Sperone Speroni sopra Virgilio”, in Id., *Opere*, t. IV, 419-579.
- Stazio (1729), *La Tebaide di Stazio di Selvaggio Porpora* [Cornelio Bentivoglio], Roma, Giovanni Maria Salvioni nell'Archiginnasio della Sapienza.
- Virgilio (1668-1681), *Traduction de l'Eneïde de Virgile par Mr. de Segrais*, Paris, Claude Barbin, 2 vols.
- Teissier Antoine (1697), *Eloges des hommes sçavants. Tirez de l'Histoire de M. de Thou. Avec des additions*, Utrecht, François Halma.
- Vagni Giacomo (2017), “I poeti del Cinquecento nelle prose di Parini e Bettinelli”, in Gabriele Bucchi, C.E. Roggia (a cura di), *La critica letteraria nell'Italia del Settecento. Forme e problemi*, Ravenna, Longo editore, 65-77.
- Viola Corrado (2001), *Tradizioni letterarie a confronto: Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini.



OPEN ACCESS

Citation: S. Svolacchia (2019) Le mot et l'orage. La poésie concrète de Pierre Garnier. *Lea* 8: pp. 281-298. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10988>.

Copyright: © 2019 S. Svolacchia. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Le mot et l'orage. La poésie concrète de Pierre Garnier

Sara Svolacchia

Università degli Studi di Firenze (<sara.svolacchia@unifi.it>)

Abstract

This article aims at describing Pierre Garnier's itinerary from traditional, linear poetry, to concrete, visual poetry. Born as a reaction to the mainstream political-oriented poetry campaigned by Aragon, French concrete poetry is characterised by the use of language as "matter", namely by the aim to destroy the linear syntax of discursive communication. Thus, poetry can become fully "universal", no longer needing any form of translation. Garnier experiments during the Sixties and the Seventies include juxtapositions of letters (*Poèmes mécaniques*) and the combination of ideograms and Latin alphabet (*Poèmes franco-japonais*). The radicalisation of these attempts is a form of poetry which is very close to silence, almost devoid of linguistic signs and thus very close to pictorial art.

Keywords: avantgarde, concrete poetry, Pierre Garnier, spatialisme, visual poetry

1. Vers une poésie nouvelle

Par rapport aux pays où la poésie concrète a connu un discret succès – notamment le Brésil – en France elle a sans doute souffert du malentendu qui réduit ce mouvement à une émulation des calligrammes d'Apollinaire, du *Coup de dés* de Mallarmé ou encore du lettrisme (bien que très souvent – comme on le verra – ces influences soient désavouées par les mêmes représentants de la poésie concrète). Par ailleurs, le succès international dont ont bénéficié d'autres courants d'avant-garde nés à peu près à la même période a souvent limité l'attention accordée à ce mouvement (Dupouy 2018b, 12-13). C'est le cas du groupe réuni autour de *Tel Quel*, dont le premier numéro sortit en 1960, soit seulement trois ans avant la parution du "Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique" par

Pierre Garnier¹, texte programmatique marquant l'acte de naissance de la poésie concrète en France². Ce manifeste s'ouvrail avec un constat provocatoire : "Nous piétinons. L'esprit tourne. La poésie piétine. Depuis le surréalisme, depuis l'École de Rochefort, depuis le lettrisme nous ne sommes plus allés vers les hauts faits qui soudain éclairent" (Garnier 1963a, 1). Mais quelle était, au juste, cette poésie qui "piétine" ?

De fait, la "nouvelle poésie" (qu'elle se définisse comme "concrète" ou "spatialiste"³) se pose comme réaction aux productions des années Quarante, à savoir à la poésie engagée de la résistance. Si, à la fin de la guerre, Garnier fut assez proche du milieu d'Aragon et Elsa Triolet (Lengellé 2001, 36), l'"affaire de la 'poésie nationale'" (Bancquart 1995, 26), déclenchée en 1953 par Aragon, changea de façon radicale la position du poète. En janvier 1955, dans la revue *Terre de Feu*, Garnier signa avec Jean Bouhier et Marc Alyn un pamphlet intitulé "Défense de la poésie (à propos d'une poésie nationale)". Les propos, plutôt virulents, faisaient écho au

¹ Poète, traducteur, essayiste, Pierre Garnier (Amiens 1928-Saisseval 2014) est l'un des représentants majeurs de la poésie concrète en France. En 1950 il publie son premier recueil de poésie linéaire, *Vive-Cœur*, où l'influence de la poésie de la résistance, notamment celle d'Aragon, apparaît encore assez marquée. Ce n'est que grâce à l'École de Rochefort que Garnier abandonnera l'idée d'une poésie engagée et donnera le jour à des recueils plus intimistes (*Les Armes de la Terre, Seconde géographie, Sept poèmes extraits d'Ithaque*). À la même époque, il explore la poésie allemande et écrit de nombreux articles sur Heine, Goethe, Novalis et surtout Benn, lequel constituera une influence majeure pour la naissance du spatialisme. En 1963 il publie le "Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique" et devient directeur de la revue *Les Lettres* qui s'imposera comme le principal lieu de diffusion de la poésie concrète en France. Avec sa femme Ilse, il publie en 1965 les *Poèmes mécaniques*, le premier recueil entièrement spatialiste. Suivent, en 1966, les *Poèmes franco-japonais* avec Seeichi Niikuni. À la fin des années Soixante, il explore l'écriture poétique en picard (*Six odes concrètes à la Picardie*, 1967 ; *Ozieux*, 1967) et publie chez Gallimard l'important essai théorique *Spatialisme et poésie concrète* (1968). Sans jamais renoncer à la poésie linéaire (on se souviendra notamment de *Perpetuum Mobile*, 1968), il s'oriente vers une poésie visuelle de plus en plus épurée, où la matière verbale devient marginale : *Esquisses palatines* (1971) ; *Le Jardin japonais* (1978) ; *Tristan et Iseult* (1981) ; *Poèmes blancs* (1981). Malgré l'imposante production poétique de Garnier, son œuvre reste encore peu connue. En France, deux colloques, l'un en 1997 à Angers et Rochefort-sur-Loire et l'autre en 2016 à Tours, ont été organisés dans le but de faire redécouvrir l'importance de Garnier dans le cadre de la poésie concrète internationale. En Italie, proche de Giovanni Fontana, Garnier collabore à de nombreuses initiatives dans le cadre de la poésie concrète, notamment au festival de 1967 "Parole sui muri", organisé par Adriano Spatola et Claudio Parmiggiani. En 1969 il participa à la Biennale de Venise avec, entre autres, les frères de Campos, Henri Chopin et Eugen Gomringer. Il contribua également à la revue d'avant-garde *Linea Sud*. Plus récemment, une exposition consacrée au poète a eu lieu à Brescia en 2008 à la Fondazione Berardelli. Le catalogue de l'exposition, publié sous le titre de *L'isola*, réunit les plus récents travaux de Garnier.

² La référence à *Tel Quel* n'est pas un hasard : dans les années Soixante et Soixante-dix les rapprochements entre *Tel Quel* et le spatialisme furent nombreux. On se souviendra notamment de l'article "Nouveaux aléas" par Henri Deluy (1964).

³ Dans *Le Spatialisme* Martial Lengellé a proposé une classification (1979, 56-64) qui s'appuie sur celle rédigée par Pierre Garnier lui-même dans "Note liminaire du Plan-Pilote fondant le spatialisme" (1963). Bien qu'on y retrouve une distinction entre "poésie concrète", "poésie phonétique", "poésie objective", "poésie visuelle", "poésie phonique" et "poésie cybernétique", Lengellé admet "l'ambivalence de la terminologie" (1979, 55) et regroupe sous le nom de "spatialisme" "l'aboutissement des différents techniques" (*ibidem*, 63). D'ailleurs, la "Position I du mouvement international" (1964) fut signée par les principaux représentants de la poésie concrète à deux exceptions près : le groupe *Noigandres* (lequel, ayant déjà publié en 1959 le "Plano piloto para la poesía concreta", s'associe au mouvement mais décide de ne pas signer le texte de Garnier) et Henri Chopin (cf. Royère 2018, 82-87). Ce n'est que dans *Spatialisme et poésie concrète* (1968) que Garnier introduit cette distinction : "les poètes ont d'abord pris conscience que la langue n'était pas seulement un moyen de communication mais une matière (poésies concrètes). Puis ils ont considéré que la langue comme toute matière pouvait se transformer en énergie (poésies spatiales)" (1968, 25). Le propos de cet article n'étant pas de préciser les nuances terminologiques des diverses manifestations de la poésie concrète, on considérera, à la suite de Jacques Donguy (1998, 338) le "spatialisme" comme la réalisation française de la poésie concrète.

Déshonneur des poètes (1943) de Benjamin Péret paru douze ans plus tôt: la poésie de la résistance, avec ses formes "simples" (notamment le sonnet) et ses contenus d'inspiration populaire et nationale, représentait un retour en arrière par rapport à l'expérimentalisme des avant-gardes. "Nous demandons au nom de la Poésie et de l'Homme que soit dénoncée l'escroquerie nommée *Poésie nationale* qui [...] tente de ruiner la Poésie Française" (Alyn, Bouhier, Garnier 1955, 4).

Comme le suggère le pamphlet, la proximité de Garnier avec l'École de Rochefort constituait une influence majeure: dans cette phase, où la poésie de Garnier est encore exclusivement linéaire, le groupe de Bouhier représentait un moyen de s'affranchir de la contrainte de l'engagement sans pour autant renoncer à une certaine forme d'humanisme (Lengellé 2001, 46). Surtout, comme l'avait écrit Bouhier, l'École de Rochefort refusait toute tentation nationaliste, se présentant au contraire comme partisan d'une poésie "à l'échelle du monde" (1952, 43). Par ailleurs, les revendications de Garnier n'étaient pas exemptes d'une implication politique: le "patriotisme" du Pcf promu par Aragon (Lengellé 2001, 56) constituait pour Garnier une aberration par rapport à la vocation internationale des origines du communisme. C'est pourquoi, même dans les poèmes linéaires publiés dans les "Cahiers de Rochefort" – poèmes somme toute assez proches de la production d'un Pierre Seghers – on remarque une "exigence internationaliste" qui s'oppose à la "seule célébration du sol et du génie français" (*ibidem*, 62) et qui sera l'un des principes fondamentaux du spatialisme.

Comme pour beaucoup de poètes de sa génération, il s'agit pour Garnier de trouver un moyen de renouveler l'écriture poétique, de répondre, en quelque sorte, à "la crise actuelle des langues et des langages" (Garnier 1970, 14). L'abandon de la poésie engagée coïncide en ce sens avec une opération de démystification du "poétique" moyennant l'inscription de celui-ci dans la même finitude temporelle qui domine l'existence humaine. Ce n'est donc pas étonnant qu'à l'époque la poésie de Garnier fût souvent rapprochée à celle d'Yves Bonnefoy (Lengellé 2001, 69): on y retrouve la tentative de "situer la parole" (*ibidem*) ainsi que la centralité accordée à la présence, à ce *dasein* dont la poésie voulait se faire expression (Garnier 1961, 124).

L'année 1955 marque un autre point important vers l'élaboration du "Manifeste": après un long voyage en RDA en 1954, Garnier publie l'anthologie *Poésie allemande d'aujourd'hui* où il présente les poètes de deux côtés de l'Allemagne réunis, sinon politiquement, au moins sous le signe d'un même lyrisme. Ce choix, plutôt audacieux, engendra quelques retentissements (Lengellé 2001, 53). Cependant l'impact le plus important fût sans doute la rencontre avec l'œuvre de Gottfried Benn, dont par la suite Garnier traduira les poèmes (1956) et auquel il consacrera une étude parue dans *Critique*. C'est précisément dans cet article que Garnier détaille les aspects novateurs de l'écriture de Benn, lesquels annoncent de fait les traits essentiels du spatialisme: "phrases incisives, essentiels, sans liens syntaxiques parfois [...] ; rythme cadencé [...] rien de classique dans le mot, mais un vocabulaire offensif, qui n'hésite pas à puiser dans le langues étrangères" (1959b, 861); enfin une certaine "méfiance du poète vis-à-vis de la poésie" (Lengellé 1979, 13).

Ce n'est peut-être pas un hasard que cette "méfiance vis-à-vis de la poésie", que Garnier partage avec Benn, ait trouvé son lieu d'expression dans *Critique*, qui avait été fondée en 1946 par Georges Bataille. Or, c'est précisément chez Bataille que l'on trouve l'une des remises en question plus radicales de la poésie, dont les termes sont étonnamment proches de ceux de Garnier. Dans *L'Impossible* (dont significativement le premier titre choisi par Bataille en 1947 était *La Haine de la poésie*) on lit par exemple: "la grandeur de Rimbaud est d'avoir mené la poésie à l'échec de la poésie" (1971 [1962], 533). La "haine de la poésie" de Bataille peut être comprise dans le même sens que la "méfiance" de Garnier: il s'agit, dans les deux cas, d'un refus de la poésie traditionnelle, de ce que Bataille définit "la fadeur du lyrisme" (*ibidem*, 513). La poésie au sens batailleen s'oppose à ce que, dans *L'Expérience intérieure*, Bataille appelle "le

discours”, à savoir le langage entendu comme acte perlocutoire, tourné vers l’expression d’un sens (1973 [1943], 73). De la même manière, Garnier insiste sur l’absence de finalité de la poésie : “Que le poème soit l’océan inutile / D’où naissent les soleils” (1959a, 22); ce qu’il envisage est plutôt un anti-poème : “il faut obtenir une poésie dont personne ne dira : c’est une poésie” (1963b, 17). Si, pour Bataille, la poésie obéit à la même devise du démon, le “*Non serviam*” (1988 [1949], 415), dans *Positions Actuelles* Garnier refuse d’accorder à l’écriture poétique une quelconque fonction logique : “Le poème ne dit pas mensonge, il ne dit pas vérité. IL EST” (1961, 80). La poésie concrète semble donc répondre à de cette exigence de s’éloigner de l’aspect “transitif” de l’écriture afin de regagner “le souffle” :

J’ai débarrassé la poésie des phrases, des mots, des articulations. Je l’ai agrandie jusqu’au souffle. A partir de ce souffle, je puis réinventer une langue, des sons vont naître, des articulations, des mots, des ensembles nouveaux qui ne seront plus des phrases fondées sur la trinité indo-européenne: sujet-verbe complément – à partir de ce souffle peuvent naître un autre corps, un autre esprit, une autre langue, une autre pensée. (Garnier 1963d, 38)

Si l’exigence d’un revirement dans l’écriture poétique se fait jour depuis le début des années Cinquante, ce n’est que grâce à la rencontre avec Henri Chopin en 1958 que Garnier découvre le mouvement international de la poésie concrète. Depuis 1958 Chopin dirigeait en effet la revue *Cinquième saison*, laquelle constituait le lieu principal du débat autour de la nouvelle poésie. C’est précisément par le biais de ce “véritable laboratoire” (Lengellé 2001, 154) que Garnier entre en contact avec Isidore Isou ainsi qu’avec Raoul Hausmann, avec lesquels il entama une féconde correspondance. Surtout, comme le rappelle Garnier, c’est Chopin qui l’initia “au vrai dadaïsme, celui des années de 1917 à 1918, là où se trouvent les racines d’une bonne part de la poésie concrète et spatialiste” (Garnier 1979, 19-20).

2. Libérer les mots de la syntaxe

Le “Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique” fut publié en 1963 dans le numéro 29 de la revue *Les Lettres*, jusqu’alors dirigée par André Silvaire. C’est précisément à partir de ce numéro que Garnier, lequel était déjà membre du comité de lecture, prit le relai de la revue, en faisant de celle-ci le principal lieu de diffusion de la poésie concrète en France.

Comme on l’a vu, le “Manifeste” s’ouvriraient avec le constat d’un état de sclérose de la poésie française, état auquel faisaient exception les expérimentations d’Henri Chopin : “Partant du même refus, mais à la suite d’autres essais et d’autres recherches je propose la poésie visuelle et la poésie phonique” (Garnier 1963a, 1). Le principe sur lequel se fonde la “poésie nouvelle” est de considérer que “le mot est une matière” qu’il faut libérer des cages représentées par la syntaxe ordinaire : “Comment nos mots pourraient-ils supporter d’être encore enveloppés dans l’air des phrases? Que nos mots [...] rejoignent l’espace cosmique – les mots, étoiles sur la page blanche [...]. Le mot n’existe qu’à l’état sauvage. La phrase est l’état de civilisation des mots” (*ibidem*, 3). Si la référence mallarméenne semble évidente, il est impossible d’ignorer que Garnier a toujours renié l’héritage du *Coup de dés*⁴, ce “jeu [...] génial” qui “ne peut

⁴ La prise de distance par rapport à Mallarmé constitue, probablement, l’un des différends principaux par rapport à Gomringer, à *Noigandres* et à la plupart des représentants de la poésie concrète pour lesquels le *Coup de dés* se pose indiscutablement comme une œuvre fondatrice.

se comparer à la poésie” (Garnier 1961, 67). L’assimilation des “mots” aux “étoiles” doit plutôt être entendue comme le signe d’une affinité avec Eugen Gomringer, dont *Vom Vers zur Konstellation* avait paru en 1954, marquant en quelque sorte l’aboutissement de la “crise de vers” mallarméenne: “La constellation est la possibilité la plus simple de créer une poésie reposant sur le mot. elle [sic] englobe un groupe de mots comme un certain nombre d’étoiles” (trad. fr. par Garnier 1970, 15)⁵.

Sur un plan non-métaphorique, la comparaison entre mots et étoiles vise naturellement à établir une opposition face à la linéarité ordonnée de la poésie traditionnelle : la constellation renvoie au “désordre d’éléments typographiques qui forment un contraste avec l’unité blanche de la page” (Lengellé 2001, 238). En ce sens, le chaos engendré par les mots espacés sur la page n’est pas sans rappeler le propos de Filippo Tommaso Marinetti dans son *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912) : “Besoin furieux de délivrer les mots en les tirant du cachot de la période latine [...]. Il faut détruire la syntaxe en disposant les substantifs au hasard de leur naissance” (trad. fr. par Marinetti 1987 [1912], 13)⁶. La phrase, fondement du “langage usé”, ne constitue qu’un élément “rassurant”, c’est le mot qui “introduit l’orage” (Garnier 1963a, 3). Seul le mot donc, enfin délivré de l’impératif de la signification, pourra rendre à la poésie toute la force que la métrique traditionnelle semblait lui avoir ôté: “Fonder la poésie, qui est prise de conscience de l’univers, sur le nombre des pieds est une dérisio[n]” (*ibidem*, 2). Puisque le mot n’existe “ni pour décrire, ni pour enseigner, ni pour dire” (*ibidem*, 3) il acquiert une fonction purement esthétique: “les mots doivent être vus [...] chaque mot est une peinture abstraite” (*ibidem*, 4). Cependant, mettre l’accent sur la matérialité du mot ne revient aucunement à nier une dimension spirituelle : en renversant la dichotomie platonicienne, Garnier déclare: “il est temps où seule la matière est esprit” (*ibidem*). C’est à ce niveau que se situe la proximité du spatialisme avec l’art: “Je pense à une poésie de signes qui permettrait à l’esprit de retrouver son activité. Un simple cercle tracé sur une feuille oblige la pensée à aller de l’infiniment petit à l’infiniment grand [...] Le graphisme est la forme noble de l’expression” (Garnier 1961, 91). Plutôt qu’être lu, le poème est perçu: “l’œil [...] capte le mot globalement [...] celui-ci déclenche dans le psychisme du lecteur une série illimitée d’échos sonores – puis d’échos de pensées” (Garnier 1963a, 4-5). Pour Garnier, disciple de Novalis (Garnier 1968, 9) plutôt que du textualisme “l’écriture est considérée comme un en soi, [...] en harmonie avec le cosmos” (Lengellé 2001, 145).

En guise d’illustration des principes de la “poésie nouvelle”, le “Manifeste” présente deux sections: “Poèmes à dire” (où l’hommage de Garnier à Chopin est donc patent) et “Poèmes à voir”. Ces deux titres, tout comme celui du “Manifeste”, montrent qu’à ce stade la “nouvelle poésie” regroupe à la fois la poésie visuelle et phonique, alors que le terme de “spatialisme”⁷ ne sera introduit que quelques mois plus tard, dans le numéro 31 des *Lettres* (Lengellé 2001, 176). Cependant, comme le note Jacques Donguy, le terme “visuelle” n’a

⁵ “Die konstellation ist die einfachste gestaltungs-möglichkeit der auf dem wort beruhenden dichtung, sie umfasst eine gruppe von worten – so wie ein sternbild eine gruppe von sternen umfasst” (Gomringer 1996 [1954], 159). Les substantifs sont écrits en lettres minuscules dans le texte.

⁶ “Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino [...] Bisogna distruggere la sintassi disponendo i sostantivi a caso, come nascono” (Marinetti 1914 [1912], 88).

⁷ L’appellation de “spatialisme” n’a aucun rapport direct avec le spatialisme de Lucio Fontana (Lengellé 2001, 147). Cependant, dans *Spatialisme et poésie concrète*, après avoir souligné que “l’idée d’espace correspond à une ‘commande’ de notre temps bien avant qu’elle soit utilisée pour la littérature”, Garnier cite l’expérience de Bauhaus et les peintures de Fontana (1968, 55).

pas la même connotation que l'expression “poesia visiva” employée pour la première fois en Italie par Eugenio Miccini et Lamberto Pignotti en 1963 ; expression dont Garnier ignorait le sens (Donguy 1998, 335). Les “Poèmes à voir” apparaissent en effet plus proches de la poésie concrète que de la poésie visuelle (*ibidem*):

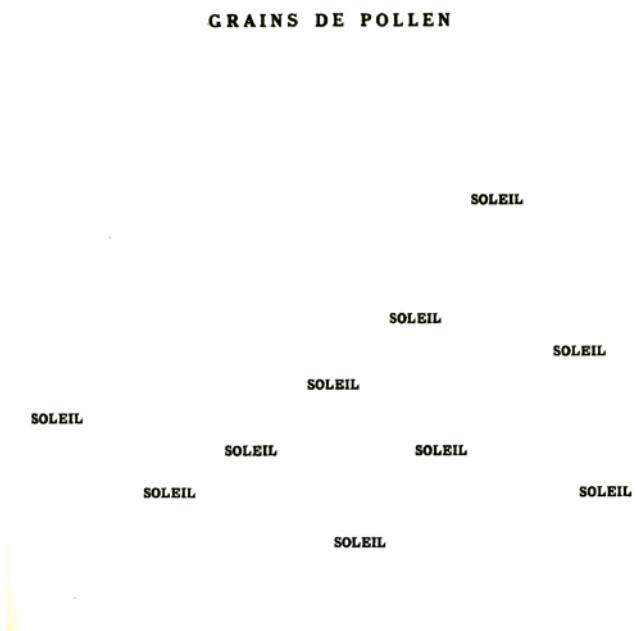


Figura 1 – Pierre Garnier, “Grains de pollen” (Garnier 1963a)⁸

Ici la valeur picturale est manifeste : “si on regarde des grains de pollen au microscope, ce sont des minuscules soleils qui apparaissent dans l'espace” (P. Garnier, I. Garnier 1990, 26). Ce que ce poème traduit en mot est donc bien une image (les grains de pollen au microscope) où le rapport métaphorique est établi à travers le titre orientant la lecture : le signifiant ne correspond donc pas à son référent puisque les grains de pollen sont indiqués par le mot “soleil”. Le “Plano piloto para la poesía concreta” n’indiquait pas autre chose lorsque les auteurs annonçaient une méthode “fondée sur la juxtaposition directe des éléments – analogique et non pas discursive et logique” (trad. fr. par Garnier 1963c, 15)⁹.

⁸ La plupart des recueils spatiaux de Pierre Garnier ne sont pas paginés. Si d'une part, cela apparaît davantage la poésie à la peinture, dans certains cas c'est plutôt une forme de circularité que Garnier semble viser et cela, comme la suite de l'article va essayer de le montrer, afin de briser toute tentation de linéarité narrative.

⁹ “De componer basado en la yuxtaposición directa – analógica, no lógico-discursiva – de elementos” (H. de Campos, A. de Campos, Pignatari 1975 [1958], 156). Ce texte a été traduit en italien par Lenora de Barros et Paula Mattoli et repris dans le volume *Poesia concreta in Brasile* (1991). Pour une anthologie de textes poétiques et théoriques de H. de Campos, A. de Campos, Pignatari, cf. Romanelli 2018.

On retrouve le même procédé dans “Moulin”:

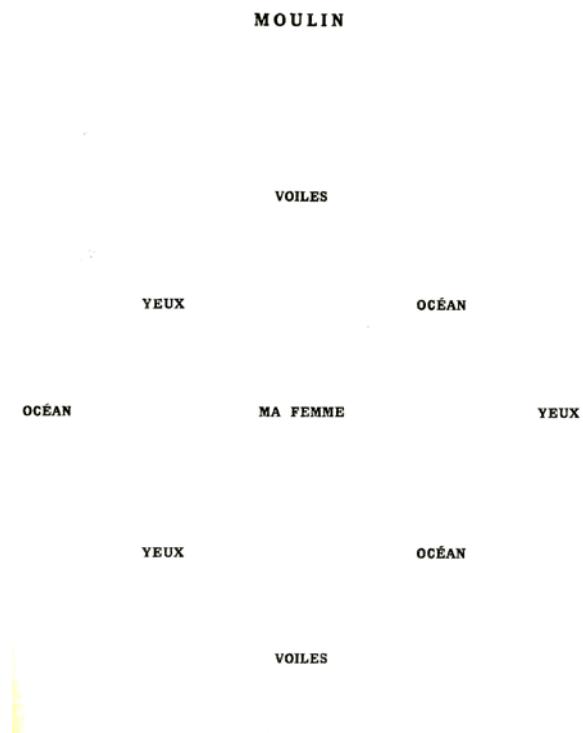


Figura 2 – Pierre Garnier, “Moulin” (Garnier 1963a)

Les mots disposés autour de “ma femme” forment l’image d’un moulin. Dans ces premières épreuves l’influence des *Calligrammes* apparaît encore marquée: comme pour le poème précédent, l’image véhicule un rapport métaphorique et déclenche un processus de signification où le niveau sémantique trouve un correspondant dans la disposition graphique: les substantifs se réfèrent tous à “ma femme”, qui devient ainsi le centre du poème (P. Garnier, I. Garnier 1990, 30). Le blanc de la page agît ici comme une “nouvelle grammaire” (Lengellé 2001, 173), laquelle remplace la “chrono syntaxe” (Edeline 1981, 8). Garnier se situe donc dans une modernité poétique qui fait le plus souvent recours, selon la définition de Michel Favriaud, à la “ponctuation blanche” en opposition à la “ponctuation noire” constituée par les signes de ponctuation traditionnels (2004, 18). Le blanc permet en effet la création d’une syntaxe plus libre, ainsi que la possibilité d’établir une continuité (ou une discontinuité) morfo-lexicale sans avoir recours à la ponctuation noire.

L’équation entre le niveau sémantique et le niveau typographique apparaît cependant renversée dans d’autres poèmes de la même section:

CARNAVAL

BLEU	FRÈLE		FOU		LONG
BLEU	ROUGE	FRAGILE	FOU		NOIR
BLEU	JAUNE	BLEU	ROUGE	BLANC	BLEU
BLEU	GRIS	BLEU	BLEU	BLANC	SANG
ROUGE	ROYAL	BLEU	JAUNE	BLANC	SANG
JAUNE	BLEU	BLEU	BLEU	BLANC	SANG
ROUGE	BLEU	ROUGE	FRÈLE	BLANC	BLEU
BLEU	ROUGE	JAUNE	ROUGE	BLANC	NOIR
JAUNE	JAUNE	CRI GRIS	BLEU	BLANC	FRÈLE

Figura 3 – Pierre Garnier, “Carnaval” (Garnier 1963a)

Ici les colonnes des mots ne constituent plus une simple traduction visuelle du titre du poème. Si certains des adjectifs indiquant les couleurs sont en rapport sémantique avec le carnaval, on remarque également la présence de substantifs (“cri”, “sang”) ainsi que la référence à des couleurs sombres (“gris”, “noir”) qui introduisent un autre niveau signifiant. L’isomorphisme faisant défaut, le poème “ne montre que lui-même” (Garnier 1970, 17) et le rapport logique entre signifiant-signifié et référent apparaît dès lors problématisé. De fait, ce que la poésie linéaire traduit avec la syntaxe traditionnelle se voit ici condensé: les rapports métaphoriques sont posés instantanément à travers la dimension visuelle des mots situés dans l'espace. D'où la définition des poèmes concrets comme “signes-éclairs” (*ibidem*).

C'est précisément en ceci que les poèmes de Garnier se distinguent des *Calligrammes*: la syntaxe étant abolie, le discours apparaît inexistant et ce n'est qu'à la “pure énergie” du mot qu'est confié le poème (Garnier 1963b, 24). Le poète l'affirme clairement dès 1968, en rupture, entre autres, avec le groupe *Noigandres*: “Il n'est plus question [...] d'obtenir des calligrammes comme Apollinaire représentant des choses, mais de créer une structure uniquement linguistique, ce qui est différent” (1968, 30). Michel Deguy, par ailleurs assez critique face au spatialisme, a pourtant souligné l'importance de cette transition en définissant la poésie de Garnier comme un “egogramme” ne renvoyant à autre chose qu'à lui-même (1968, 14). Mettre l'accent sur la “structure uniquement linguistique” revient à dire que “le poème est potentiel” (Lengellé 2001, 237). Effectivement, il s'agit d'un procédé qui n'est pas sans rappeler celui que sous-tendent les *Cent Mille Milliards de Poèmes* de Raymond Queneau (1961), lequel a “montré le prétentieux et la vanité de l'idée même d'expression” et qui est en effet placé par Garnier dans le nombre des précurseurs de la poésie concrète (1970, 24).

Le propos futuriste de détruire la syntaxe prend dès lors tout son sens: sans ponctuation, sans connecteurs, les mots sont libres de réagir entre eux en créant ainsi plusieurs réseaux sémantiques différents. Garnier fait écho à Marinetti: “Les mots délivrés de la ponctuation rayonneront les uns sur les autres, entrecroiseront leurs magnétismes divers suivant le dynamisme ininterrompu de la pensée. Un espace blanc, plus ou moins long, indiquera au lecteur les repos

ou les sommeils plus ou moins longs de l'intuition" (trad. fr. par Marinetti 1987 [1912], 32)¹⁰. Dès lors, le rôle du lecteur devient fondamental car, potentiellement, à chaque lecteur correspond un poème différent, selon le modèle peircien de la sémiotique illimitée. Garnier souligne cet aspect par le biais d'une comparaison avec le surréalisme: alors que celui-ci engendrait un certain "messianisme du poète", le spatialisme revendique une "égalité du poète et du lecteur" (1964a, 53), anticipant par-là l'annonce de la "mort de l'Auteur" de Barthes (1984 [1967], 63-69). Par ailleurs, la centralité accordée au lecteur résulte du fait que, pour le spatialisme, "le poème égale à sa langue" et cela en opposition au caractère "pathétique-naïf-sentimental" du surréalisme (Garnier 1964a, 53). Malgré toute la réticence de Garnier face à l'œuvre de Mallarmé, ce dernier avait pourtant déjà annoncé la naissance d'une poésie enfin libérée de l'hégémonie de l'auteur:

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalités mobilisées: ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. (2003 [1892], 211)

3. Une poésie universelle

Le "Manifeste" de 1963 insiste sur le caractère universel de la "poésie nouvelle": "si j'écris SOLEIL ou EAU c'est l'universalité que je touche" (Garnier 1963a, 3). Il s'agit, dès lors, de trouver une poésie qui soit en mesure de s'opposer à la dimension strictement française promue par Aragon.

L'expérimentation avec la série des "Sonies" (Garnier 1963d), malgré sa courte durée, accentue la nécessité de viser une certaine "universalité" de la poésie. Il s'agit d'un ensemble d'enregistrements au magnétophone plus la plupart vidés de toute référence au langage et articulés sur le "souffle" de l'auteur (Lengellé 2001, 180). Selon la définition de Garnier, tels sons "travaillés au magnétophone, transformés, épurés, construits, ne communiquent en définitive qu'une structure à l'auditeur" (1970, 17). L'universalité du poème est donc atteinte, pour ainsi dire, par inversement, à savoir par le biais d'un processus qui vise à priver le langage de tout phonème.

Le but, dès lors, est de soustraire la poésie aux "idiomes": le dadaïsme "les a démontés" (Garnier 1963d, 35), le surréalisme "leur a rendu leur autonomie" (*ibidem*), le lettrisme "a joué avec leur squelette" (*ibidem*). Tous, en somme, ont obéi au "schéma syntaxique sujet-verbe-complément [...] commun à tous les idiomes indo-européens et qui a déterminé la pensée et la vie pendant des millénaires" (*ibidem*). Or, le propos de Garnier est précisément d'atteindre ce que Barthes avait appelé le "silence de la signification" (1964 [1962], 200); ou plus exactement, d'empêcher toute tentative herméneutique traditionnelle: "Retournons un texte et n'essayons pas de le lire. Au bout d'un instant l'œil se 'fait' à cette nouvelle matière. Il est intéressé par ces formes nouvelles – mais incompréhensibles, c'est-à-dire qu'il n'a pas à les envoyer au centre de la pensée" (Garnier 1963b, 26). Dans son caractère anti conceptuel ("Cette poésie ne s'adresse pas à l'intellect mais à la sensibilité" (Garnier, Garnier 1965, s.p.), ce que le spatialisme recherche est donc une "présence" de la poésie: "la poésie n'est plus dans la poussière des bibliothèques [...] on ne l'embaume plus, on la rend présente [...]" (Garnier 1964b, 26). Il s'ensuit que les poèmes spatiaux sont essentiellement transitoires (Garnier 1963e, 3): tout d'abord par leur

¹⁰ "Le parole liberate dalla punteggiatura irradieranno le une sulle altre, incroceranno i loro diversi magnetismi, secondo il dinamismo ininterrotto del pensiero. Uno spazio bianco, più o meno lungo, indicherà al lettore i riposi o i sonni più o meno lunghi dell'intuizione" (Marinetti 1914 [1912], 100).

refus des conventions du langage mais aussi par leur nature anhistorique, ce qui les apparaît aux expérimentations contemporaines dans le domaine de l'art, tels quel les *happenings* ou l'art performative. Par conséquent, "les rapports langue-monde semblent s'effacer, ou plutôt la langue n'apparaissant plus que dans ses mécanismes linguistiques rejoint finalement l'univers" (Garnier 1970, 19).

Les *Poèmes mécaniques* (1965), ainsi que les "Poèmes mécaniques 2" (1965), écrits en collaboration avec sa femme Ilse, constituent pour Garnier une étape ultérieure vers une opération de dépouillement du langage afin de regagner le "souffle":



Figura 4 – Pierre Garnier, s.t. (Garnier, Garnier 1965)

Dans ces poèmes – où, malgré tout, l'influence du lettrisme apparaît assez marquée – le niveau sémantique est presque absent: non seulement il est impossible d'établir un lien entre image et référent, mais toute tentative de repérage d'unités signifiantes résulte infructueuse. La machine à écrire s'avère en ce sens essentielle car elle "réduit les combinaisons du langage à la juxtaposition digitale de signes sans signifié" (Bassy 1985, 371; Buschinger 1998, 199). Comme les glossolalies d'Artaud – dont Garnier en effet se réclame – (1970, 13), ces poèmes renvoient à une langue pré-babélique, à une "Parole d'avant les mots" (Artaud 1964 [1938], 72). C'est pourquoi, pour Garnier "le poème 'visuel' ne se lit pas. On se laisse *impressionner* par la figure générale du poème" (1963a, 7). L'écart par rapport aux *Calligrammes* apparaît dès lors encore plus flagrant car le poème étant désormais autoréférentiel, il n'existe plus aucun "prétexte [...] contexte, et [...] post-texte" (Garnier 1965b, 33). Significativement, en vertu de l'absence de préméditation face à l'acte d'écriture, le processus créatif de cette série est apparenté par Garnier à l'*action-painting* de Pollock (1968, 60), à l'importance sans précédent conférée

au geste en tant que manifestation du corps de l'artiste. "Le poète n'est plus inspiré, il est le constructeur: pour lui l'esthétique rejoue la technique" (*ibidem*, 12).

Comme l'annonçait le "Manifeste" de 1963, ce qui ressort des poèmes c'est donc un emploi de la langue comme "matière", emploi que Garnier fait remonter à un matérialisme dialectique d'inspiration marxiste: les "macrosystèmes (phrase notamment) sont peu à peu abandonnés au profit des microsystèmes (mots, syllabe, lettres, signes)" (1963c, 28). En ce sens, les *Poèmes mécaniques* affichent de façon explicite le travail (au sens marxiste du mot) avec la machine à écrire, en donnant naissance à un processus d'"industrialisation du texte" (Lengellé 2001, 319) qui prive le poème de tout son caractère lyrique. Cet effet est d'autant plus évident si l'on considère l'absence de toute sophistication typographique, surtout par rapport à d'autres productions concrètes de la même époque, notamment celles d'Ian Hamilton Finlay ou de Hansjörg Mayer (Edeline 1981, 29). Proche – du moins au niveau théorique – des recherches de *Tel Quel*, Garnier associe la révolution de l'écriture (littérature anti-référentielle) à une révolution politique (marxisme): "De même que la révolution a pour but et moyen la révolution elle-même, de même nos textes ont actuellement pour but et moyen le texte lui-même" (1970, 25). Concevoir une poésie universelle revient certes à surmonter le provincialisme de la poésie engagée d'Aragon mais, en même temps, à formuler une alternative concrète au réalisme socialiste, récusé au moins depuis 1955 (Lengellé 2001, 84-87).

Le propos de dépasser les différences entre les "idiomes" trouvera pleinement son essor dans la série des *Poèmes franco-japonais* réalisée en collaboration avec Seiichi Niikuni. Le principe de base de cette série consiste en une juxtaposition – voire, comme dans "Ciel", en une surimpression – de caractères alphabétiques et d'idéogrammes japonais.

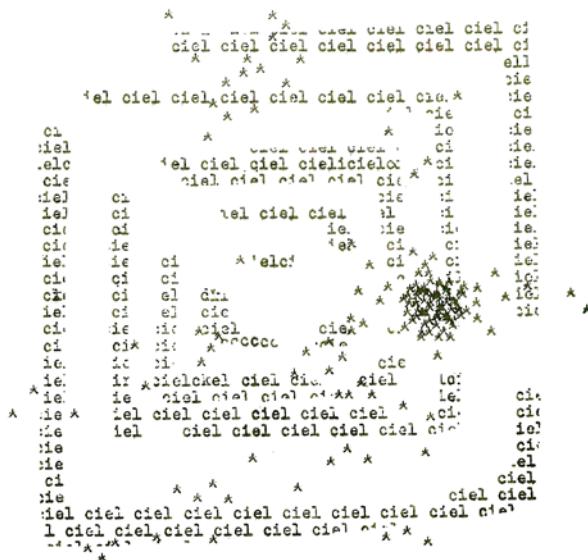


Figura 5 – Pierre Garnier, Seiichi Niikuni, "Ciel" (Garnier, Niikuni 1966)

L'intérêt de Garnier pour les idéogrammes n'est pas sans rapport avec la réflexion de Pound, dont par ailleurs la méthode idéogrammatique était explicitement mentionnée dans "Plano piloto para la poesía concreta" (H. de Campos, A. de Campos, Pignatari, 1975 [1958], 156; Lengellé 2001, 213). À la différence de l'écriture phonétique occidentale, la

nature picturale des idéogrammes est en mesure de les soustraire à la culture “logocentrique” (Derrida 1967, 15-41). Comme l'avait précisé Franz Mon dans un article paru dans *Les Lettres*, “à l'instant où l'écriture se détache de l'image et se joint à un langage toujours plus compréhensible, elle renonce à sa qualité élémentaire. [...] l'écriture devient alors le simple véhicule de la langue [...]. Les lettres restent [...] comme des squelettes pétrifiés” (1968 [1963], 156-157).

Comparé à la “flexibilité visuelle / verbale que propose l'idéogramme” (Christin 1995, 9), l'alphabet apparaît en effet comme un système clos, désormais figé et donnant accès à un lexique restreint. Comme le dira plus tard Sollers à propos des idéogrammes chinois, ceux-ci représentent “une autre façon d'être dans l'espace, dans le geste, la langue, le sens” (1974, 18). Par ailleurs, les idéogrammes sont d'abord définis par rapport à l'espace qu'ils occupent dans la page : à la différence de l'alphabet, codifié à partir de l'oralité, ils engendrent “une calligraphie où la méditation de l'apparence – et celle de la page en premier lieu – joue un rôle plus fondamental que le souci de l'analogie” (Christin 1995, X). Si, comme l'avait pressenti Lacan dès 1957, le signifiant anticipe le sens (1966 [1957], 502), l'idéogramme se pose comme emblème du “signifié fuyant sur le signifiant [...] c'est-à-dire une texture de signifiants multiples et perdus” (Kristeva 1969, 292). En effet, dans les *Poèmes franco-japonais*, les idéogrammes fonctionnent comme un pur signifiant car le lecteur n'est pas en mesure de comprendre leur signification : le texte devient donc illisible, tout au plus “impressionnant” (Lengellé 1979, 130). Ce qui est encore plus intéressant c'est que le substantif “ciel” semble fonctionner de la même manière : partiellement effacé par le blanc, il donne naissance à d'autres combinaisons de signes qui ne sauraient avoir aucune correspondance dans le lexique français et donc également illisibles. Ainsi, “seules subsistent les structures, c'est-à-dire une esthétique” (Garnier, Niikuni 1968 [1966], 148).

Dans leur plasticité, ces poèmes réalisent en effet le propos d’“utiliser enfin l'alphabet comme une écriture véritable, non comme un enregistrement de la parole” (Christin 1995, 225). Si le poème n'est plus en mesure d'être lu, s'il est perçu en tant que combinaison de signes, “il s'ensuit que la poésie concrète et spatiale n'est pas traduisible mais transmissible” (Garnier 1970, 19), constituée par une “langue supra-nationale” (Lengellé 1979, 130).

4. Vers le silence

Comme le souligne Garnier, le spatialisme implique une certaine forme de destruction : “destruction des cadres linguistiques. Destruction de l'idée traditionnelle de la langue [...]. Destruction des cadres nationaux [...] Destruction du lien langue-cerveau” (1967, 51). En effet, l'aboutissement extrême de cette poésie ne saurait être qu'une forme de silence : “les mots [...], dans la poésie visuelle, fascinent dans le silence” (1963b, 27). Le silence c'est ce qui permet “hors du bruit et du bavardage qui nous polarisent” (Garnier 1965a, s.p.), de donner naissance au mot et d'éloigner par-là la poésie du “discours” au sens batailleen du mot.

A partir de *Jardin Japonais* (1978), les textes de Garnier semblent donc s'orienter vers une poétique que Jean Ricardou a qualifiée de “parcimonie” (1998, 213). La matière proprement linguistique tendant à disparaître, les poèmes de cette période apparaissent en effet très proches de la peinture :



Figura 6 – Pierre Garnier, “Petit Port” (Garnier 1978)

Le titre du recueil prend, dès lors, tout son sens puisque les poèmes reposent sur une “réduction idéogrammatique du langage” (Lengellé 1979, 136) où le processus de signification est donné par la somme des divers éléments graphiques composant les poèmes. Contre le “rôle aveuglant de la parole” (Christin 1995, 225), ces poèmes “participent d'un système sémantique d'un autre ordre que celui de la syntaxe verbale” (*ibidem*, 223). Malgré le passage progressif du poème vers l'image, celle-ci ne se présente jamais comme “simulacre” ou “imitation” mais comme “marque chronologique d'un mouvement qui s'apparente [...] à un enchaînement narratif” (Lengellé 2001, 355). Autrement dit, l'image n'a aucune valeur mimétique. En opposition à l'hypergraphisme du lettrisme, mais aussi à la prolifération des signifiants des *Poèmes mécaniques*, les signes de ponctuation qui peuplent ces poèmes deviennent désormais annonciateurs d'une crise de la signification. Telles les parenthèses vides de Denis Roche, celles de Garnier dans “Le lac” indiquent une “inadmissibilité de la poésie” (Roche 1972; Landi 2015, 76); d'où, à l'exception du titre, l'absence de toute matière verbale dans le poème.

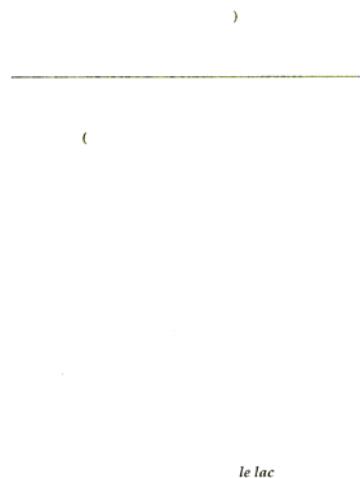


Figura 7 – Pierre Garnier, “Le Lac” (Garnier 1978)

La “parcimonie” dont parle à juste titre Ricardou se radicalise dans *Tristan et Iseult* (1981) où se fait flagrant le contraste entre la dimension narrative, en quelque sorte annoncée par la référence du titre au mythe de deux amants, et l’opération de dépouillement du langage:



Figura 8 – Pierre Garnier, “Iseult se déshabillant” (Garnier 1981)

Les poèmes qui composent *Tristan et Iseult* ne sont plus distinguables l'un de l'autre, l'ouvrage se présentant ainsi comme une longue juxtaposition de séquences "narratives". Or, par leur absence de lien avec le référent, cette narrativité apparaît fortement problématique, voire absente. D'où la référence, par ailleurs assez surprenante pour un mouvement poétique, au Nouveau Roman (Garnier 1970, 14) : si narration il y a, c'est par réduction car il s'agit de dépouiller le récit du mythe de tous ses moments emblématiques, de l'"histoire" au sens où l'entend Robbe-Grillet. Encore une fois, Garnier se révèle proche de Mallarmé : "Tout se passe, par raccourci, en hypothèse; on évite le récit" (1998 [1897], 391). Parallèlement, Iseult devenue cercle, c'est au niveau pictural que sa beauté est évoquée : forme close, parfaite, qui contient *alpha* et *omega* (Lengellé 2001, 370). Il s'agit d'un processus que Danièle Perronne a défini une "synecdoque généralisante" (1998, 240), à savoir "le prélèvement d'une 'partie' des objets représentés, non certes d'une partie matérielle [...] mais d'une partie conceptuelle" (*ibidem*).

Une ultérieure mise en question de la narrativité ou, du moins, de son supposé caractère linéaire, clôt le recueil :



Figura 9 – Pierre Garnier, "Comme" (Garnier 1981)

Garnier vise ici les relations métaphoriques traditionnelles qui règlement la poésie, relations fondées sur des "transpositions" logiques, reposant sur une égalité de rapports" (Grimm 1968 [1964], 172). L'égalité entre les deux signes faisant défaut, c'est toute l'architecture idéaliste qui s'écroule car, comme l'avait affirmé Derrida "le mouvement de la métaphorisation [...] n'est autre qu'un mouvement d'idéalisation" (1972 [1971], 269). Par ailleurs, "si la flèche bivalente [...] autorise une relecture" (Lengellé 2001, 376), la circularité de l'ouvrage est d'avantage

accentuée par le fait que le livre n'est pas paginé. Cependant, ce n'est pas seulement la linéarité du récit à être remise en cause, mais le statut même de l'œuvre, sa prétention d'être achevable. Comme le remarque Jean-Yves Debreuille, "c'est le désir du lecteur qui investit l'espace blanc de la page [...] que la totale abstraction et le total statisme ont préservé de l'artefact de présence qu'est le signifié et de l'artefact du mouvement qu'est la syntaxe" (1998, 132). Il s'agit en effet d'un exemple emblématique de ce que Umberto Eco a appelé "opera aperta", à savoir d'une œuvre "ouverte" à une multiplicité de lectures possibles (1962).

Finalement si l'œuvre peut rester ouverte c'est par une opération de soustraction: "L'amour comme la mort ne peuvent être atteints par des mots mais par l'économie radicale des signes au bord du silence on peut essayer de saisir l'indicible" (préface d'Ilse Garnier in Garnier 1981, s.p.). Le propos futuriste initial de libérer les mots de la syntaxe atteint ici l'extrême même du langage, la limite du silence. Un silence qui n'est nullement vide mais qui, comme l'avait pressenti Jankélévitch, est la condition même de la poésie:

La musique est le silence des paroles tout comme la poésie est le silence de la prose. La musique, présence sonore, remplit le silence, et pourtant la musique est elle-même une manière de silence: [...]. La musique, qui fait elle-même tant de bruit, est le silence de tous les autres bruits, car lorsqu'elle élève la voix, elle prétend être seule, occuper seule l'espace vibrant. (1976, 172)

La poésie comme silence du *logos*. Une fois de plus, Garnier retrouve Bataille: "des mots! qui sans répit m'épuisent [...] J'en veux trouver qui réintroduisent – en un point – le souverain silence qu'interrompt le langage articulé" (1973 [1943], 210).

Références bibliographiques

- Alyn Marc, Bouhier Jean, Garnier Pierre (1955), "Défense de la poésie (à propos d'une poésie nationale)", *Terre de Feu* n. spécial, 1-4.
- Artaud Antonin (1964 [1938]), "Sur le théâtre balinal", in Id., *Oeuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 64-81.
- Bancquart Marie-Claire (1995), *Poésie de langue française 1945-1960*, Paris, PUF.
- Barthes Roland (1964 [1962]), "Le point sur Robbe-Grillet", in Id., *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 198-205.
- (1984 [1967]), "La mort de l'auteur", in Id., *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 63-69.
- Bassy Anne-Marie (1985), "Machines à écrire: Machines à séduire ou machines à détruire?", in Anne-Marie Christin, Monick Amour (éds.), *Écritures II*, Paris, Le Sycomore, 367-379.
- Bataille Georges (1971 [1962]), *L'Impossible*, in Id., *Oeuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 97-223.
- (1973 [1943]), *L'Expérience intérieure*, in Id., *Oeuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 7-190.
- (1988 [1949]), "Le bonheur, le malheur et la morale d'Albert Camus", in Id., *Oeuvres complètes*, t. XI, Paris, Gallimard, 410-415.
- Bouhier Jean (1952), *La Bataille du poète*, Paris, Paragraphes.
- Buschinger Philippe (1998), "Pierre Garnier ou le spatialisme de la machine à écrire", in Georges Cesbron (éd.), *Pierre Garnier, Actes du colloque d'Angers et Rochefort-sur-Loire des 29, 30 et 31 mai 1997*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 195-211.
- Cesbron Georges, éd. (1998), *Pierre Garnier, Actes du colloque d'Angers et Rochefort-sur-Loire des 29, 30 et 31 mai 1997*, Angers, Presses de l'Université d'Angers.
- Christin Anne-Marie (1995), *L'image écrite, ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion.
- de Campos Haroldo, de Campos Augusto, Pignatari Décio (1975 [1958]), "Plano Piloto para poesia concreta", in Idd., *Teoria da Poesia Concreta*, São Paulo, Duas Cidades. Trad. it. e cura di Lenora de Barros, Paula Mattoli (1991), *Poesia concreta in Brasile*, Milano, Archivio di Nuova Scrittura.
- Debreuille Jean-Yves (1998), "L'émotion par l'infime", in Cesbron 1998, 127-133.

- Deguy Michel (1968), "Le 'Spatialisme' en poésie", *La Quinzaine littéraire* 54, 13-14.
- Deluy Henri (1964), "Nouveaux aléas", *Action Poétique* 23, 34.
- Derrida Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris, Seuil.
- (1972 [1971]), "La mythologie blanche, la métaphore dans le texte philosophique", in Id., *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 247-324.
- Donguy Jacques (1998), "Pierre Garnier et le mouvement international de la poésie concrète", in Cesbron 1998, 335-341.
- Dupouy Christine, éd. (2018a), *Deux poètes face au monde. Pierre et Ilse Garnier*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais.
- (2018b), "Avant-Propos", in Ead. (éd.), *Deux poètes face au monde. Pierre et Ilse Garnier*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 11-26.
- Eco Umberto (1962), *Opera aperta*, Milano, Bompiani.
- Edeline Francis (1981), *Pierre et Ilse Garnier: un spatialisme lyrique*, Crisnée, Yellow Now.
- Favriaud Michel (2004), "Quelques éléments pour une théorie de la ponctuation blanche – à partir de la poésie contemporaine", *L'Information grammaticale* 102, 18-23.
- Garnier Pierre (1959a), *Seconde géographie*, Paris, Gallimard.
- (1959b), "Un demi-siècle allemand vécu par un intellectuel", *Critique* 89, 847-863.
- (1961), *Positions Actuelles*, Paris, André Silvaire.
- (1963a), "Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique (30 septembre 1962)", *Les Lettres* 29, 1-8.
- (1963b), "Deuxième manifeste pour une poésie nouvelle du 31 décembre 1962", *Les Lettres* 30, 15-28.
- (1963c), "Plan-pilote pour la poésie concrète", *Les Lettres* 31, 15-17.
- (1963d), "Un art nouveau: la sonie", *Les Lettres* 31, 34-42.
- (1963e), "Note liminaire – Plan-pilote fondant le spatialisme", *Les Lettres* 31, 1-5.
- (1964a), "Qu'est-ce que le spatialisme?", *Les Lettres* 32, 52-53.
- (1964b), "Soleil / poème de Pierre Garnier / visualisé graphiquement par Théo Kerg", *Les Lettres* 32, 25-27.
- (1965a), "Microstructures-Microformats", *Les Lettres* 34, 28-29.
- (1965b), "Poèmes mécaniques 2", *Les Lettres* 34, 33-48.
- (1967), "Idée de destruction dans le Spatialisme", *Les Lettres* 35, 51-52.
- (1968), *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, Gallimard.
- (1970), "Poésie concrète et spatiale", *Communication et langages* 5, 13-25.
- (1971), "Idée de destruction dans le spatialisme", *Les Lettres* 35, 51-52.
- (1978), *Le jardin japonais*, Paris, André Silvaire.
- (1979), "Note de Pierre Garnier", in Martial Lengellé, *Le Spatialisme selon l'itinéraire de Pierre Garnier*, Paris, André Silvaire, 19-20.
- (1981), *Tristan et Iseult, poème spatial*, préface d'Ilse Garnier, Paris, André Silvaire.
- Garnier Pierre, Garnier Ilse (1965), *Poèmes mécaniques*, Paris, André Silvaire.
- (1990), *Le Spatialisme en chemins*, Amiens, Éditions Corps Pouce.
- Garnier Pierre, Niikuni Seiichi (1968 [1966]) *Poèmes franco-japonais*, Paris, André Silvaire.
- Gomringer Eugen (1996 [1954]), *Vom Vers zur Konstellation*, in Id. (Hrsg.), *Konkrete Poesie. Deutschsprachige Autoren: anthologie*, Stuttgart, Reclam, 153-158.
- Grimm Reinhold (1968 [1964]), "Treize thèses sur la nouvelle poésie", in Pierre Garnier 1968, 172-177.
- Jankélévitch Vladimir (1976), *De la musique au silence. Debussy et le mystère de l'instant avec 46 exemples musicaux*, Paris, Plon.
- Kristeva Julia (1969), *Sémeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- Lacan Jacques (1966 [1957]), "L'instance de la lettre dans l'inconscient", in Id., *Écrits*, Paris, Seuil, 493-528.
- Landi Michela (2015), "'Una cattiva infinità'. Parentesi e parabasi nella modernità francese", in Anna Dolfi (a cura di), *Non finito. Opera interrotta e modernità*, Firenze, FUP, 53-82.
- Lengellé Martial (1979), *Le Spatialisme selon l'itinéraire de Pierre Garnier*, Paris, André Silvaire.
- (2001), *L'œuvre poétique de Pierre Garnier*, Angers, Presses de l'Université d'Angers.

- Mallarmé Stéphane (1998 [1897]), “Observation relative au poème *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*”, in Id., *Oeuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 391-392.
- (2003 [1892]), “Crise de vers”, *Divagations*, in Id., *Oeuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 204-213.
- Marinetti F.T. (1914 [1912]), *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Firenze, Lacerba.
- (1987 [1912]), “Manifeste technique de la littérature futuriste”, in Id., *Les Mots en liberté futuristes*, Lausanne, L’Âge d’homme, 7-74.
- Mon Franz (1968 [1963]), “Textes dans l’espace”, in Pierre Garnier 1968, 154-158.
- Perriol Véronique (2012), “La poésie spatiale de Pierre et Ilse Garnier”, *Revue d’Art et de Littérature, Musique* 79, 1-15, <http://ral-m.com/revue/IMG/pdf/La_poesie_spatiale_de_Pierre_Garnier.pdf> (11/2019).
- Perronne Danièle (1998), “Un petit dessin vaut mieux qu’un long discours. Pierre Garnier et la polysémie de l’art abstrait”, in Cesbron 1998, 239-252.
- Ricardou Jean (1998), “Un écrit lunatique”, in Cesbron 1998, 213-238.
- Roche Denis (1972), “La poésie est inadmissible, d’ailleurs elle n’existe pas”, in Id., *La Poésie est inadmissible. Oeuvres poétiques complètes*, Paris, Seuil, 455-598.
- Romanelli Sergio, a cura di (2018), “Antologia di poesie e testi teorici brasiliani, con scritti di Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari”, *LEA – Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente* 7, 65-82, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-24400.
- Royère Anne-Christine (2018), “Trois poètes dans le laboratoire des poésies nouvelles : Ilse Garnier, Pierre Garnier et Henri Chopin”, in Dupouy 2018a, 73-104.
- Sollers Philippe (1974), “Mao contre Confucius”, *Tel Quel* 59, 15-18.

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

Letteratura e cultura visuale,
a cura di Federico Fastelli



Citation: F. Fastelli (2019) The “Argus Complex”. Interview with WJT Mitchell / Il “Complesso di Argo”. Intervista a WJT Mitchell. *Lea* 8: pp. 301-311. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10996>.

Copyright: © 2019 F. Fastelli. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

The “Argus Complex”. Interview with WJT Mitchell

Il “Complesso di Argo”. Intervista a WJT Mitchell*

Federico Fastelli

Università degli Studi di Firenze (<federico.fastelli@unifi.it>)

Abstract

The “Argus Complex” expresses a pathological desire to “see it all”, and to make everything accessible to sight. According to WJT Mitchell, this complex perfectly defines and affects our present-day condition. In the current interview with Federico Fastelli, the father of visual culture studies explains his theorizing about the *imagetext* and *metapicture* concepts. He reflects on the contemporary political and social situation as well.

Keywords: *imagetext*, *madness*, *metapictures*, *visual culture*, *world pictures*



Figura 1 – <<https://pixabay.com/it/illustrations/monitor-monitor-wall-big-screen-1054710/>> (11/2019)

* La traduzione dell'intervista è a cura di Federico Fastelli.

FF: Dear Professor Mitchell, thank you for agreeing to answer a few questions on visual culture. It is an honour to host your contribution in our Lea section.

Our objective is to contribute to the analysis of the relationship between literary studies and visual cultural studies, a field which your work has deeply redefined over the last thirty years. In our efforts, we rely on your theoretical acquisitions. In particular, concepts like imagetext (with specifical declensions), studying iconotexts, phototexts, or stylistic devices, like metaphor; your redefinition of ékphrasis; the analysis of scopic regimes in literature; your idea that visual or verbal media do not exist, since all media are mixed-media; and more generally the visual literacy you tell about, are at the core of our research. Therefore, you will find here below a few questions we would be interested in hearing your opinion about.

Firstly, I would ask you what led you, several years ago, to shift away from comparative literature and toward iconology and visual studies?

TM: This shift began while I was still in graduate school, when I decided to write a dissertation on the verbal and visual art of William Blake. It was at this point that I realized I was more interested in the study of comparative media than comparative literature, and that the ancient discipline known as iconology – the study of images across the media – was my real passion. Visual studies was for me always linked to the study of literature, the “audio-visual”, and the play of all the senses across the arts, especially vision, hearing, and touch. This led me to the conclusion that all media are mixtures of signs and senses, and that the notion of a “purely” visual or verbal medium is nothing but the fantasy of a specific moment in modernist aesthetics, signified by “pure painting” and opticality¹.

FF: What scholars have most influenced your thought?

TM: That is a very difficult question to answer. My most recent book, *Image Science*, is dedicated to Jacques Derrida and Edward Said, but the first chapter documents my participation in “The Laocoon Group”, a small collective of scholars in art history, philosophy, and literature at the University of Chicago. Beyond that, the influences are very diverse and eclectic. In media studies, Marshall McLuhan and Friedrich Kittler; at the intersection of history and philosophy, Michel Foucault; in semiotics, Charles Sanders Peirce and Nelson Goodman; in art history, Aby Warburg and Erwin Panofsky; in literature, Northrop Frye. In my everyday life for the past forty years it has been the editorial collective of the journal *Critical Inquiry*, which meets monthly to discuss the most urgent questions facing the study of the arts and humanities. I also have to confess that I have never outgrown the great masters of modern thought, Freud and Marx.

FF: As far as our relationship with literature is concerned, the most obvious danger is to reiterate, implicitly and involuntarily, the centrality of a logocentric tradition, whose verbal code remains superior to image. How can we, if at all, avoid this? How can we move beyond the semiotic and post-semiotic debate on the difference between the “sister arts”?

¹ Caroline Jones wonderful book, *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses* (Chicago, University of Chicago Press, 2006) is the best account of this. See also my “*Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language*”, in *Picture Theory* (Chicago, University of Chicago Press, 1995).

FF: Buongiorno Professor Mitchell, grazie per aver accettato di rispondere a qualche domanda sulla cultura visuale. È un grande onore poter ospitare un suo contributo nella nostra sezione di Lea.

Il nostro obiettivo è di contribuire all'approfondimento di un campo di studi che i suoi lavori hanno profondamente ridefinito nell'ultimo trentennio. Ci occupiamo, nello specifico, del rapporto tra studi letterari e visual culture (studies) e facciamo affidamento alle acquisizioni teoriche dettate dai suoi studi rispetto ai concetti di imagetext (con le sue diverse declinazioni) per lo studio delle forme miste e delle metafore, alla ridefinizione della pratica dell'ekphrasis, all'analisi dei regimi scopici di cui la letteratura è senz'altro un deposito eccezionale, all'idea che non esistano media puramente visuali o puramente verbali, ma che tutti i media sono misti [mixed-media], nonché, più in generale, relativamente a ciò che si definisce Visual Literacy.

Vorrei chiederle, per prima cosa, cos'è che l'ha condotta, ormai diversi anni fa, dagli studi di letterature comparate ad occuparsi di iconologia e di Visual Studies?

TM: Questo cambiamento è iniziato mentre ero ancora studente nella scuola di dottorato dell'università, quando decisi di scrivere una tesi sull'arte verbale e visiva di William Blake. Fu allora che mi resi conto di essere più interessato allo studio dei media comparati che alla letteratura comparata, e che l'antica disciplina nota come iconologia – lo studio delle immagini attraverso i media – era la mia vera passione. Gli studi visivi, a mio avviso, sono sempre stati legati allo studio della letteratura, delle pratiche audio-visive e dell'interazione di tutti i sensi, in particolare della vista, dell'udito e del tatto, nelle arti. Ciò mi ha portato alla conclusione che tutti i media sono combinazioni miste di segni e significati e che la nozione di un medium puramente visivo o puramente verbale non è altro che la fantasia di un momento specifico dell'estetica modernista, contraddistinto dalla “pittura pura” e dall’“otticalità”¹.

FF: Quali sono stati gli studiosi che hanno più influenzato il suo pensiero?

TM: È molto difficile rispondere a questa domanda. Il mio ultimo libro, *Image Science*, è dedicato a Jacques Derrida e Edward Said, ma il primo capitolo documenta anche la mia partecipazione a “The Laocoon Group”, un piccolo collettivo di studiosi di storia dell'arte, filosofia e letteratura dell'Università di Chicago. Al di là di questo, sono stato influenzato da figure molto differenti ed eclettiche: nel campo dei *Media Studies* da Marshall McLuhan e Friedrich Kittler; per quanto riguarda l'intersezione tra storia e filosofia da Michel Foucault; in ambito semiotico, da Charles Sanders Peirce e Nelson Goodman; per la storia dell'arte, da Aby Warburg ed Erwin Panofsky; in letteratura, da Northrop Frye. Nella mia vita di tutti i giorni, negli ultimi quarant'anni, sono stato influenzato dall'attività del collettivo editoriale della rivista *Critical Inquiry*, che si riunisce mensilmente per discutere le questioni di più stretta urgenza relativamente allo studio delle arti e delle discipline umanistiche. Devo anche confessare di non aver mai smesso di imparare dai grandi maestri del pensiero moderno, Freud e Marx.

FF: Occupandoci del rapporto con la letteratura, il pericolo più evidente che corriamo è ovviamente quello di ribadire implicitamente e involontariamente la centralità di una tradizione logocentrica, nella quale il codice verbale rimane in una condizione di superiorità rispetto all'immagine. Come possiamo, se possiamo, evitare questo pericolo, oltrepassando in ogni caso il dibattito semiotico e post-semiotico sulla differenza tra le arti sorelle?

¹ Il bellissimo libro di Caroline Jones, *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses* (Chicago, University of Chicago Press, 2006) spiega tutto ciò perfettamente. Si veda anche il mio “Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language” in *Picture Theory* (Chicago, University of Chicago Press, 1995).

TM: I think we have already moved beyond it. For one thing, the emergence of sound studies has made it clear that the “sister arts” was always really a *trio*, and that literature might best be seen as the middle or mediating sister between music and the visual arts. My newest seminar in the fall of 2019 will be entitled “The Sonic Image”, which I will teach in collaboration with the artist Lawrence Abu Hamdan, who creates installations that cross the boundary between the art gallery and the courtroom), and with Hannah Higgins, a scholar who is deeply immersed in the history of contemporary “sound art”. I think there is no going back to a time (if there ever was one) when literature could be thought of without reference to the other arts, much less the worldly conditions in which it circulates and produces meaning.

FF: *Your Pictorial Turn came into being in a precise historical moment, although, as you make clear, we can trace numerous Pictorial Turns in history. Today, after more than twenty years, do you think we are experiencing a new “Turn”? Or rather, will we experience it in the near future?*

TM: No doubt there are many “turns” occurring in the study of culture and politics. At the level of technical media, I have argued that it is not just the “digital” turn that has a decisive impact, but the combination of information science with the new life sciences, producing an age of “biocybernetic reproduction” as decisive as Walter Benjamin’s “mechanical reproduction.” At the level of political economy, my sense is that the rise of social media has produced a kind of implosion in the old idea of society, and that it might be better to refer to Facebook, Instagram, WhatsApp and the other tech giants as agents of a new “anti-social” society driven by niche marketing of political ideologies filled with fear and hatred of the Other. Who would have predicted that the utopian dreams of cyberspace back in the 1990s would devolve into the current undermining of democratic polities, and the rise of authoritarian and racist oligarchies.

FF: *With regard to image and text, you distinguish works that combine image and text in a synthetic manner (as imagetext), the relationships of the verbal and the visual (image-text) and the problematic caesurae between the two (image/text). What, in your opinion, are the most significant examples of these variations, and what are the most problematic?*

TM: First we have to ask why the *imagetext* problem is so foundational, not just to literature and the visual arts, but to regimes of knowledge and collective forms of consciousness. I regard Foucault’s famous distinction between “the visible and the articulable” as foundational here. Whatever it is we call “reality” at any given moment is a product of the suturing together of words and images. (Lacan’s “Real”, by contrast, is the wound or tear in the fabric of the image/text, when the seeable and sayable part ways to reveal the unspeakable and unimaginable). Normally, our reality looks like a seamless and secure fusion of words and images, as in scientific statements accompanied by irrefutable visible evidence, or “common sense” understanding of how to coordinate what we say with what we see. The discourse of climate change, and the impending global disasters that confront our species is perhaps the most consequential version of the *imagetext* in our time. But for that very reason a whole industry of climate change denial has emerged, grounded in populist ignorance and the short range interests of predatory capitalism, especially the fossil fuel industry. The plain evidence of the senses, the shrinking of the polar ice caps, rising sea levels, expanding deserts and wildfires are dismissed and denied. What we see, and what they say are completely at odds. As Groucho Marx famously put it: “are you going to believe me or your lying eyes”? So *imagetext* relations are more consequential than ever in our time. The task of the arts, both verbal and

TM: Penso che siamo già andati oltre. Per prima cosa, la progressiva affermazione dei *Sound Studies* ha chiarito che le “arti sorelle” sono in verità sempre state un trio, e che la letteratura potrebbe essere correttamente considerata come la sorella mediana o mediatrice tra la musica e le arti visive. Il mio prossimo seminario, previsto per l'autunno del 2019, sarà intitolato “L'immagine sonora”. Vi insegnereò in collaborazione con l'artista Lawrence Abu Hamdan, che crea installazioni capaci di annullare il limite spaziale tra la galleria d'arte e l'aula di tribunale, e con Hannah Higgins, una studiosa profondamente legata alla storia della “sound art” contemporanea. Penso che non si possa tornare indietro a un tempo (ammesso che ce ne sia stato uno) in cui era possibile concepire la letteratura senza metterla in rapporto alle altre arti, e, tanto meno, alle condizioni concrete in cui essa circola e produce senso.

FF: *Il suo Pictorial Turn nasce in un preciso momento storico, sebbene, come lei chiarisce, possiamo rintracciare nella storia numerosi Pictorial Turns. Oggi, a distanza di più di vent'anni, pensa che stiamo attraversando un nuovo “Turn”, o lo attraverseremo nel prossimo futuro?*

TM: Senza dubbio sono molte le “svolte” che si possono individuare negli ambiti della cultura e della politica. A livello dei mezzi di comunicazione contemporanei, ho sostenuto che non è solo la “svolta digitale” ad avere un impatto decisivo, ma è la combinazione della scienza dell'informazione con le nuove scienze della vita a dar luogo ad una nuova era di “riproducibilità biocibernetica”, la cui importanza è paragonabile alla “riproducibilità tecnica” di Walter Benjamin. A livello di economia politica, ho la sensazione che l'ascesa dei social media abbia prodotto una sorta di implosione nella vecchia idea di società. Sarebbe meglio riferirsi a Facebook, Instagram, WhatsApp e agli altri giganti della tecnologia come a dei veri e propri agenti di una nuova “società antisociale”, guidata da un mercato altamente specializzato di ideologie politiche caratterizzate dalla paura e dall'odio verso l'Altro. Chi avrebbe mai immaginato che i sogni utopici del cyberspazio degli anni '90 si sarebbero convertiti nell'attuale indebolimento delle politiche democratiche e nello svilupparsi di oligarchie autoritarie e razziste.

FF: *A proposito di immagine e testo lei distingue le opere che combinano in maniera sintetica immagine e testo (imagedtext), le relazioni del verbale e del visivo (image-text) e le cesure problematiche tra i due (image/text). Quali sono a suo avviso gli esempi più significativi di queste declinazioni, e quali quelli più problematici?*

TM: Innanzitutto dobbiamo chiederci perché il problema dell'*imagedtext* sia così fondamentale, non solo per la letteratura e le arti visive, ma, in generale, per i regimi di conoscenza e per le forme collettive di coscienza. Considero fondamentale, in questo caso, la famosa distinzione di Foucault tra “visibile e enunciabile”. Qualunque cosa possiamo definire in un dato momento come “realta” è un prodotto della sutura insieme di parole e immagini. (Il “Reale” di Lacan, al contrario, è la ferita o lo strappo nel tessuto dell'*image/text*, quando la parte visualizzabile e quella pronunciabile sono in grado di rivelare l'indicibile e inimmaginabile). In genere, la nostra realtà appare come una fusione stabile, senza soluzione di continuità, di parole e immagini, come nelle dichiarazioni scientifiche sostenute da prove visibili e inconfutabili, o nelle forme di conoscenza, basate sul “senso comune”, che coordinano ciò che diciamo con ciò che vediamo. Il discorso sul cambiamento climatico e le imminenti catastrofi globali che si pongono davanti alla nostra specie sono, forse, la versione più rilevante dell'*imagedtext* nel nostro tempo. Proprio per questa ragione, è emersa un'intera industria della negazione del cambiamento climatico, fondata sull'ignoranza populista e sugli interessi a corto raggio del capitalismo predatorio, in particolare dell'industria dei combustibili fossili. Le prove manifeste dei sensi, il restringimento delle calotte polari, l'innalzamento del livello del mare, l'espansione dei deserti e degli incendi vengono così semplicemente respinti e negati. Ciò che vediamo è completamente in contrasto con ciò che dicono costoro. Come ha affermato Groucho Marx: “a chi vuoi credere, a me o ai tuoi occhi?” In questo senso, le relazioni di *imagedtext* sono oggi più importanti che mai.

visual – not to mention audio-visual – remains that of making the truth visible, exposing lies, revealing contradictions, and providing new paradigms for the imagination. Projects such as Eyal Weizmann’s “Forensic Architecture” combine discourses of science, sociology, politics, and aesthetics in dazzling new combinations of verbal and visual information that expose the fault lines in state-sponsored lying, and explore the limits of detectability in the instruments and agents of human witnessing.

The most problematic forms of *imagetext* manipulation are captured in what filmmaker Adam Curtis has called “Hypernormalization”, in his documentary by that title. These are the practices of state and corporate propaganda and social media gaslighting that have the effect of producing mass delusions among large sectors of a population. In the United States, the current regime of systematic lying and criminality is not only catastrophic in the short run, but threatens to undermine all the fundamental institutions of progressive liberal democracy. At the level of the aesthetic, we are confronted with an unprecedented hegemony of ugliness, mendacity, and jingoistic paranoia. The critical arts of comedy and satire are working overtime to expose this regime, and romantic, utopian visions of the future are deeply endangered, while a tragic outcome for the human species (and many others) looks increasingly likely. Novels such as Kim Stanley Robinson’s *New York 2140* both tell and show us in vivid detail the world predicted by Fredric Jameson’s melancholy observation: “it is now easier to imagine the death of the human species than the end of capitalism”.

FF: *What are, today, the indispensable terms, the ABC, so to speak, of a minimal visual literacy?*

TM: A: Seeing is not believing; B: Seeing is reading; C: Reading is seeing. D: Seeing is not one thing but many: Observing, Beholding, Watching, Looking, Imagining, Remembering, Dreaming, Witnessing, Touching, Being Touched. And of course, reading.

The next question should be: What are the indispensable terms of audio literacy? Of tactile literacy? What are the ABCs of listening? Of feeling?

FF: *In some of your works you’ve addressed the issue of terrorism, relating the violent spectacle of terrorists (unimaginable, unpronounceable) to the idea of proliferation linked to cloning. What has changed in this sense since 2001?*

TM: Very little has changed. The viral images of xenophobia, the fear of nameless “others” who threaten our fantasies of the “Good Old Days”, continues to dominate the transatlantic democracies. In Britain, Brexit; in Europe, the rise of anti-immigrant parties and racist fascism; in the U.S., the demagogic call to “Make America Great Again” continues to feed on the fantasies of a non-existent past, and a dangerous future. Terrorism and the “war on terror” have now mutated into the hyper-normalized background noise of everyday life. In the U.S., the spectacle of thousands of refugees, most of them women and children fleeing from the horrific violence of their home countries has been transformed into a spectacle of a massive invasion by “murderers and rapists”. Clonophobia has mutated into fears of a “demographic time bomb”, in which human fertility and reproduction – literally, the birth rate – is portrayed as a threat to White supremacy.

Il compito delle arti, sia verbali che visive – per non parlare dell’ambito audiovisivo – rimane quello di rendere visibile la verità, esporre le menzogne, rivelare le contraddizioni e fornire nuovi paradigmi all’immaginazione. Progetti come “Forensic Architecture” di Eyal Weizmann connettono discorsi di ordine scientifico, sociologico, politico ed estetico entro nuove e stupefacenti combinazioni di informazioni verbali e visive, che evidenziano le faglie delle menzogne promosse dallo Stato, ed esplorano i limiti della capacità di misurazione degli strumenti e dei protagonisti della testimonianza umana.

Le forme più problematiche di manipolazione dell’*imagetext* sono perfettamente rappresentate da quello che il regista Adam Curtis ha definito come “Hypernormalization”², nel suo omonimo documentario. Si tratta propriamente delle pratiche della propaganda dello stato e delle grandi aziende, nonché del “gaslighting”³ dei social media, che hanno l’effetto di produrre delusioni di massa in ampi settori della popolazione. Negli Stati Uniti, l’attuale regime di menzogne sistematiche e di criminalità non appare catastrofico solo nel breve periodo, ma minaccia di minare interamente le istituzioni fondamentali della democrazia liberale progressista. Da un punto di vista estetico, ci troviamo di fronte a un’egemonia senza precedenti della bruttezza, della falsità e della paranoja gingoista⁴. Le pratiche artistiche critiche della commedia e della satira stanno facendo gli straordinari per smascherare questo regime, mentre le visioni romantiche e utopiche del futuro sono chiaramente in via d’estinzione, e un esito tragico per la specie umana (e per molte altre) appare sempre più probabile. Romanzi come New York 2140 di Kim Stanley Robinson raccontano e ci mostrano, attraverso dettagli vividi, il mondo previsto dall’osservazione malinconica di Fredric Jameson per cui “ormai è più facile immaginare la fine del mondo che quella del capitalismo”.

FF: Quali sono i termini indispensabili, l’abici, per così dire, per un’alfabetizzazione visiva minima, oggi?

TM: A: Vedere non è credere; B: Vedere è leggere; C: Leggere è vedere; D: Vedere non è una, ma molte cose: osservare, contemplare, guardare, scorgere, immaginare, ricordare, sognare, essere testimoni, toccare, essere toccati. E ovviamente leggere.

La prossima domanda dovrebbe essere: quali sono i termini indispensabili per l’alfabetizzazione auditiva? Per l’alfabetizzazione tattile? Qual è l’abici dell’ascoltare? E del sentire?

FF: In alcuni suoi lavori lei ha affrontato il problema del terrorismo, mettendo in relazione lo spettacolo violento dei terroristi (inimmaginabile, impronunciabile) con l’idea di proliferazione legata alla clonazione. Cos’è cambiato, in questo senso, dal 2001 ad oggi?

TM: È cambiato pochissimo. Le immagini virali di xenofobia, la paura degli “altri” senza nome che minacciano le nostre fantasie dei “bei vecchi tempi che furono” continuano a dominare le democrazie su entrambi i lati dell’Atlantico. Brexit in Gran Bretagna, l’ascesa dei partiti anti-immigrati e del fascismo razzista in Europa, il demagogico appello al “Make America Great Again” negli Stati Uniti continuano a nutrirsi delle fantasie di un passato inesistente e di un futuro pericoloso. Il terrorismo e la “guerra al terrore” si sono ormai trasformati in un sottofondo iper-normalizzato della vita quotidiana. Negli Stati Uniti, le immagini di migliaia di rifugiati, la maggior parte dei quali donne e bambini, in fuga dall’orrenda violenza dei loro paesi d’origine sono state trasformate nello spettacolo di una massiccia invasione da parte di “assassini e stupratori”. La paura della clonazione si è trasformata in quella di una “bomba demografica a orologeria”, secondo la quale la fertilità e la riproduzione umana – letteralmente, il tasso di natalità – sono rappresentate come una minaccia per la supremazia bianca.

² [Ipernormalizzazione].

³ [Con “gaslighting” si indica una forma di violenza psicologica nella quale alla vittima vengono fornite informazioni false con lo scopo di farla dubitare delle proprie percezioni e della propria memoria. Il termine deriva dalla pièce teatrale *Gaslight* di Patrick Hamilton (1938) resa celebre in tutto il mondo dall’omonimo adattamento cinematografico del regista George Cukor (1944), noto in Italia con il titolo di *Angoscia*].

⁴ [Con “gingoismo” si intende una forma di sciovinismo estremista].

FF: With the exception of “waging war” and censoring the “unimaginable”, do you think Western society has also established a war of images against terrorism, or has it only suffered the terrorists’ imaginary of destruction?

TM: It has done both. The fantasy of imminent terrorist attack continues to haunt the dream-life of White America despite the actual probability that school children are much more likely to die from a mass shooting carried out by a White supremacist or neo-Nazi militiaman who believes he is helping to Make America Great Again. The war of images against terrorism is exactly what feeds this fantasy and turns it into a pathology.

FF: From the overturning of the idea of desire resulting from what Lacan called “evaporation of the father”, we seem to be witnessing the progressive transformation of our society into an openly voyeuristic one. Do you agree with this statement?

TM: Not completely. I would suggest that the voyeuristic society only makes sense when it is coupled with new forms of exhibitionism and surveillance. We need to ask who and what is looking, and for what reason. Also, who is listening, and how. I now have a device in my kitchen named “Alexa” that listens to every word uttered in that space. To what extent do we put ourselves on display every time we download an app, or make a purchase online, or open an account? Bernard Harcourt writes of an “exhibitionary complex” that trades in our privacy for every imaginable service, and creates a digital image of ourselves that we might call a “data double”. What happens when these virtual twins come to haunt us? Perhaps they already are.

FF: What are the major developments you foresee in relation to what defines Image Science?

TM: I can only speak for myself, and the things I am currently working on. I have returned to an older idea that first hit me in the 1990s: the Metapicture, the secondary image that re-frames and reflects on the production, transmission, and consumption of images, their relation to language, technology, art, and politics. I have just finished curating an exhibition in Beijing of some 250 metapictures gathered in a “cloud atlas”, and displayed in a variety of ways to reflect on the very idea of the exhibition, from the collector’s cabinet to Warburg’s *BilderAtlas*, to Andre Malraux’s *Musée Imaginaire*. Linguistics has provided us with metalanguages that name the parts of speech, of grammar, syntax, and semantics; what can iconology do to provide metapictures that show us what we are doing with pictures, and what they are doing to us? This exhibition is scheduled for a re-staging at the Vandenhove Museum at the University of Ghent in March of 2020. One thing that metapictures reveal, in my view, is the infinite aporia opened up by the very idea of the “meta-,” which is foundational to abstraction, generalization, and concept formation in science and philosophy.

The concept of the metapicture has innumerable instantiations: pictures about pictures; pictures about seeing, hearing, and touching (a central example is Descartes’ model of the optical process with the figure of the blind man with his two sticks, feeling the textures of the world while tapping out the echoes of acoustical space). One frontier of the metapicture is what Hans Blumenberg called “Absolute Metaphors”, the images that try to capture the totality of life and the world. We are clearly in the midst of a re-shaping of those metaphors

FF: *Ad eccezione del “fare la guerra” e del censurare l'inimmaginabile, secondo lei la società occidentale ha messo in piedi anche una guerra di immagini nei confronti del terrorismo, o ha soltanto subito l'immaginario di distruzione dei terroristi?*

TM: Ha fatto entrambe le cose. La fantasia di un imminente attacco terroristico continua a perseguitare la vita onirica dell'America Bianca, anche se in verità è decisamente più probabile che i bambini delle scuole possano morire in una sparatoria di massa provocata da un suprematista bianco o da un militante neonazista, che crede in tal modo di aiutare l'America ad essere di nuovo grande⁵. La guerra di immagini contro il terrorismo è esattamente ciò che alimenta questa fantasia e la trasforma in una patologia.

FF: *Dal rovesciamento dell'idea di desiderio conseguente a ciò che Lacan ha definito “evaporazione del padre”, assistiamo, mi pare, alla progressiva trasformazione della nostra società in una società scopertamente voyeuristica. È d'accordo con questa affermazione?*

TM: Non completamente. Suggerirei che la società voyeuristica ha senso solo se abbinata a nuove forme di esibizionismo e sorveglianza. Dobbiamo chiederci chi e cosa sta guardando e per quale motivo. Inoltre, chi sta ascoltando e come. In questo momento ho un dispositivo nella mia cucina chiamato “Alexa” che ascolta ogni parola pronunciata in quello spazio. In che misura ci esponiamo ogni volta che scarichiamo un'app, effettuiamo un acquisto online o apriamo un account? Bernard Harcourt scrive di un “complesso esibizionistico” che scambia la nostra privacy con ogni servizio immaginabile e crea un'immagine digitale di noi stessi che potremmo definire un “doppio di informazioni digitali”. Cosa succede quando questi gemelli virtuali vengono a perseguitarci? Forse, lo stanno già facendo.

FF: *Quali sono i principali sviluppi che prevede relativamente a ciò che definisce Image Science?*

TM: Posso parlare solo per me stesso e per le cose su cui sto attualmente lavorando. Sono tornato a un'idea più antica, che mi aveva colpito per la prima volta negli anni '90: la *metapicture*, l'immagine secondaria che reinquadra e riflette la produzione, la trasmissione e il consumo delle immagini, la loro relazione con il linguaggio, la tecnologia, l'arte e la politica. Recentemente ho curato una mostra di circa 250 *metapictures*, dai cabinet di collezionisti, al *BilderAtlas* di Warburg, sino al *Museo immaginario* di André Malraux. Le ho raccolte in un atlante “cloud” e presentate in modi differenti, al fine di riflettere sull'idea stessa della mostra. La linguistica ci ha fornito metalinguaggi che nominano le parti del discorso, della grammatica, della sintassi e della semantica; che cosa può fare l'iconologia per fornire *metapictures* che siano in grado di mostrarcici ciò che stiamo facendo con le immagini e cosa esse ci stanno facendo? È previsto un nuovo allestimento di questa mostra per il marzo del 2020, presso il Museo Vandenhove dell'Università di Gand. Una delle cose che le *metapictures* sono in grado di rivelare è, a mio avviso, l'irrisolvibile aporia dischiusa dall'idea stessa del “meta-”, che sta alla base dell'astrazione, della generalizzazione e della formazione dei concetti nelle scienze e nella filosofia.

La nozione di *metapicture* conosce innumerevoli declinazioni: immagini relative ad immagini; immagini relative al vedere, al sentire e al toccare (un esempio fondamentale è il modello del processo ottico di Cartesio con la figura del cieco che, con i suoi due bastoni, percepisce le strutture del mondo facendo risuonare gli echi dello spazio acustico). Un'altra frontiera della *metapicture* è costituita da ciò che Hans Blumenberg chiamava “metafore assolute”, quelle immagini, cioè, che cercano di catturare la totalità della vita e del mondo. Siamo chiaramente in mezzo a una ri-modelizzazione di quelle metafore,

⁵ Mitchell si riferisce nuovamente al fortunato slogan che ha guidato la campagna elettorale di Donald Trump, *Make America Great Again*.

as the dead end narratives of globalization and endless growth give way to new ecologies and forms of planetary consciousness. One of the key chapters in *Image Science* was entitled “World Pictures”, reminding us that visual culture has always aimed at a kind of totalization, now expressed in new kinds of “atlas fever”, a craving for optical omnipotence. This may be a feature of the “voyeuristic society” you mentioned earlier. We could call it the “Argus Complex”, expressing a pathological desire to “see it all”, and to make everything accessible to sight. The potential for generating dangerous blind spots within the voyeuristic fantasy of total surveillance is something visual culture scholars will have to confront. In this sense, we may have to re-visit the fundamental issues of Enlightenment political theory, with its vision of liberal, democratic, progressive institution building. The absolute metaphor of “man as the rational animal” needs to be tempered by its equal and opposite tendency: man as the irrational, crazy animal. As a species, the human race now qualifies for a diagnosis of insanity in the most minimal, legal sense of the term, namely, that we “are a danger to ourselves and others”. What would a world picture of this sort look like? My thought is that it would combine the old Platonic metaphor of democracy as a ship of fools, with Foucault’s meditations on the early modern “ship of fools” as a place of exclusion, with the contemporary model of the planetary habitat as “spaceship earth” in which we are all included. What would this new metapicture look like? Perhaps the world will come to resemble a hospital ship – but more specifically, a mental hospital in which the patients will have to cure themselves and learn to live together.

e infatti le narrazioni dei vicoli ciechi della globalizzazione e della crescita infinita lasciano il posto a nuove ecologie e a inedite forme di coscienza planetaria. Uno dei capitoli chiave di *Image Science* si intitola “World Pictures”, e ci ricorda che la cultura visiva ha sempre mirato a una sorta di totalizzazione, espressa adesso in nuove tipologie di quella che potremmo definire come una “febbre dell’atlante”, ovvero una brama di onnipotenza ottica. Questa potrebbe essere una caratteristica della “società voyeuristica” che hai menzionato in precedenza. Potremmo chiamarlo “Complesso di Argo”, per indicare l’espressione di un desiderio patologico di “vedere tutto” e di rendere tutto accessibile alla vista. La possibilità che, all’interno della fantasia voyeuristica di una sorveglianza assoluta, si creino pericolosi punti ciechi, è qualcosa che gli studiosi di cultura visiva dovranno affrontare. In tal senso, avremmo forse bisogno di visitare nuovamente le questioni fondamentali della teoria politica dell’Illuminismo, ovverosia la stessa visione liberale, democratica e progressista della costituzione di un impianto istituzionale. La metafora assoluta dell’“uomo come animale razionale” deve essere mitigata dalla propria tendenza eguale e contraria: l’uomo come animale irrazionale e folle. In quanto specie, al momento, la razza umana risponde perfettamente a una diagnosi di follia nel senso più minimale e legale del termine, vale a dire che “siamo un pericolo per noi stessi e per gli altri”. Che aspetto avrebbe un’immagine del mondo di questo tipo? Penso che ciò unirebbe la vecchia metafora platonica della democrazia come una “nave di folli”, con le riflessioni di Foucault sulla “nave dei folli” della prima età moderna, quale luogo di esclusione, nonché con il modello contemporaneo dell’habitat planetario come “astronave Terra”, in cui siamo tutti inclusi. Che aspetto potrebbe avere questa nuova *metapicture*? Forse, il mondo finirà per somigliare a una nave ospedale – ma più specificamente, un ospedale psichiatrico, in cui i pazienti dovranno curarsi e imparare a vivere insieme.



Citation: G. Abbadessa (2019) La letteratura nel cinema di Godard (1960-1967). *Lea* 8: pp. 313-325. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10989>.

Copyright: © 2019 G. Abbadessa. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

La letteratura nel cinema di Godard (1960-1967)

Giulia Abbadessa

Università degli Studi di Firenze (<giulia.abbadessa@unifi.it>)

Abstract

This article studies literature in Godard's early films (1960-1967). The first purpose of the article is to underline how Godard prefers rewriting instead of adaptation and the importance of the literary quotations in his films, which can be compared to the literary technique of *ekphrasis* and determines the interrupted technique of editing, that is typically modern. Furthermore, the article studies how Godard makes literary culture a central theme of his cinema to reveal the contradictions of modern society and the condition of women, and denounce the destruction of language and the disregard of the literary tradition, both violated by the ruling class.

Keywords: *ekphrasis*, Godard, literature, nouvelle vague, poetry

Nel rinnovamento artistico apportato dalla *nouvelle vague*, la letteratura ha un ruolo centrale, sancito da Bazin, cofondatore dei *Cahiers du cinéma*, e da Astruc, che in un celebre articolo del '48 paragonò la cinepresa alla stilografica, sottolineando che i registi avevano una libertà pari a quella degli scrittori; facendo leva, sulla scia di Sartre, sulle implicazioni estetiche della tecnica, entrambi innalzarono il cinema a un rango artistico pari a quello della letteratura (Le Forestier 2016). In particolare, Bazin si dedicò alla “Défense de l’adaptation”, sottotitolo a “Pour un cinéma impur”, ottavo capitolo di *Qu'est-ce que le cinéma?* (Bazin 1961, 81-106), sostenendo che ogni arte si rapporta alle altre, come avrebbe dovuto fare il cinema, la settima arte, con la letteratura. Così, dal '59-'60, i registi della *nouvelle vague*, rivendicando la nozione “d'autore” (Cléder 2010), si appropriarono della letteratura, con l'adattamento, l'introduzione di citazioni letterarie nella sceneggiatura e la rappresentazione dei libri nei film.

Se la *nouvelle vague* procede alla promozione culturale del cinema usando il prestigio della letteratura (ivi, 451), secondo Cléder, Godard spicca per la modalità “spectaculaire” (*ibidem*) con cui vi ricorre: già nei film del primo periodo, il regista usò la tradizione letteraria in modo pervasivo, come enorme repertorio

di citazioni e “traccia culturale su cui costruire un discorso, più che una narrazione” (Arcagni 2008, 86).

1. Le origini

Stimolato fin da adolescente dal nonno materno, amico di Gide e Valéry (Alovisio 2018) e descritto da Douchet come grande lettore, Godard commenta la letteratura nei *Cahiers du cinéma* (Bakonyi 2006; Fallon 2017), prima di usarla nei suoi cortometraggi. Il primo di questi, *Une femme coquette* (1954), adatta *Le signe* (1886) di Maupassant e anticipa i film successivi, che, ugualmente, modernizzano testi letterari attraverso un’ambientazione moderna. Tuttavia, in seguito, Godard passa dall’adattamento alla riscrittura, riducendo i testi a strutture portanti dei film.

Nel secondo cortometraggio, *Une histoire d’eau* (1961), la voce narrante cita autori come Aragon, Petrarca, Baudelaire, Omero, Balzac, Poe. I film godardiani del primo periodo restano fedeli a questo canone, quando, pur ampliandolo e prediligendo la letteratura moderna, francese o straniera, citano romanzieri e poeti che si sono distinti per lo sperimentalismo o perché esponenti della letteratura *engagée*: l’opera di Aragon sarà per Godard un modello fondamentale come la poesia di Baudelaire, dal quale il regista riprende anche l’approccio sinestesico alle arti, il tema della prostituzione e quello della lettura, che – si vedrà – ha notevole importanza nel suo cinema. *Une histoire d’eau* anticipa la pratica del citazionismo, perché la voce narrante recita la poesia di Baudelaire “L’invitation au voyage” (in *Les Fleurs du mal*, 1957) e il montaggio inseguie i “solì umidi”¹. Queste citazioni, però, hanno ancora una funzione principalmente estetica: sono quasi una colonna sonora sovrapposta alla materia cinematografica, che resta ancora autonoma, e possono essere comparate per questo alla tecnica con cui Truffaut affida la recitazione di testi letterari a voci fuoricampo, con una funzione antimimetica (Brotto, 2018), nonostante Godard si distingua già a quest’altezza per una predilezione per la poesia.

2. Tra adattamento e riscrittura

Dopo l’adattamento dal titolo *Une femme coquette*, anche *Le mépris* (1963) adatta quasi fedelmente² l’omonimo romanzo di Moravia (1954), ma Godard procede ben più liberamente con *On ne badine pas avec l’amour* (1834) di Musset in *Une femme est une femme* (1961), con la pièce di Benjamin Joppolo (*I carabinieri* 1945) in *Les carabiniers* (1963), con il mito di Berenice in *Une femme mariée* (1964), con *La femme de Paul* (1881) di Maupassant in *Masculin féminin* (1966), con *Obsession* (1962) di Lionel White in *Pierrot le fou* (1965).

Il regista risponde così all’appello sul “cinema impuro”, rilanciato dalla *nouvelle vague*. Appello cui non si sottrae nemmeno Truffaut, che, però, predilige l’adattamento di testi letterari, dei quali riprende i titoli, per quanto attinga, come Godard, a opere di vario genere (Brotto, 2018). D’altronde, fu Truffaut, amante della letteratura³, a denunciare l’inadeguatezza degli adattamenti

¹ Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive. Orig. Baudelaire 1975, 53: “Soleils mouillés”.

² Per ogni approfondimento cfr. Ropars-Wuilleumier 1998 e Warner 2011.

³ Truffaut spiega di aver ereditato la passione per la letteratura dalla nonna, che scrisse un libro sul bigottismo senza pubblicarlo per ragioni di famiglia: “È lei che ha cominciato a leggermi dei libri e a insegnarmi a leggere. Ero troppo malato per frequentare la scuola materna. In seguito, ho vissuto con mia madre che non sopportava i rumori e m’impediva di muovermi e parlare per ore e ore. Allora io leggevo: era la sola occupazione a cui potessi dedicarmi senza disturbarla. Durante l’occupazione tedesca ho letto moltissimo perché stavo spesso solo [...]. La grande rivelazione fu Balzac” (Gillain 2005, 19).

del cinema tradizionale in *Une certaine tendance du cinéma français* (1954), aprendo così la strada ai registi della *nouvelle vague* che, attraverso l'adattamento, potevano dar prova del loro stile e di un cinema d'autore (Cléder 2010). Se nei film di Truffaut "il libro" resta "spunto e tema, luogo di una dialettica tra la propria poetica e quella degli scrittori, omaggio" (Arcagni 2008, 86), Godard rivoluziona la pratica dell'adattamento inaugurando una poetica della riscrittura. Rohmer, che fu promotore di un'estetica simile a quella dominante in Truffaut si mosse, in seguito, più autonomamente, come con *Bérénice* (1954), apertamente ripreso dall'omonima novella di Poe, o con *Conte d'hiver* (1992) che, pur mantenendone il titolo, modernizza l'opera omonima di Shakespeare.

Non ripetendo nei titoli dei film quelli delle opere letterarie, a eccezione dell'adattamento *Le mépris*, Godard sancisce la loro autonomia dalla letteratura. La distinzione tra adattamento e riscrittura, del resto, è tema portante di *Il disprezzo* (1954) di Moravia, in cui uno dei personaggi esclama: "Noi non ci preoccupiamo affatto dell'Odissea ... o meglio noi interpretiamo, sviluppiamo l'Odissea ... Noi facciamo un film ... l'Odissea è già stata scritta ... invece il film è ancora da fare" (Moravia 1998, 192).

Privilegiando la riscrittura invece dell'adattamento, Godard rompe il legame biunivoco tra cinema e letteratura postulato da Bazin e Astruc, che era in realtà sbilanciato: come spiega Cléder, quando lo scrittore Jean Parvulesco è interpretato in *À bout de souffle* da un vero regista, che aveva assunto il nome di Pierre Melville in omaggio all'autore omonimo, il passaggio di autorità è completo (Cléder 2010⁴).

Spesso le trasposizioni mediali godardiane si riconoscono grazie a un riferimento letterario nel film, come *Match Point* (2006) di Woody Allen, il cui protagonista si professa amante di *Delitto e Castigo* sebbene, con tale riscrittura, il regista rinunci a mettere in scena la redenzione rappresentata da Dostoevskij.

Nella prima riscrittura godardiana, *Une femme est une femme*, quindi, il titolo di *On ne badine pas avec l'amour* diventa una battuta della protagonista, e la tragedia musettiana una commedia, *in primis* perché l'amante, vittima del gioco amoroso dei due protagonisti, anziché morire, scompare. In *Masculin féminin* la coppia protagonista ha i nomi di quella musettiana, mentre *Pierrot le fou*, che è ricco di citazioni di Rimbaud, Céline, Carroll, Woolf (Vacher 2010), sviluppa il tema del doppio con la figura di Pierrot-Ferdinand. Qui lo pseudonimo evoca una maschera della commedia dell'arte verso la quale Godard ha manifestato la sua tenerezza (Godard 1985): quella di Pierrot, appunto. Con il suo profilo lunare, malinconico e cinico, Pierrot incarna la vicenda narrata dal film: un borghese tenta di fuggire dalla sua vita intraprendendo una disastrosa avventurosa. Sempre più lacerato, giunge all'ultimo ripensamento, che gli costa la morte. Il film, inoltre, evoca il racconto *Pierrot mon ami* (1942) di Queneau, che introduce il regista nel mondo dell'Oulipo e della sperimentazione dei codici linguistici.

D'altronde, il film *Weekend* (1967), altrettanto ricco di citazioni letterarie – anche perché, durante un distopico viaggio in auto, una coppia incontra Saint-Just, Emily Brontë e Pollicino (*Le Petit Poucet* di Charles Perrault, 1967) – sembra riscrivere in chiave violenta un racconto di Julio Cortázar, *La autopista del sur* (1966), che Godard avrebbe potuto conoscere a Parigi più o meno direttamente. Nonostante manchino evidenze filologiche o riferimenti diretti, alcuni indizi testuali suggeriscono la possibilità di una riscrittura: come lo scenario automobilistico in cui i personaggi del racconto, imbottigliati nel traffico, giocano con una bambina per alleviarle il peso dell'attesa; scena ben diversa da quella in cui si dà fuoco a Brontë, dopo averle chiesto indicazioni stradali. Rappresentata come una bambina, Brontë si comporta come tale perché

⁴ Cléder sottolinea che Godard si era scagliato contro la definizione di "camera-stylo" di Astruc.

non risponde alla coppia se non con nuove domande: leggendo un passo della *Symbolic Logic* (1897) di Lewis Carroll, ne chiede spiegazioni, non sapendo se occorra un'informazione poetica o fisica. D'altronde, nella scena è stato riconosciuto il tema della contrapposizione tra l'infanzia, rappresentata dalla letteratura, e l'età adulta, assorbita dalla violenza consumistica, perché Bataille, la cui *Histoire de l'œil* (1947) è citata all'inizio del film, in *La Littérature et le Mal* (1957) descrive *Wuthering Heights* (1847) come l'opposizione tra la sovranità innocente e la poesia spontanea della giovinezza e la ragione calcolata e interessata dell'età adulta (Westbrook 2005).

Godard indica le riscritture anche attraverso la lettura e la presenza fisica del libro sulla scena: ad esempio, *Une femme mariée* mostra la *Bérénice* di Racine e, altrimenti, sarebbe difficile riconoscere il mito. Vittima del patriarcato, che la riduce a proprietà dell'uomo e ad essere divisa tra la possibilità di un matrimonio d'amore e quella di un'unione di convenienza, la Berenice moderna è sottomessa anche al capitalismo e alla pubblicità, che le spiega come piacere agli uomini: la donna diventa *una borghese qualsiasi*, ossessionata dai canoni di bellezza. Nella sua duplice alienazione, la moderna Berenice è sposata, ma tradisce il marito, che l'ha fatta pedinare, con un attore, senza sapere di chi è rimasta incinta.

La tecnica metatestuale che consiste nel rappresentare la lettura di un testo in un'altra rappresentazione per dare la chiave d'interpretazione di quest'ultima, appartiene alla letteratura: già nella *Commedia* di Dante (citato in *Le mépris*) il *Lancelot* (1170-1180) di Chrétien de Troyes è pretesto e cornice della storia di Paolo e Francesca. In ambito cinematografico, Rohmer usa tale tecnica per indicare non una riscrittura, ma un tema del film; un tema del film, quello della probabilità, in *Ma nuit chez Maud* (1969) con esplicito richiamo alle *Pensées* di Pascal. D'altronde, le influenze reciproche tra i registi della *nouvelle vague* si rinvengono anche nella modalità citazionale del libro in scena. Nella riscrittura del *Conte d'hiver* l'espedito stilistico godardiano si ripropone: quasi alla fine del film, come in *Une femme mariée*, la protagonista vede rappresentata a teatro l'opera shakespeariana. Similmente, *Une femme mariée* è una riscrittura che risponde in modo critico all'adattamento della *Bérénice* di Rohmer, mentre i libri mostrati in *Fahrenheit 451* (1966) di Truffaut risentono dell'estetica godardiana perché offrono una cornice concettuale alla storia, oltre a essere destinati alla distruzione come in *Alphaville* (1965). Godard è dunque un precursore della *figura della lettura* e del *libro* nella *nouvelle vague*, e rispetto a Truffaut e Rohmer (cfr. Gilles 2015), si distingue per la sistematicità con cui vi ricorre.

Godard spicca tra gli esponenti della *nouvelle vague* anche per l'uso cumulativo del citazionismo. Sebbene questa pratica sia, appunto, molto presente in Rohmer, in Godard si assiste ad una tale cumulazione di elementi citazionali che è difficile districarne i singoli elementi. Il citazionismo godardiano è infatti contraddistinto dal sincretismo: gusto nel mescolare riferimenti letterari, esplicativi o impliciti. Aragon, che praticò la citazione come nel romanzo *Aurélien* (1944), fu il primo a commentare questo aspetto dello stile di Godard, definendolo pioniere dell'arte del *collage* nel cinema, e precisando che la tecnica ha una funzione specifica nei suoi film, perché dà loro la prospettiva (Aragon 2002). Nonostante la citazione di Racine, infatti, in *Une femme mariée* la divisione della donna tra due uomini e la sua collocazione nella borghesia replicano l'esperienza della Berenice del citato *Aurélien*, che, dopo un matrimonio di comodo durante la prima guerra mondiale, s'innamora di un reduce, ma non sa ben gestire i sentimenti ed è uccisa prima di unirsi all'amato.

La libertà delle riscritture dipende, infine, dalla sceneggiatura, frutto di improvvisazione, come testimonia Godard: "Mi considero come un saggista. Faccio dei saggi in forma di romanzo o dei romanzi in forma di saggio: semplicemente li filmo invece di scriverli"⁵.

⁵ "Je me considère comme un essayiste. Je fais des essais en forme de romans ou des romans en forme d'essais: simplement je les filme au lieu de les écrire" (Godard 1985, 215).

Secondo Cléder, Godard considera l'improvvisazione tipica del linguaggio cinematografico anche come un mezzo per spezzare il rapporto biunivoco cinema-letteratura (2010, s.p.). Ma non si dimentichi che tale tecnica appartiene, ad esempio, al teatro: parlando di *Pierrot le fou*, il regista nega di aver scritto lui stesso una sceneggiatura, dichiarando invece che il romanzo da cui il film è tratto “est un scénario” (Godard 1980, 144). Il regista evoca in tal modo il canovaccio di Molière, annunciandone così l'entrata in scena: *Le Misanthrope* compare in *Masculin féminin*, mentre un manifesto che si richiama al drammaturgo è presente in *Une femme mariée*.

3. La citazione letteraria e l'èkphrasis

Il *collage* non è solo un indicatore di metatestualità; esso orienta la narrazione attraverso i temi cui i frammenti riconducono. Nell'epigrafe a *Vivre sa vie* (1962), una citazione degli *Essais* di Montaigne: “bisogna prestarsi agli altri e non donarsi che a se stessi”⁶, costituisce un riferimento etico all'interno del film. Se usa la citazione come spunto tematico al pari di Montaigne, diversamente da Rohmer, che privilegia la filosofia, la saggistica o la letteratura antica, Godard invece predilige la tradizione letteraria novecentesca *engagée*, assegnando soprattutto alla poesia contemporanea un ruolo di primo piano.

Per dar conto in modo più dettagliato del citazionismo godardiano e delle sue implicazioni socio-storiche, si consideri *À bout de souffle*. Avendo già ricevuto in una scena iniziale del film un libro da un ‘amico’, che le suggeriva di leggerlo per non finire come l'eroina, cioè morire abortendo, Patricia non sa come rivelare la gravidanza all'amante Michel, prepotente maschilista. Parvulesco, intervistato da Patricia, sostiene che la vita moderna separa sempre più l'uomo dalla donna: si tratta di uno dei temi più ricorrenti in Godard, in cui letteratura è anche un medio per narrare la lotta di classe e la condizione femminile. Innegabile in questo caso l'influenza di Simone de Beauvoir e in particolare del *Le Deuxième Sexe* (1949); il regista conobbe appunto la Beauvoir insieme a Sartre, tra il '40 e il '50 (Brody 2008); tuttavia, *À bout de souffle*, e ancor di più *Une femme mariée*, mostrano che Godard ha una visione diversa da quella della filosofa femminista, che forse non è apertamente citata per questa stessa ragione. Infatti, il regista riconosce un legame tra la lotta di classe e la storia del femminismo, come Simone de Beauvoir in *Le Deuxième Sexe*, ma diversamente da quest'ultima, non sottolinea che lo sviluppo della tecnica ha concesso alla donne una parziale emancipazione, consentendo loro di entrare nel mondo del lavoro, da cui erano state storicamente escluse. Anzi, al contrario, i film godardiani evidenziano come lo sviluppo del capitalismo abbia imprigionato la donna – lo si è detto – in una condizione di duplice alienazione.

D'altronde, la letteratura è inoltre argomento di conversazione tra i due amanti in *À bout de souffle*, come quando leggono, in una scena studiata da Lack, una frase da *Abracadabra* di Sachs: “Siamo tutti dei morti in licenza”⁷, attribuendola a Lenin, ma l'autore è Leviné, che la riferisce ai comunisti: “Noi comunisti siamo tutti morti in licenza”⁸.

Anche in *Le petit soldat* (1963), Godard attribuisce a Lenin una frase di Gorky, secondo cui le Etiche sono le estetiche del futuro. Il regista rende conto di questo suo spostamento in un'intervista, ammettendo di aver semplicemente preferito citare Lenin (Lack 2004, 207). La prassi del *collage* con cui Godard mescola arbitrariamente le citazioni, anche senza menzionare

⁶ “Il faut se prêter à autrui, et ne se donner qu'à soi-même” (Montaigne 2007, *Essais*, III, 10).

⁷ “Nous sommes tous des morts en permission” (Sachs in Lack 2004, 207).

⁸ “We Communists are all dead men on leave” (Leviné in ivi, 209).

la fonte o mistificandoli, si richiama per alcuni aspetti alla posizione teorica di Isidore Ducasse, conte di Lautréamont, sul plagio⁹; non a caso, in *Weekend* si citano alcuni passi dal I e il IV di *Les Chants de Maldoror* (1869).

Esplicito o nascosto, assimilabile all'allusione o al plagio (Compagnon 1979; Genette 1982), il citazionismo di Godard persegue sia un'intenzione etica, manifesta nel caso di Lenin sopra menzionato, sia semantica. Le citazioni possono infatti, come si è detto sopra, interagire con la storia dei film, assumendo una funzione propriamente narrativa; comparando, ad esempio, nell'*intreccio* per anticipare la *fabula*: la citata sentenza sui "morti viventi" allude al destino di Michel, come la menzione di Sachs, che nella seconda guerra mondiale fu collaborazionista e delatore, prefigura la denuncia di Patricia alla polizia (Lacks 2004). Un'altra anticipazione, già studiata, compare quando i due amanti si nascondono al cinema davanti a un western e due voci *off* recitano dei versi. La prima, voce maschile, con il riferimento a *Elsa je t'aime* (Aragon 2007, 725), anticipa la fine, mettendo in guardia la donna:

Diffida di te stessa, Jessica.
All'angolo dei baci
Gli anni passano troppo velocemente
Evita evita evita
I ricordi spezzati¹⁰

Invece, la voce femminile richiama il titolo di Sachs con "Cors de chasse", in *Alcools* (1913), preceduti da un verso apocrifo, "Ti sbagli Sceriffo"¹¹:

La nostra storia è nobile e tragica
Come la maschera d'un tiranno
Nessun dramma audace o magico
Alcun dettaglio indifferente
Non rende il nostro amore patetico¹²

Se le prime citazioni letterarie nel film, lo si è visto, avevano una portata politica, il verso "Non esistono amori felici"¹³, parafrasato da Michel alla fine del film, rievoca la vicenda privata dei due amanti, ma per denunciare il male della società, che non risparmia l'amore; tema centrale di *Vivre sa vie*.

La letteratura diventa dunque sceneggiatura, partecipando allo sviluppo della vicenda, anticipandola o chiarendone il senso, proprio come la citazione dell'arte figurativa nella tradizione letteraria. La tecnica dell'*èkphrasis* non ha solo una funzione sineddochica o metanarrativa: talvolta ha funzione prolettica, anticipando gli eventi (Dubois 1982, 14; Heffernan 1992, 89; Becker 1995, 4-5; Putnam 1998, 10; Cometa 2012, 135). Il regista, che si definisce "pittore in

⁹ Trad. it.: Il plagio è necessario. Lo richiede il progresso. Stringe da vicino la frase di un autore, si serve delle sue espressioni, cancella un'idea sbagliata, la sostituisce con quella giusta ("Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste", Ducasse 1990 [1869], 351).

¹⁰ "Méfie-toi Jessica. / Au biseau des baisers / Les ans passent trop vite / Évite évite évite / Les souvenirs brisés" (Ropars-Wuilleumier 1982, 79).

¹¹ "Vous faites erreur, Shérif" (*ibidem*).

¹² "Notre histoire est noble et tragique / Comme le masque d'un tyran / Nul drame hasardeux ou magique / Aucun détail indifférent / Ne rend notre amour pathétique" (*ibidem*).

¹³ "Il n'y a pas d'amour heureux" (Aragon 2007, 1004).

lettere” (Godard 1968, 256), adotta le arti visive e mimetiche in senso né *nozionale*, né *mimetico* (Hollander 1995); si tratta, piuttosto di un regime che può definirsi *misto*.

4. La letteratura come tema

L'onnipresenza delle citazioni letterarie nel cinema godardiano porta un messaggio analogo a quello della letteratura *engagée* a cui attinge il regista: denunciare le contraddizioni sociali sia antiche sia recenti, come la condizione della donna moderna e le disfunzioni della lingua, generate dal capitalismo. Inoltre, il citazionismo introduce il tema del travisamento della lettura, denunciando il misconoscimento dell'arte e della cultura nella società moderna: i personaggi godardiani non sanno leggere perché annichiliti dal potere e dal consumismo o perché, se di ceto basso, mancano di un'educazione adeguata o usano la letteratura a fini utilitaristici.

In *À bout de souffle*, ad esempio, in un'altra èkphrasis che anticipa la fine del film, Patricia cita un passo di *Wild Palms* (1939) di Faulkner, per dare ad intendere che preferisce il dolore rispetto al nulla. Michel è in disaccordo, e definisce il dolore un compromesso, al quale preferisce il “tutto o nulla”. Se la donna, chiudendo gli occhi, non vede tutto nero, la prepotenza di Michel le impedisce di agire in modo costruttivo: Patricia vive così un dramma decisionale continuo, finché non si appropria del nichilismo e del pensiero dicotomico dell'amante, dichiarando di non provare più ‘nulla’ per lui e di non amarlo più, prima di denunciarlo. L'assenza di consapevolezza di Patricia combacia con quella di Michel, che avendo apparentemente rinunciato a fuggire e accettato la cattura, diventa, infine, anche lui irresoluto: raccoglie la pistola invece di arrendersi, e insulta l'amante prima di morire. *À bout de souffle* mostra il linguaggio, anche letterario, come strumento di confronto e consapevolezza, che i protagonisti, vittime delle contraddizioni della società, non sanno comprendere.

Quello della lettura come esperienza fallace è un tema altrettanto presente in letteratura, come nel caso di Manzoni, che mette in scena l'analfabetismo di Renzo e Lucia, costretti a scambiarsi lettere senza poterle scrivere o leggere. Nel rivisitare questo tema, Godard sottolinea le contraddizioni della società borghese (la cui ignoranza è condannata da Pasolini in *La ricotta*), sulla scia della poesia di apertura dei *Fleurs du Mal* di Baudelaire (“Au lecteur”), i cui versi sono citati, seppur in forma variata, due volte in *Le mépris*: “il mondo, mio simile, mio fratello”¹⁴. D'altronide, il protagonista di *À bout de souffle* non si può considerare borghese: la rivisitazione godardiana del tema della lettura ricorda il pensiero di Sartre, già evocato dalla nausea di Michel (Alovisio 2018). Considerando la letteratura come una relazione tra autore e lettore, *Qu'est-ce que la littérature?* (Sartre 1948) tratta la questione della lettura in modo privilegiato, e individua il compito dell'autore nel ristabilire la dignità del linguaggio. Definendo creatrice l'attività del lettore, Sartre sostiene che la letteratura debba generare una rivoluzione permanente, spingendo le classi agiate alla rivoluzione collettiva come il ceto basso a preparare un regno dei fini.

Sartre è evocato anche dalla figura di Parain in *Vivre sa vie*. Nana (personaggio il cui nome potrebbe rinviare alla protagonista eponima del romanzo di Zola) interroga il filosofo, pensando erroneamente che si annoi a leggere, per confessargli la sua difficoltà a esprimersi mentre sta pensando a cosa è giusto dire. Parain cita allora i *Les trois mousquetaires* (1844), che la ragazza non ha letto, ma ha visto al cinema¹⁵: Porthos inizia a pensare solo alla tragedia, alla morte. Nana celebra, da parte sua, il silenzio, che secondo Parain comporterebbe più amore tra gli uomini.

¹⁴ “Je monde, mon semblable, mon frère” (Godard 1963).

¹⁵ Questo adattamento è menzionato da Bazin nel citato capitolo sul “cinema impuro” (1961, 81).

Il filosofo, paragonando parola e pensiero, definisce la parola un'alienazione e una rinuncia alla vita quotidiana, e al contempo, strumento di 'resurrezione' e accesso a un'altra vita.

La celebrazione di un linguaggio che abbia uno scopo salvifico, invece di ferire o alienare, rimanda al primo film e alla scena in cui Nana è con l'amante, che le legge *The Oval Portrait* (1842) di Poe nella traduzione di Baudelaire. Durante la lettura, l'inquadratura è su Nana, che diventa *e contrario* protagonista del racconto, in cui una donna tormentata dal desiderio d'essere amata dal pittore, accetta di farsi ritrarre fino a morirne, mentre l'artista è intento solo a dipingere: anche Nana aveva, come la protagonista del romanzo di Zola, sfruttato il suo corpo, prostituendosi. L'*ekphrasis* anticipa il finale come in *À bout de souffle*, dove la letteratura è un'occasione di comprendere la realtà a cui invece i personaggi sfuggono. Ma *Vivre sa vie* ha, rispetto a *À bout de souffle*, una conclusione più tragica, perché la lettura spinge Nana a riflettere e ribellarsi, mentre la realtà esterna glielo impedisce: la donna muore come quella di Poe, sebbene tra racconto e film permanga una diversità legata alla consapevolezza dei personaggi. Non appartenendo alla borghesia, ovattata dalle comodità, ma essendo stata stimolata da Parain e dall'amore per il compagno-lettore, Nana si confronta con la letteratura in modo formativo e ha un'evoluzione interiore, diversamente dalla Nana dell'omonimo romanzo di Zola, che non esce dall'ambiente degradato da cui proviene.

L'*èkhprasis* che lascia ai personaggi l'opportunità di cambiare il loro destino torna in *Une femme mariée*, dove il libro di Racine compare solo nell'ultima scena. La lettura da parte della protagonista e dell'amante di un *collage* di versi, che rappresentano l'addio di Antioco e Tito a Berenice, non anticipa il prosieguo della vicenda, ma lo rappresenta in chiave metaforica, alludendo a un addio riferibile alla partenza dell'attore, che deve recitare lo spettacolo. La conclusione è assente, perché la donna è alienata, incapace di modificare la sua storia. Se la partenza dell'amante in aereo, evocando la figura del marito aviatore, chiude la vicenda in modo circolare, a indicare l'assenza di una risoluzione da parte della donna non è solo il *collage* raciniano ma anche tutto lo stile del film, che dà conto del ruolo dell'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica: il montaggio è continuamente interrotto dalla ripetizione di immagini pubblicitarie; una modalità definita 'seriale' da Deleuze, e rappresentativa della produzione capitalista, ovvero di una cultura fondata sull'apparenza e l'omologazione, che genera alienazione (Deleuze 2017, 323-327). La società di massa, infatti, è co-protagonista degli eroi o anti-eroi in Godard, perché o è presente sulla scena (ripresa al cinema o nei centri commerciali) o è evocata dalla pubblicità o dalla radio.

Anche in *Bande à part* (1964) compare il tema della lettura, perché dei versi di *Romeo and Juliet* (1623) sono sfruttati per sedurre Odile da un componente del trio protagonista, che si presenta come Arthur Rimbaud. Il poeta, che aveva realizzato una riscrittura shakespeariana con *Ophélie* (*1er Cahier de Douai*, 1870), è assai apprezzato da Godard, che lo cita in *Pierrot le fou* e *Vivre sa vie*, dove Nana recita il celebre passo dalla *Lettre du voyant*: "Je est un autre". Durante la messinscena del furto, Arthur ruba un libro, mentre Odile, che prende il suo nome, il carattere eccentrico e l'atteggiamento di distacco dalla realtà della protagonista dell'omonimo romanzo di Queneau (*Odile*, 1937), finge di leggerne un altro. Poco prima Odile aveva cantato la poesia di Aragon trasposta da Jean Ferrat in una canzone popolare: *J'entends, j'entends* (1961), il cui tema anticipa la separazione dei personaggi e sottolinea la loro uguaglianza. Uguaglianza tuttavia presentata dal film in modo cupo: tutti hanno un'intenzione ingannevole. Se Odile è di ceto basso come Nana, al contrario si quest'ultima Arthur non ha imparato nulla, nemmeno a scuola: ha un'esperienza superficiale della letteratura e la sfrutta a fini egoistici, come egoistica è la sua attrazione per Odile: egli la spinge a derubare la zia. Né l'amore né il furto avranno successo.

La donna si emancipa in *Vivre sa vie* ma anche in *Alphaville* (1965). Il film distopico, evocando *1984* di Orwell (1949), è ambientato in un futuro e un luogo imprecisati, in una città archetipica dove vige una dittatura tecnocratica, che ha bandito l'emozione individuale, il comportamento illogico e l'arte. Un agente segreto, fingendosi inviato del giornale *Figaro-Pravda*, incontra Natacha, suddita del regime cui collabora come seduttrice, a cui legge dei versi di *Capitale de la douleur* (1926) di Éluard, ricomponendoli in un testo nuovo. Se in *Les carabiniers* una resistente recita, modificandolo, un poema di Majakovski prima d'essere fucilata, in *Alphaville* l'unione fa la forza: l'amore e l'arte, dopo un fallimento, vincono l'alienazione di Natacha, che fugge con il compagno, sabotando il supercomputer che governa la città.

Come *Une femme mariée* e *Vivre sa vie*, dunque, *Alphaville* mescola il tema della lettura a una critica della distruzione del linguaggio da parte del consumismo capitalista, che riduce la parola a soli scopi utilitaristici. La citazione letteraria, pertanto, svolge una funzione straniante, come dichiara la voce fuori campo all'inizio del film: "Succede che la realtà sia troppo complessa per la trasmissione orale. La leggenda la ricrea in una forma che le permette di girare il mondo"¹⁶. La frase di matrice borgesiana affronta il tema della sottomissione della comunicazione quotidiana al potere, che il linguaggio metaforico può contrastare, come sostenuto da Sartre in merito al testo letterario, che è protagonista di *Alphaville*: contro la lingua educata ma meccanica dei suoi abitanti, nel film, le citazioni avvicinano a una dimensione umana. In particolare, Godard mobilita sia la prosa sia soprattutto la poesia contro la "fine della letteratura" e dell'arte, rappresentata metaforicamente dalla distruzione dei libri da parte del regime: in tal senso, il regista sembra in parte prendere le distanze dal pensiero di Sartre in *Qu'est-ce que la littérature?* (Benoît 2006), e bisogna tenere conto di questo aspetto nel considerare la scelta godardiana di portare sulla scena Parain invece di citare il filosofo esistenzialista.

Il citazionismo, dunque, denuncia la censura dell'arte, che colpì anche Godard: in *Weekend*, il lancio di pietre e insulti da parte di Roland contro Brontë, a cui poi darà fuoco, è un gesto che allude alla violenta rimozione della cultura operata dalla classe dirigente, tematizzata in *Alphaville* in chiave distopica, e rappresentata con maggior realismo in *Les carabiniers*.

Nonostante ogni film di Godard usi la letteratura in modo peculiare, risonanze tematiche, motivi e "filoni" riemergono via via tra un film e l'altro. Il citazionismo godardiano si avvale della tecnica del *leitmotiv*, non in chiave wagneriana, ovvero mnemonica, ma per rappresentare le contraddizioni della società in chiave distorta, attraverso lo specchio rovesciato della letteratura, che, come asserisce Brontë in *Weekend*, è un mondo distinto rispetto a quello reale o fisico. Se, secondo Roland, solo il film è vita, il regista trasmette, con la sua arte intersemiotica, un messaggio opposto: pur distinguendo cinema e letteratura¹⁷, fa interagire le arti per avvicinare il pubblico alla vita, e lottare così contro l'alienazione.

¹⁶ "Il arrive que la réalité soit trop complexe pour la transmission orale. La légende la recrée sous une forme qui lui permet de courir le monde". Godard riscrive un passo di Borges 2007 [1952], *Otras Inquisiciones*, 237: "La realidad puede ser demasiado compleja para la transmisión oral; la leyenda la recrea de una manera que sólo accidentalmente es falsa y que le permite andar por el mundo, de boca en boca".

¹⁷ Trad. it.: Per me, il cinema è Euridice. Euridice dice a Orfeo: 'Non ti girare'. E Orfeo si gira. Orfeo è la letteratura che fa morire Euridice. E il resto della sua vita, fa soldi pubblicando un libro sulla morte di Euridice ("Pour moi, le cinéma c'est Eurydice. Eurydice dit à Orphée: 'Ne te retournes pas'. Et Orphée se retourne. Orphée c'est la littérature qui fait mourir Eurydice. Et le reste de sa vie, il fait du pognon en publant un livre sur la mort d'Eurydice", Godard 1985, 415).

5. Un'influenza stilistica

La letteratura è ripresa da Godard dal punto di vista contenutistico, ma anche formale e scenografico, come nel caso del verso “Andavo verso di te andavo senza fine verso la luce”¹⁸ che, in *Alphaville*, prefigura la visione luminosa e salvifica che hanno i due amanti in fuga. D’altronde, la lingua letteraria, in specie poetica, stimola fin dai cortometraggi di Godard una forma discorsiva interrotta, che procede come per metafore, diversamente dal cinema narrativo classico: la letteratura influenzerebbe, pertanto, lo stile di Godard anche al livello del montaggio. Questo ha spesso una forma discontinua, fondata sull’interruzione (tipica della scrittura in versi) e su una sceneggiatura rotta da continue citazioni letterarie, in forma aforistica o poetica, che trasformano il film in “una sorta di discorso filosofico sul reale, più che una rappresentazione del reale” (Arcagni 2008, 86); in un “film-saggio” (Rascaroli 2009; Corrigan 2011). Un tale “disvelamento del meccanismo cinematografico” (Arcagni 2008, 86), impedisce l’immedesimazione con i personaggi e una fruizione passiva. Godard si distingue da Truffaut, che nel 1891 si commenta:

Forse non sono moderno perché nell’arte moderna lo spettacolo della rappresentazione è distrutto. Se faccio un paragone con la letteratura, è come se facessi romanzi del XIX secolo. Il cinema nel XIX non esisteva, ma io amo i film che hanno un legame con il XIX secolo, cioè perseguono tutti gli stessi ideali; Stendhal diciamo. (Gillain 2005, 257)

Nei suoi film sia poetici sia prosastici, inoltre, Godard usa lo straniamento perché, come Brecht (Uhde, 1974), spezza il montaggio con l’espeditivo del paratesto, spesso consacrato a un autore (cfr. l’epigrafe di Borges in *Les carabiniers*). Così facendo, egli accompagna la rappresentazione con un’esegesi continua, che coinvolga il pubblico nell’interpretazione, come fanno i capitoli sopra citati di *Pierrot le fou* o i dodici *Tableaux* di *Vivre sa vie*, che richiamano i *Tableaux Parisiens* sezione dei *Fleurs du Mal* di Baudelaire.

Se i giochi etimologici e linguistici presenti nei titoli dei film e nei discorsi dei personaggi (Patricia, ad esempio, si domanda se sia infelice perché non è libera o se non sia libera perché è infelice), costringono a uno sforzo interpretativo, lo straniamento è dato anche dall’*ekphrasis* e dal *collage*, come nell’episodio di Brontë, la cui epifania svela il meccanismo stesso della finzione cinematografica: la coppia, infatti, protesta contro l’autrice, dicendo di trovarsi in un film.

6. Conclusioni

Lo studio della presenza della letteratura nel cinema godardiano (1960-1967) non può prescindere da un modello ricorrente nella *nouvelle vague*, e particolarmente da Truffaut e Rohmer, sui quali Godard ebbe un’influenza che occorrerebbe approfondire.

Si è evidenziata qui la “figura della lettura”, che, abbondantemente indagata in ambito letterario¹⁹, è elemento di rilievo anche nel cinema e, in particolare, nella *nouvelle vague*, *in primis* nei film di Godard. Tale figura consente a Gordard di mescolare il primo e il secondo grado: ovvero la critica baudelariana all’ipocrisia del *lecteur* borghese e il pensiero di Sartre sulla letteratura con quello di un personaggio, Parain che associa la distruzione del linguaggio

¹⁸ “J’allais vers toi j’allais sans fin vers la lumière” (Éluard 1968, II, 441; i versi sono tratti dalla poesia “La mort l’amour la vie” della raccolta *Le phénix*).

¹⁹ Sul tema della lettura in Europa come esperienza condotta dagli scrittori per confrontarsi con altri autori cfr. Bolzoni 2019.

all'avvento della società consumista. Godard scrive così un nuovo capitolo della storia della lettura in Europa; ne aggiunge uno alla storia della letteratura.

Se sono necessari studi puntuali sulla presenza della letteratura in ogni film e sui rapporti stilistici tra Godard e i singoli autori che cita, apertamente o meno, in questa trattazione estensiva si sono evidenziate le modalità con cui la letteratura irrompe nel mezzo cinematografico, attraverso il montaggio e precisamente il *collage*, già paragonato da Aragon all'arte figurativa di Picasso (Aragon 1965). Se l'*èkphrasis* è ormai in voga nel cinema, come in *The English Patient* (1996) di Minghella, dove la lettura delle *Storie* di Erodoto stimola i ricordi del protagonista e introduce i fatti della *fabula*, e la novella di Gige e Candaule anticipa la storia del conte Almásy, di Katharine e Geoffry (Harrison 1988; Friedman 2008), la codificazione dell'*èkphrasis mista* può essere efficace per studiare i legami tra letteratura e cinema: ad esempio, essa potrebbe applicarsi alla scena di *Une nuit chez Maud* di Rohmer, in cui, discutendo con gli ospiti di Pascal e delle *Pensées*, Maud si paragona a Madame de Rambouillet.

Il *collage* godardiano risponde d'altronde a una tecnica in voga nella letteratura francese, già sperimentata da Aragon e, prima ancora, come si è visto, da Lautréamont, sostenitore del plagio, oltre che da Montaigne, i cui *Essais* si avvalgono di un patrimonio libresco immenso. Ma se il regista ricorre anche al *leitmotiv*, è perché anche la musica ha, in quest'arte intersemiotica, un ruolo significativo: citazioni musicali si rinvengono tanto in Godard quanto in Pasolini. È in tal senso auspicabile un approfondimento dei rapporti tra letteratura, *nouvelle vague* e neorealismo italiano: se il citazionismo di Godard determina una forma discorsiva interrotta, si può paragonare la centralità del montaggio e dello straniamento nel cinema godardiano all'estetica di Pasolini. Quest'ultimo collaborò con Godard (*RoGoPaG* 1963) nell'ottica della creazione di un "Cinema di Poesia", definendo il montaggio il luogo principe della creazione artistica (Pasolini 2000). A testimoniare il ricorso alla letteratura in Pasolini, benché in ottica diversa da quella di Godard, basti citare, a mo' di esempio, i versi danteschi che aprono, significativamente, l'epopea di *Accattone* (1961).

Riferimenti bibliografici

- Alovisio Silvio (2018), *Jean-Luc Godard*, Venezia, Marsilio.
 Apollinaire Guillaume (1956), *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard.
 Aragon Louis (1993), *Les collages*, Paris, Hermann.
 — (2002), *Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard?*, Paris, Mercure de France.
 — (2007), *Œuvres poétiques complètes*, t. I, Paris, Gallimard.
 Arcagni Simone (2008), "La citazione letteraria come visione. L'intratitolo come forma del cinema moderno", in Matteo Colombi, Stefania Esposito, Massimo Fusillo (a cura di), *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema, e altre visioni*, Milano, Booklet, 77-97.
 Bakonyi Iván (2006), "Ma démarche en quatre mouvements" – ou Notes et réflexions sur quelques emprunts littéraires dans l'œuvre filmique de Jean-Luc Godard (*Les Carabiniers et Masculin féminin*)", *Revue La Licorne* 26, <<http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=375>> (11/2019).
 Bazin André (1962), *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf.
 Baudelaire Charles (2019), *Œuvres poétiques complètes*, t. I et II, Paris, Gallimard.
 Beauvoir Simon (1949), *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard.
 Benoît Denis (2006), "Les fins de la littérature. Apories et contradictions de l'histoire littéraire sartrienne", *Fabula*, <https://www.fabula.org/atelier.php?Les_fins_de_la_litt%26acute%3Brature> (11/2019).
 Bolzoni Lina (2019), *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Torino, Einaudi.
 Borges J.L. (2007 [1952]), *Otras Inquisiciones*, Barcelona, Destino.
 Brody Richard (2008), *Everything is Cinema. The Working Life of Jean-Luc Godard*, New York, Henry Holt and Company.

- Brotto Denis, a cura di (2018), *François Truffaut. La letteratura al cinema*, Venezia, Marsilio.
- Castagnès Gilles (2015), “Livres, lecteurs, littérarité dans le cinéma d’Éric Rohmer: la littérature, ou comment s’en débarrasser”, *Littératures* 73, 155-169, doi: 10.4000/litteratures.430.
- Cléder Jean (2010) “De la littérature au cinéma: la notion d'auteur ‘sous la guillotine du sens?’”, in Emmanuel Bouju (sous la dir. de), *L'autorité en littérature. Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 451-462, doi: 10.4000/books.pur.40582.
- (2012), *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives. Échanges, conversations, hybridations*, Paris, Armand Colin.
- Cometa Michele (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina.
- Compagnon Antoine (1979), *La seconde main, ou Le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- Corrigan Timothy (2011), *The Essay Film. From Montaigne, after Marker*, New York, Oxford UP.
- Costa Antonio (1993), *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, UTET.
- Deleuze Gilles (2017), *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Torino, Einaudi.
- Dubois Page (1982), *History. Rhetorical Description and the Epic. From Homer to Spenser*, Cambridge, D.S. Brewer.
- Ducasse Isidore Lautréamont comte de (1990 [1869]), *Le Chants de Maldoror. Poésies I et II*, Paris, Flammarion.
- Douglas Morrey (2005), *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester UP.
- Fallon Marie (2017), “La citation littéraire dans la critique de cinéma de Jean-Luc Godard”, *Cinémas* 28, 1, 65-87, doi: 10.7202/1053855ar.
- Friedman R.D. (2008), “Deserts and Gardens: Herodotus and The English Patient”, *Arion. A Journal of Humanities and the Classics*, Third Series XV, 3, 47-84.
- Fusillo Massimo (2012), *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino.
- (2019), *L'immaginario polimorfico tra letteratura, teatro e cinema*, Cosenza, Pellegrini.
- Genette Gérard (1982), *Palimpsests. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Gillain Anne, a cura di (2005), *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, Roma, Gremese.
- Godard J.L. (1980), *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros.
- (1985 [1968]), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers Du Cinéma, Editions De L'Etoile.
- Hayes K.J. (2000), “‘Une femme est un femme’: A Modern Woman’s Bookshelf”, *Film Criticism* XXV, 1, 65-82.
- Harrison Thomas (1998), “Herodotus and ‘The English Patient’”, *Classics Ireland* 5, 48-63.
- Heffernan J.A.W. (1993), *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- Hollander John (1995), *The Gazer’s Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hutcheon Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.
- Lack R.F. (2004), “À bout de souffle: The Film of the Book”, *Literature/Film Quarterly* XXXII, 3, 207-212.
- Le Forestier Laurent (2016), “Le stylo d’Alexandre Astruc”, *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 80, 207-217.
- Moravia Alberto (1998), *Il disprezzo*, Milano, Bompiani.
- Montaigne Michel (2012), *Essais*, Milano, Bompiani.
- Putnam M.C.J. (1998), *Virgil’s Epic Designs. Ékphrasis in the Aeneid*, New Haven-London, Yale UP.
- Pasolini P.P. (2000), *Tutte le opere*, Milano, Mondadori.
- Rascaroli Laura (2009), *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, New York, Wallflower-Columbia UP.
- Ropars-Wuilleumier M.C. (1982), “L’instance graphique dans l’écriture du film: À bout de souffle ou l’alphabet erratique”, *Littérature* 46, 59-81.
- (1988), “Totalité et fragmentaire: la réécriture selon Godard”, *Hors Cadre* 6, 193-207.
- Sartre J.P. (1948), *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard.
- Sprague Becker Andrew (1995), *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lauham, Rowman & Littlefield.
- Uhde Jan (1974), “The Influence of Bertolt Brecht’s Theory of Distanciation On The Contemporary

- Cinema, Particularly on Jean-Luc Godard”, *Journal of the University Film Association* XXVI, 3, 28-30, <<https://www.jstor.org/stable/20687247>> (11/2019).
- Vacher Pascal (2010), “Lectures et voix littéraires dans *Pierrot le fou*, de Jean-Luc Godard”, *ΣΥΓΚΡΙΣΗ/Comparaison* 20, 72-82, <<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/sygkrisi/article/view/2835/2592>> (11/2019).
- Warner Rick (2011), “Contempt Revisited: Godard at the Margins of Adaptation”, in Colin MacCabe, Kathleen Murray, Rick Warner (eds), *True to the Spirit. Film Adaptation and the Question of Fidelity*, New York, Oxford UP, 195-213.
- Westbrook John (2005), “Digesting Godard Filming Bataille: Expenditure in *Weekend*”, *Contemporary French and Francophone Studies* 9, 4, 345-352.

Filmografia

- Une femme coquette*, Jean-Luc Godard, France, 1955.
- Une histoire d'eau*, Jean-Luc Godard e François Truffaut, France, 1958.
- À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, France, 1960.
- Le petit soldat*, Jean-Luc Godard, France, 1960.
- Une femme est une femme*, Jean-Luc Godard, France/Italia, 1960.
- Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, France, 1962.
- Les carabiniers*, Jean-Luc Godard, France/Italia, 1963.
- Le Mépris*, Jean-Luc Godard, France/Italia, 1963.
- Bande à part*, Jean-Luc Godard, Francia, 1964.
- Une femme mariée*, Jean-Luc Godard, France, 1964.
- Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, Jean-Luc Godard, France/Italia, 1965.
- Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, France/Italia, 1965.
- Masculin féminin*, Jean-Luc Godard, France/Suisse, 1966.
- Weekend*, Jean-Luc Godard, France/Italia, 1967.
- Ma nuit chez Maud*, Érich Rohmer, France, 1969.
- Conte d'hiver*, Érich Rohmer, France, 1992.
- The English Patient*, Anthony Minghella, United States/United Kingdom, 1996.
- Match Point*, Woody Allen, United States/United Kingdom, 2007.



Citation: R. Bertazzoli (2019) Un arcano simbolismo. La Sibylla Palmifera di D.G. Rossetti. *Lea* 8: pp. 327-338. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10990>.

Copyright: © 2019 R. Bertazzoli. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Un arcano simbolismo. La *Sibylla Palmifera* di D.G. Rossetti

Raffaella Bertazzoli

Università di Verona (<raffaella.bertazzoli@univr.it>)

Abstract

Dante Gabriel Rossetti, painter of the Pre-Raphaelite Circle, was active in two artistic fields, connecting poetry and painting. The sonnet “Soul’s Beauty” and the painting *Sibylla Palmifera* are examples of Rossetti’s aesthetic idea, defined by the critics as the “double work of art” formula. The sonnet responds to the technique of *dynamic ekphrasis*, transliterating concepts and interpreting symbols, according to the idea of Cavalcantian Love.

Keywords: “Double Work of Art”, *ekphrasis*, Guido Cavalcanti, preraffaelliti, *Sibylla Palmifera*/“Soul’s Beauty”

Having just looked over a folio of the first and second schools of Italian painting, he [Keats] has come to a conclusion that the early men surpassed even Rafael himself!!!

(Fredeman 2002, vol. I, 68)¹

1. Storia del sonetto e del suo pendant pittorico

In una lettera del 7 dicembre 1865, Dante Gabriel Rossetti annuncia al suo mecenate, il dott. George Rae, di aver iniziato un quadro intitolato *Palmifera*, attribuendo le ragioni del titolo alla primazia dell’opera in tutta la sua produzione: “I am just commencing a picture [...] to be called *Palmifera* which is really to bear away the palm from all my doings hitherto” (Fredeman 2003, vol. III, 354-355)². Un anno dopo, il 21 gennaio 1866,

¹ “Dopo aver letto una pagina riguardante la prima e la seconda scuola della pittura italiana è giunto [Keats] alla conclusione che i primitivi superano persino Raffaello” (Rossetti 2010, 39). Lettera di Dante Gabriel Rossetti del 20 agosto 1848 indirizzata al fratello William Michael Rossetti. Le lettere, riportate in traduzione, sono tratte dal volume Dante Gabriel Rossetti, *Scritti Poesie Lettere*, a cura di Alessandrini, 2010.

² Il volume delle *Correspondences*, che contiene la lettera, s’intitola: *The Chelsea Years 1863-1872, Prelude to Crisis* (2003).

Rossetti ritorna con una lettera a Rae sul processo compositivo del quadro. In quella sede fornisce ulteriori dettagli sul titolo, dichiarando di aver attribuito a *Sibylla Palmifera* lo scettro della bellezza: “The name *Palmifera* (palm-bearer) I have bestowed on the lady to mark the leading place which I intend her to hold among my beauties, and have represented her carrying a sort of palm-sceptre” (ivi, 378).

Nell’aprile 1870, terminata la lunga gestazione del quadro, Rossetti informa George Rae di aver composto un sonetto d’accompagnamento, cui ha attribuito lo stesso titolo di “*Sibylla Palmifera*”. La lettera è del tutto significativa, tracciando la genesi del sonetto come derivazione dell’idea pittorica (“I [...] extended my idea of the picture”), ma riconoscendo alla funzione informativa dell’atto poetico una parte fondamentale di integrazione degli elementi comunicativi del quadro³:

I have somewhat extended my idea of the picture, and have written a sonnet (which I subjoin and shall have put on the frame) to embody the conception – that of *Beauty the Palm-giver*, i.e., *The Principle of Beauty*, which draws all high-toned men to itself, whether with the aim of embodying it in art, or only of attaining its enjoyment in life. This is the sonnet which was first published as “*Sibylla Palmifera*” in my brother’s volume of *Poems*, 1870; and was afterwards, with the altered title of *Soul’s Beauty*, inserted into the Sonnet-sequence named *The House of Life*. (W.M. Rossetti 1889, 55-56)

Il processo compositivo a due livelli, poetico e pittorico, descritto da Rossetti, e comune tra i Preraffaelliti, era dettato dalla natura molto complessa delle opere, la cui consistenza simbolica rendeva necessaria un’interazione tra piano verbale e figurativo. Il quadro doveva essere letto come un testo, la cui comprensione non poteva prescindere dalla parola poetica, posta sulla cornice o all’interno della tela. L’intervento critico messo in atto per *Sibylla Palmifera* si definisce in un “double work of art”, poetico e pittorico, costante nella sua produzione.

Per questa specifica attitudine artistica di Rossetti, Richard Stein parla di un “integral work of art” tra la struttura equilibrata del sonetto e l’opera pittorica:

Reading Rossetti’s poetry, then, is like looking at his painting. When his poetry is puzzling, the frequent source of confusion is the abbreviating technique that makes the static atmosphere of his visual art a vehicle for dynamic relationships of thought. [...] From these observations emerges a sense of Rossetti’s idea of poetry. He conceived a poem as an arrangement of masses to be balanced as in a work of visual art. The smallness of a sonnet frames its paradoxes and contradictions within a single unit, while its two-part structure provides the opportunity of working in several directions simultaneously. (Stein 1970, 785, 792)

Sebbene il testo del sonetto sia rimasto invariato rispetto alla stesura originaria, il titolo ha subito una significativa mutazione a livello retorico. Con “*Sibylla Palmifera*”, Rossetti ha inteso usare un titolo-soggetto o titolo tematico, riferendosi alla donna raffigurata nel dipinto che porta il suo nome. La giovane, infatti, tiene nella mano destra un ramo di palma, a mo’ di vessillo. Trasformando “*Sibylla Palmifera*” in “*Soul’s Beauty*”, il titolo del sonetto diventa connotativo, in un’interazione tra discorso verbale e figurativo (Segre 2006). Attraverso un processo di ermeneutica poetica, il complesso simbolismo dei dettagli iconografici del quadro viene sciolto e portato a riflessione critica.

³ Il sonetto fu stampato nel 1868 in *Notes on the Royal Academy Exhibition* e non ebbe successive riscritture. Nei *Poems* (1870), “*Sibylla Palmifera* (for a Picture)” compare nella sezione “*Sonnets for Pictures and other Sonnets*”, mentre nell’edizione di *Ballads and Sonnets* (1881), con il titolo modificato in “*Soul’s Beauty*”, viene inserito nella sezione “*The House of Life*” (Part II, “*Change and Fate*”) al n. LXXVII. La modella è Alexa Wilding.

Seguendo la linea degli studi teorici sull'arte di quei decenni, Rossetti costruisce le poesie come contraltari testuali dei suoi dipinti, vere e proprie *ékphrasis* in versi. La strada era stata tracciata da John Ruskin. Nel 1856, l'analogia dell'*ut pictura poësis* con tutta la serie di percorsi critici, messi in discussione principalmente da Lessing, riacquistò una certa vitalità. Nel terzo volume dei *Modern Painters* (1856), Ruskin riprende la teoria della corrispondenza tra le due arti, per la quale la parola equivale al dipingere mentre le arti visive possono narrare storie. Poesia e pittura vennero definite da Ruskin come forme intrinseche dell'espressione figurativa:

It is only farther to be noticed, that infinite confusion has been introduced into this subject by the careless and illogical custom of opposing painting to poetry [...]. Painting is properly to be opposed to *speaking* or *writing*, but not to *poetry*. Both painting and speaking are means of expression. Poetry is the *employment* of either for the noblest purposes. (Ruskin 1904, 31)

Nel volume *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1873), con la sua definizione del principio della comunione delle arti, Walter Pater sottolinea la stretta interazione tra poesia e pittura. Parafrasando la formula oraziana, Pater ribadisce che la felice congiuntura nulla toglie alla specificità delle due arti, mentre ne alimenta l'incisività: "partial alienation from its own limitations, through which the arts are able, not indeed to supply the place of each other, but reciprocally to lend each other new forces" (Pater 1873, 110). Pater indaga con acume sulle sensazioni suscite dall'opera d'arte e sui meccanismi di ricezione del fenomeno artistico (in parte già individuate da Du Bos nelle sue *Reflexions critiques*, 1719), mettendo al centro il frutto come vero protagonista dell'esperienza estetica.

Negli stessi anni, l'operazione condotta per "Sibylla Palmifera" coinvolge anche il quadro e il sonetto intitolati "Lady Lilith", il cui progetto risale al 1864⁴. Il sonetto sarà poi intitolato "Body's Beauty". I due quadri, che ebbero una genesi autonoma fino al 1868, saranno accostati ai sonetti fin dalla prima edizione del 1870 dei *Poems* (sezione "Sonnets for Pictures")⁵.

I quadri si definiscono a vicenda per la loro posizione speculare. Lilith è la prima donna di Adamo secondo la tradizione talmudica; è l'archetipo femminile della lussuria tramandato dalle religioni mesopotamiche. Un'icona erotica, una donna dominatrice, un modello seduttivo che intratterrebbe rapporti con demoni. Lilith viene ricordata da Goethe nel *Faust* (1831) come partecipe al Sabba della notte di Valpurga e di questo legame con l'opera goethiana abbiamo diretto riferimento in alcuni versi dell'opera, tradotti da Shelley e trascritti da Rossetti sul retro della tela (Allen 1984, 290)⁶. Il fascino della capigliatura, che cattura gli uomini ("Beware of her hair"), ha una tradizione antichissima, legata alla simbologia della seduzione. Nel quadro rossettiano è rappresentata dall'inconfondibile rosso tiziano di Fanny Cornforth.

Come testimoniano le due tele, nel repertorio iconografico di Rossetti la figura femminile si fa emblema di un doppio registro: sensuale e innocente, distante e ammiccante, incarnando

⁴Sonetto LXXVIII, "Body's Beauty": "Of Adam's first wife, Lilith, it is told / (The witch he loved before the gift of Eve) / That, ere the snake's, her sweet tongue could deceive, / And her enchanted hair was the first gold. / And still she sits, young while the earth is old, / And, subtly of herself contemplative, / Draws men to watch the bright web she can weave, / Till heart and body and life are in its hold. / The rose and poppy are her flowers; for where / Is he not found, O Lilith, whom shed scent / And soft-shed kisses and soft sleep shall snare? / Lo! as that youth's eyes burned at thine, so went / Thy spell through him, and left his straight neck bent / And round his heart one strangling golden hair"; cfr. *Ballads and Sonnets* 1881.

⁵"Lady Lilith" viene iniziato nel 1864 con la modella Fanny Cornforth e terminato nel 1868. Successivamente, Rossetti ridipingere il viso con i tratti della modella Alexa Wilding.

⁶I versi trascritti da Rossetti sul quadro sono nella versione inglese di Shelley: "Beware of her hair, for she excels / All women in the magic of her locks / And when she twines them round a young man's neck / She will note ever set him free again".

un ideale ambiguo. Walter Pater, nei suoi saggi, insiste sulla presenza dei due elementi fondanti dell'arte rossettiana, la Bellezza e l'Amore, intrecciati tra spirito e materia: "he knows no region of spirit which shall not be sensuous also, or material" (1889, 236). Per Jerome McGann si tratta di un'ambiguità vincente, espressa nell'osimorico rapporto tra corpo e anima: "Rossetti's portraits are thus revelations of embodied soul, 'reflecting her in different views'. The multiplity is important" (2000, 119). L'amico e pittore William Hunt sconfessa questa fase pittorica, accusando Rossetti di aver abbandonato i valori fondanti del circolo preraffaellita: "had now completely changed his philosophy, which he showed in his art, leaving monastic sentiment for Epicureanism" (1905, 111-112).

Influenzato da Algernon Charles Swinburne, che a quel tempo tracciava la linea passionale e carnale in poesia, Rossetti lascia i soggetti danteschi per assecondare una vocazione verso "experiments in flesh-painting" (Watts-Dunton 1883, 412). In questa fase sperimentale, con affondi nell'introspezione interiore, Rossetti cerca di costruire una sua nuova identità di artista. Riflettendo sull'idea di Bellezza e sul modo in cui l'arte possa catturarne il senso, Rossetti passa dalle forme sublimi dell'ideale angelico alla più enigmatica e perversa sensualità.

Illustrando la figura di Sibylla in opposizione a quella di Lilith, David Bentley disegna plasticamente il concetto del sublime *von oben* e *von unten*: descrive la capigliatura ordinata e trattenuta da un nastro; le labbra quasi chiuse, mentre l'abito nasconde le fattezze fisiche della donna che non mostra alcun compiacimento per il proprio corpo. Gli occhi non incrociano lo spettatore ma guardano in una distanza senza fine (Bentley 2004). La bellezza di Sibylla non è solo fisica, percepita attraverso i sensi, ma coinvolge il soggetto in una commistione tra conoscenza sensibile e conoscenza intellettuale, descritta dal sonetto che l'accompagna. La bellezza, che Rossetti inseguiva con la sua arte pittorica è l'incarnazione del goethiano *Ewigweibliche*, angelo e demone che ha la polarità dell'apollineo e del dionisiaco (Camilletti 2002).

Nonostante le intenzioni espresse a Mr. Rae sul sonetto ("which I subjoin and shall have put on the frame", Rossetti 1889, 55), "Sibylla Palmifera" (e poi "Soul's Beauty") non verrà inserito nella cornice del quadro, mentre lo saranno altri testi come "Body's Beauty". Rossetti, infatti, attribuisce al paratesto un ruolo ermeneutico fondante: associando *verbum* e *imago* in un processo estetico d'integrazione tra vita reale e vita rappresentata, materiali artistici distinti divengono elementi d'informazione, completando ciò che il quadro mostra ma non rivela.

La ricchezza degli elementi bizantineggianti delle cornici e la cura attribuita dal pittore a questo paratesto materiale, svolgono la funzione di indirizzare l'attenzione dello spettatore sull'immagine, evidenziandola all'interno dello spazio. Secondo Victor Stoichita: "la cornice separa l'immagine da tutto ciò che non è immagine. Definisce quanto da essa inquadrato come mondo significante, rispetto al fuori-cornice, che è il mondo del semplice vissuto" (1998, 41). Pur nella sua condizione di soglia, la cornice diviene parte integrante del dispositivo della rappresentazione, organizzando lo sguardo in modo estetico e inducendo a osservare ciò che sta dentro i suoi limiti. Secondo Georg Simmel la cornice svolge un duplice ruolo: come elemento di chiusura, ma anche come punto di apertura del quadro. La cornice porta lo sguardo dello spettatore dentro, ma anche al di là della rappresentazione, sfondando verso una dimensione immaginaria (Simmel 1997). Entrando con lo sguardo all'interno della cornice, l'osservatore viene coinvolto in una totalità sia fisica sia mentale, permettendo all'opera di vivere in funzione di chi l'osserva. Guidato dalla *dynamis* della narrazione, dalla linearità verbale del discorso, lo spettatore completa con "l'occhio della mente", l'immagine del quadro (Webb 2016). Attraverso lo sguardo intradiegetico dello spettatore, la sua memoria estetica e il supporto ecfrastico del sonetto si completa la narrazione verbale sulla quale s'incentra l'operazione critica.

1.1 Il quadro *Sybilla Palmifera*

La lunga gestazione di *Sybilla Palmifera*, iniziata nel 1865, si conclude nel 1870. A pochi mesi dall'invio del quadro al suo committente, Rossetti era ancora assillato da dubbi sulla struttura della tela. Il 7 settembre 1869 chiede all'amico pittore James Smetham di aiutarlo a definire lo sfondo, di cui non è convinto: "the perspective of the Sibyl's background which I find is in a muddle for want of attention in the first instance" (Fredeman 2003, vol. III, 267).

Come in molti altri quadri degli anni Sessanta e Settanta, la figura centrale che domina e occupa lo spazio della tela è una donna contornata da simboli e avvolta in un solipsismo narcisistico. La postura ieratica, con una frontalità sacrale, richiama i quadri in forma di Maestà, secondo una storia del manifestarsi figurale delle *Pathosformeln* in cui emerge nell'effetto di pathos l'indicibile e l'invisibile.

L'enigmaticità dello sguardo nasconde una condizione indecifrabile. Per queste peculiarità, McGann definisce le donne rossettiane delle "Medusan pictures" la cui bellezza nefasta distanzia lo spettatore. Nelle sue *Notes on the Royal Academy Exhibition 1868*, Swinburne contestualizza la complessa strategia pittorica rossettiana: parla di una figura della bellezza ideale e inaccessibile ("inaccessible beauty"), e nota l'uso straordinario del colore: "the cadence of colour is splendid and simple, a double trinity of green and red" (Rossetti, Swinburne 1868, 48).

L'immagine di *Sybilla*, contornata da simboli, rinvia alla sua decifrazione nell'incontro tra discorso poetico e discorso delle immagini, ponendosi al centro di un'operazione ermeneutica. Il passaggio dall'icona al simbolo, infatti, allontana sempre più l'opera pittorica da ogni entità concreta extra-linguistica per divenire luogo della verbalizzazione.

Il tempio di *Sybilla*, la cui onomastica non prescinde dal dato oracolare, è caratterizzato da uno sfondo di scarsa prospettiva. Sul pilastro di sinistra, finemente scolpito, si vede un cupido bendato sotto un serto di rose, illuminato da una lampada accesa a ricordare le fiaccole alzate dell'imeneo. Eros è per Rossetti una figura cardine, *medium* di Bellezza e di Sapienza, simbolo di vita e di potenza universale. A destra, simmetricamente, si trova il simbolo di Thanatos rappresentato da un teschio, sotto una ghirlanda di papaveri con una lampada spenta ("incensiere" per alcuni critici), poggiata sul bordo. Nell'arte preraffaellita il valore simbolico dei fiori assume funzioni strategiche, alludendo al legame con la *femme fatale*. Il tema decadente unisce la morte e la rosa quale emblema della bellezza sensuale, ma pericolosa. Non c'è opera di Rossetti nella quale non compaiano fiori dai significati simbolici, soprattutto nell'opera matura dell'artista. Con la rosa, Rossetti rinvia alla passione che consuma e che distrugge. Da queste antitesi simboliche affiora il doppio registro della sensualità ma anche dell'angoscia di morte. Amore e fugacità del tempo sono due temi ossessivi dell'arte di Rossetti, riconoscibili anche nelle farfalle che si librano verso l'alto: *signa* dell'anima platonicamente immortale, ma anche della *brevitas* associata a Eros altra faccia di Thanatos (Hillman 1989).

Nella nicchia scolpita, a sinistra appare un serpente a molte teste, a destra una sfinge alata. Un elemento, questo, dell'estetismo rossettiano ad alto tasso simbolico e che nell'arte simbolista del XIX secolo rappresenta la natura enigmatica della donna. La sfinge è la quintessenza della femminilità perversa e crudele. Nella sezione "Lyrics" di *Ballads and Sonnets* (1881), quasi contestualmente a *Sybilla*, Rossetti stende il testo "The Cloud Confines", in cui il tema è la domanda ultima sul tempo e sulla morte: "Whatever there is to know, / That shall we know one day" (ivi, 304-307). Qualche anno dopo, in una lettera a Ford Madox Brown, Rossetti parla del disegno di una sfinge, associandolo a questa lirica di cui sarebbe la traduzione pittorica (9 marzo

1875)⁷. Nella lettera a Jane Morris del 10 marzo 1875, il discorso si fa più preciso e dettagliato, un *éikphrasis* del disegno che narra l'incontro dell'uomo con la figura più enigmatica del mito:

I have been finishing the Sphinx design I spoke of [...]. In the design, a youth, a mature man, and an old man, have made their way up a rocky ascent to a platform embowered in laurels which is the shrine of the Sphinx. The youth has fallen in death before he can question the oracle – the man peers into her eyes with his question, but they have no answer, staring at the unseen sky beyond the horizon of the picture – a creek of sea hemmed in with sharp rocks and having only the image of the moon reflected in its centre. Meanwhile the old man still toils up towards the Sphinx, eager to the last for her secret. [...] The subject is in fact the same as that of my little poem 'The Cloud'. (Fredeman 2009, 23)

Qualche mese dopo, Rossetti ritorna sull'argomento in una lettera a Frederick George Stephens, (10 agosto 1875):

In the symbolism of the picture (which is clear and gives its title founded on Shakspere's great line To be or not to be, that is the Question) the swoon of the youth may be taken to shadow forth the mystery of early death, one of the hardest of all impenetrable dooms. (Ivi, 93)⁸

La *quaestio* esistenziale si ripresenta a pochi giorni dalla morte del pittore. Rossetti compone due sonetti a commento del disegno intitolato *The Question*, in cui descrive lo stato ontologico dell'uomo nel suo sviluppo per età ("Youth, Manhood, Age, one triple labouring mime"). In ogni tempo della vita, l'uomo rivolge alla sfinge la domanda assoluta che non ha risposta perché avvolta in un silenzio impenetrabile: "What seek they? Lo, up reared against the rock / The Sphinx, Time's visible silence, frontleted / With Psyche wings, with eagle plumes arched o'er" (Fredeman 2010, vol. IX, 680).

La sfinge "silenzio visibile del tempo" nel sonetto è avvolta dalle ali di Psiche. L'ecfrasi poetica aggiunge un dettaglio non presente nel disegno, ma strettamente connesso con il quadro di *Sibylla Palmifera*, dove la farfalla (*psyché*), allegoria e simbolo dell'anima sensitiva, vola verso la sfinge, collocata sullo sfondo.

2. Ermeneutica ed ékphrasis

Passato attraverso alterne vicende, il rapporto tra poesia e pittura fin dall'antichità è stato al centro di formulazioni assolute. Si ricordi il detto che Plutarco attribuisce a Simonide di Ceo, "La pittura è poesia muta, e la poesia pittura parlante" (cfr. *Sulla gloria degli Ateniesi* III, 346f.-347c.). La poesia, dunque, è l'arte della narrazione nel tempo ed è arte mimetica, la pittura invade lo spazio e costruisce forme. Il motto avrebbe attraversato epoche diverse facendo prevalere ora l'importanza della pittura, ora della poesia. Già a partire dal tardo Quattrocento si assiste a un interscambio lessicale tra discorso figurativo e discorso linguistico, analizzando l'oggetto d'arte come una narrazione vera e propria. Partendo dal presupposto che la poesia si costruisce su un impianto retorico fatto di figure è possibile mettere in parallelo il discorso poetico e il discorso critico sull'opera d'arte: al centro non c'è l'oggetto ma il discorso sull'oggetto.

⁷ Il disegno fu forse ispirato dalla morte del figlio di Ford Maddox Brown, Oliver, che muore nel 1874 a soli diciannove anni.

⁸ Pare certo il tentativo di riprendere il quadro di Ingres *Oedipe et le Sphinx*, che Rossetti conosceva. Aveva in mente di pubblicare un volume intitolato *The Question* con il disegno nel frontespizio. Oltre a citare più volte l'opera nella sua corrispondenza, Rossetti vi dedicò gli ultimi due sonetti, dettati dal letto di morte il 5 aprile del 1882, cinque giorni prima del suo decesso. I sonetti ebbero circolazione privata.

Di questo lungo dibattito si è fatta carico l'estetica del Settecento, tentando un approccio di relazione tra le due arti⁹. Nella prassi artistica e letteraria le riflessioni filosofiche ed estetiche dei Romantici considerano spazio/tempo strettamente uniti attraverso il processo ecfrastico della descrizione/narrazione. Le arti figurative sono spazialità ma anche temporalità attraverso la prospettiva.

Il Novecento ridefinisce retoricamente il rapporto testo/parola. Secondo Thomas Mitchell ogni arte porta in sé un aspetto composito, così come ogni *medium* è considerato "misto":

This is the point in rhetorical and poetic theory when the doctrines of *ut picture poesis* and the sister arts are mobilized to put language at the service of vision. The narrowest meaning of the word *ekphrasis* as a poetic mode, 'giving voice to a mute art object', or offering 'a rhetorical description of a work of art', give way to a more general application that includes any 'set description intended to bring person, place, picture, etc. before the mind's eye'. (Mitchell 1994, 153)

Col *pictorial turn*, l'*ékphrasis* diviene: "connaturata al processo creativo, anzi finisce per coincidere con esso" (Cometa 2004, 13). Il linguaggio, *medium* non iconico, attiva immagini conservate nella mente del parlante e dell'ascoltatore attivando la funzione specchio delle *ékphrasis* (Miller 1977). Secondo la *visual culture*, il rapporto tra testo visivo e testo scritto si manifesta esemplarmente in letteratura con l'incontro tra arti visive temporali e spaziali e più ampiamente nella cultura visuale delle immagini, dove il termine cultura va inteso anche con valore antropologico. Roland Barthes sostiene che parole e immagini si trovano in un rapporto complementare agendo come saturazione semantica. Il ricorso al testo verbale serve per confermare il significato ambiguo di un'icona, mentre la comprensione del segno linguistico passa anche attraverso un interpretante iconico.

In una lettera del 1854 a William Allingham, Rossetti afferma con grande incisività il nesso inscindibile tra i due spazi artistici con i quali ha convissuto: "I think I could do better in either, but can't write, for then I shan't paint" (Fredeman 2002, 214). Aggiunge per contro di aver preso spunto per i suoi disegni da quei passi "where one can allegorize on one's own hook on the subject of the poem, without killing, for oneself and everyone, a distinct idea of the poet's" (W.M. Rossetti 1985, 238-239).

Per questo, Jerome McGann scrive che Rossetti è un artista *in-between*: lavora in due spazi liminari, quello pittorico e quello poetico e all'interno e attraverso due forme di linguaggio (McGann 2000). McGann vede nella distanza che viene a crearsi tra dipinto e sonetto la ricchezza informativa della doppia opera d'arte. Il pittore ci consegna delle "poesie dipinte", e dei quadri "parlanti", senza togliere alla specificità di ognuna una pertinenza artistica che ne faccia una mera trasposizione.

Procedendo per *ékphrasis* attraverso i versi del sonetto, il processo interpretativo si costruisce secondo una nuova esperienza visiva, lasciando alla forza immaginativa dello spettatore il compito di integrare il non espresso del dipinto: vediamo le cose che non ci sono, attingendo al nostro vissuto esperienziale e culturale. Leggendo e immaginando si giunge a un'integrazione dialogica ed ermeneutica.

2.1 Il sonetto

La raccolta *The House of Life*, contenuta nella pubblicazione *Ballads and Sonnets* (1881) è un libro fatto di *fragmenta*, in cui l'io lirico, intrecciato a un coro di voci, narra l'*iter* interiore

⁹L'esperienza estetica, secondo il saggio di Lessing *Laokoon: über die Grenzen der Malerei und Poesie*, definisce i confini delle due arti, attribuendo ad ognuna una funzione specifica e delimitando la loro possibilità di interazione.

di una storia d'amore. La fase finale, rappresentata dalla relazione complicata con Jane Morris, viene influenzata dall'immagine malinconica e sensuale della donna che sembra aleggiare costantemente sullo sfondo.

Il sonetto "Soul's Beauty" è un esempio significativo delle posizioni estetiche contenute nella formula critica "double work of art", in cui la genesi della poesia (non in senso cronologico, ma ideologico) è strettamente legata al testo pittorico¹⁰.

Utilissima, in sede critica, si presenta la lettera del 21 aprile 1870 al medico Thomas Gordon Hake, in cui Rossetti offre alcune riflessioni sul modo di concepire la propria attività artistica. Il tema della lettera si concentra su "Lady Lilith":

My own belief is that I am a poet [...] primarily, and that it is my poetic tendencies that chiefly give value to my pictures: only painting being – what poetry is not – a livelihood I have put my poetry chiefly in that form. [...] I should particularly hope it might be thought (if so it be) that my poems are in no way the result of painters' tendencies – and indeed I believe no poetry could be freer than mine from the trick of what is called 'word painting'. As with recreated forms in painting, so I should wish to deal in poetry chiefly with personified emotions: and in carrying out my scheme of the 'House of Life' (if ever I do so) shall try to put in action a complete *dramatis personae* of the soul. (Fredeman 2004, 449-451; Alessandrini 2010, 46-48)¹¹

Rossetti sconfessa recisamente l'opinione della critica che indica nelle sue liriche un'impostazione figurativa (*Word painting*), la cui caratteristica sarebbe quella di seguire i dettami della pittura verbale, teorizzata da Ruskin. Dal punto di vista teorico, Rossetti prevede l'associazione di due tecniche nel processo creativo ("double work of art"), ribadendo che l'interpretazione complessiva non può prescindere dall'apporto originale di ciascuna delle due arti. Nella lettera a Hake, Rossetti, tuttavia, chiarisce anche l'altro elemento importante per la decifrazione del suo "double work": non esiste funzione utilitaristica o vocazione ancillare nella poesia, anche se si accompagna all'espressione pittorica. Tra l'immagine e la sua trasposizione verbale esiste un atto di completamento ermeneutico tale da rendere le due espressioni artistiche più ricche sia sul piano dell'informazione sia su quello della comunicazione. Le due opere sono interdipendenti ma, nel contempo, restano indipendenti.

Per commentare le enunciazioni di Rossetti ci serviremo della terminologia critica di "*ékphrasis dinamica*" per la quale il testo poetico non si limita a descrivere l'opera figurativa ("*ékphrasis statica*"), ma la illumina con informazioni decisive per la comprensione dell'effetto estetico originale (Rischin 1996). Un rapporto di compenetrazione che Rossetti definisce come: "my poetic tendencies that chiefly give value to my pictures" (Fredeman 2004, 449).

¹⁰ Il testo del sonetto: "Under the arch of life, where Love and death, / Terror and mystery, guard her shrine, / I saw Beauty enthroned; and though her gaze struck awe, / I drew it in as simply as my breath. / Hers are the eyes which, over and beneath, / The sky and sea bend on thee,—which can draw, / Through sea or sky or woman, to one law; / The allotted bondman of her palm and wreath. / This is that Lady Beauty; in whose praise / Thy voice and hand shake still,—long known to thee / By flying hair and fluttering hem,—the beat / Following her daily of thy heart and feet, / How passionately and irretrievably, / In what fond flight, how many ways and days!".

¹¹ Trad. it. di Alessandrini in Rossetti 2010, 46-48: "Ritengo infatti di essere principalmente un poeta [...] e che siano soprattutto le mie inclinazioni poetiche a conferire valore ai miei dipinti. [...] L'idea che lei ha espresso (vale a dire che la donna sia sin dagli inizi, nel mondo, il principio pericoloso) è all'incirca il significato più cruciale del sonetto. [...] In particolare mi auguro che non si pensi in alcun modo (se così accade) che le mie poesie siano frutto delle mie inclinazioni di pittore – e in verità ritengo non vi siano poesie più esenti delle mie da ciò che viene definito 'pittura di parola'. Come con le forme ricreate nella pittura, così in poesia vorrei soprattutto rappresentare emozioni personificate, e nel portare a termine il mio schema della *Casa della vita* (se mai accadrà) tenterò di mettere in scena un completo insieme di *dramatis personae* dell'anima".

Nella lettera, Rossetti entra anche nel merito del livello retorico degli scritti poetici parlando della volontà di costruire *personified emotions*, che diventano nel prosieguo *dramatis personae*. Figure che si presentano con una forza performativa pari a quella figurativa, diventandone la rappresentazione icastica. Le “emozioni”, cui Rossetti dà corpo nella poesia, interpretano il pathos esistenziale, le sue pulsioni erotiche, le sue memorie culturali.

Filosoficamente, l’impianto del sonetto “Soul’s Beauty” è cavalcantiano: Rossetti non si serve solo di evocazioni figurali ma anche di un concettismo astratto già ben rappresentato nel mutamento di titolo, in cui si riconosce la volontà di porre una distanza tra la narrazione del poeta e la rappresentazione del pittore.

Entriamo nell’impianto concettuale del sonetto partendo dall’endiadi del titolo “Soul’s Beauty”. Il termine “Soul”, come persona della drammatizzazione interiore, rinvia all’idea di anima della poesia di Cavalcanti. La filosofia aristotelica la qualifica come sede delle facoltà cognitive preposte alla conoscenza sensibile.

Per il concetto di “Beauty”, torniamo alla lettera a Mr. Rae dell’aprile 1870, dove Rossetti chiarisce che cosa sia in *Sibylla Palmifera* la sua idea di bellezza, nella doppia essenza di principio estetico e fisico: “*The Principle of Beauty*, which draws all high-toned men to itself, whether with the aim of embodying it in art, or only of attaining its enjoyment in life” (W.M. Rossetti 1889, 55). *The Principle of Beauty*, di cui parla Rossetti è la *dramatis persona* che attira l’uomo e lo travolge in un gorgo di passioni incontrollate.

Le parole della lettera, oltre a fare specifico riferimento agli “high-toned men”, che si possono definire stilnovisticamente uomini ‘nobili’, è la narrazione di una passione che annienta. Siamo di fronte all’idea di Bellezza osservata dall’io lirico che domina la prima quartina:

Under the arch of life, where Love and death,
Terror and mystery, guard her shrine,
I saw Beauty enthroned and though her gaze struck awe,
I drew it in as simply as my breath.

Soffermiamoci su alcune parole-chiave: *Love*, *Death*, *Terror*, *Mystery*, *Awe*, pronunciate dall’io poetico, letteralmente rapito e sottomesso alla Bellezza. La sua presenza è assunta fisicamente, come avviene l’atto del respirare (“I drew it in as simply as my breath”).

Nella seconda quartina la “loda” della donna avviene attraverso il paragone con gli elementi della natura, secondo il modello analogico della poesia sacra. Lo sguardo della donna, fondamentale nella poesia stilnovistica, soffermandosi sul mondo circostante, dona salute; per Cavalcanti gli effetti sono di sbigottimento mentre trafigge il cuore di chi l’osserva. Il tema dello sbigottimento e del turbamento che distrugge e disperde le facoltà psichiche alla vista della donna amata, è un sentimento intrinseco alla passione amorosa. Alla vista della donna, il soggetto perde le facoltà intellettive, divenendo incapace di portare a compimento il processo della conoscenza razionale.

Lo sguardo della bellezza è l’imperativo cui fa riferimento il “servo d’amore” (“The allotted bondman of her palm and wreath”), interprete del coacervo delle pulsioni contrastanti descritte nei versi finali del sonetto. La figura maschile, sempre assente nel contraltare pittorico, incarna i processi mentali che determinano il passaggio di Amore dalla potenza all’atto. Il suo ruolo si può accostare a quello dello spettatore, destinatario e protagonista delle “*personified emotions*”:

Hers are the eyes which, over and beneath,
The sky and sea bend on thee, – which can draw,
Through sea or sky or woman, to one law;

The allotted bondman of her palm and wreath.

Il magistero cavalcantiano si fa veicolo di quella concezione psicologica, d'impronta aristotelico-averroista, per cui la passione ottenebra parte dell'anima sensitiva. Nelle terzine, Rossetti svolge un'analisi drammatica del turbamento interiore e dei tremendi effetti psicologici emorali che il manifestarsi dell'amore produce sul soggetto. L'amore qui descritto, al pari delle altre passioni, è un "accidente", quindi un evento pienamente umano, come dichiarato nel sonetto di Cavalcanti: "Donna me prega, – per ch'eo voglio dire / d'un accidente, – che sovente – è fero / ed è sì altero, – ch'è chiamato 'amore'". Essendo una funzione dell'anima sensitiva fa parte della sfera soggettiva e irrazionale.

Gli effetti paralizzanti, suscitati dalla donna amata, che si presenta in tutta la sua folgorante bellezza ("eyes", "flying hair"), è narrata da Rossetti in un'acme stringente. Il servo d'amore canta la "loda" invaso da uno stato di tremore:

This is that Lady Beauty; in whose praise
Thy voice and hand shake still,—long known to thee
By flying hair and fluttering hem,—the beat
Following her daily of thy heart and feet,
How passionately and irretrievably,
In what fond flight, how many ways and days!

Rossetti usa il verbo *shake*, "tremare" che è un verbo chiave nella poetica cavalcantiana. In esso si riassume il manifestarsi di quello sconvolgimento psichico e fisico che invade il soggetto di fronte alla perfezione femminile. Il *Principle of Beauty* lo riduce alla condizione di un automa (in Cavalcanti diventa "statua di rame o di pietra o di legno") che vive al ritmo dei battiti del cuore, descritta dagli avverbi di modo ("passionately and irretrievably") e dal perpetuarsi senza fine di una dedizione incondizionata. L'amore diventa uno stato di annichilimento psicofisico simile alla morte.

Per quel che abbiamo cercato di analizzare, l'intreccio tra il piano della narrazione poetica e figurativa pone davanti al lettore/spettatore l'intero mondo dei temi e dei processi artistici in cui si svolge il "double work of art" di Rossetti. Il quadro generale è formato da simboli e allegorie, interessi culturali e passioni, memorie traduttive e ossessioni esistenziali: tutto questo anima la figura statica di Sibylla, da cui promana tutta la forza arcana della sua onomastica.

Riferimenti bibliografici

- Ainsworth M.W. (1976), *Dante Gabriel Rossetti and the Double Work of Art*, New Haven, Yale University Art Gallery.
- Allen V.M. (1984), "'One Strangling Golden Hair': Dante Gabriel Rossetti's *Lady Lilith*", *The Art Bulletin* LXVI, 2, 285-294.
- Bass E.B. (1990), *Dante Gabriel Rossetti. Poet and Painter*, New York, Peter Lang.
- Benedetti M.T. (1998), *Dante Gabriel Rossetti*, Milano, Charta.
- Bentley D.M.R. (2004), "Dante Rossetti's *Lady Lilith*, *Sibylla Palmifera*, 'Body's Beauty' and 'Soul's Beauty'", *Journal of Pre-Raphaelite Studies* XIII, 2, 63-74.
- Butor Michel (1987), *Le Parole nella Pittura*, Venezia, Arsenale.
- Camilletti Fabio (2002), "La morta, l'amante, il Dio. Il Dio d'amore nell'opera di Dante Gabriel Rossetti", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia* VII, 2, Serie IV, 399-425.
- Clüver Claus (1997), "Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representation of Non-Verbal Texts", in Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling (eds), *Interart Poetics. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 19-33.

- Cometa Michele (2004), *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi.
- (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Crivelli R.S. (2003), *Lo sguardo narrato*, Roma, Carocci.
- Curi Umberto (2004), *La forza dello sguardo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- De Maio Romeo (2001), *Cristo e la Sfinge. La storia di un enigma*, Milano, Mondadori.
- Derrida Jacques (2010), *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion.
- Doughty Oswald, ed. (1960), *A Victorian Romantic. Dante Gabriel Rossetti*, Oxford, OUP.
- Doughty Oswald, Wahl J.R., eds (1967), *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, Oxford, Clarendon Press, 4 vols.
- Evans Jessica, Hall Stuart, eds (2001), *Visual Culture. The Reader*, Thousand Oaks, Sage.
- Fredeman W.E., ed. (2002), *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, vol. I, Woodbridge, Bodywell & Brewer.
- ed. (2003), *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, vol. III, Cambridge, D.S. Brewer.
- ed. (2004), *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, vol. IV, Cambridge, D.S. Brewer.
- ed. (2009), *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, vol. VII, Cambridge, D.S. Brewer.
- ed. (2010), *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, vol. IX, Cambridge, D.S. Brewer.
- Gitter E.G. (1972), *Rossetti and the Early Italian Poets*, Diss, Yale University.
- Hayward R.M. (1971), *Dante Gabriel Rossetti's The Early Italian Poets. A Study in the Art of Translation*, PhD Dissertation, New Orleans, Tulane University.
- Hillman James (1985), *Anima. An Anatomy of a Personified Notion*, Putnam, Spring Publications. Trad. it. di Adriana Bottini (1989), *Anima. Anatomia di una nozione personificata*, Milano, Adelphi.
- Hunt W.H. (1905), *Pre-Raphaelitism and Pre-Raphaelite Brotherhood*, London, Macmillan, 2 vols.
- Keane R.N. (1987), "Ut Pictura Poesis. Rossetti and Morris: Paintings into Poetry", *Journal of Pre-Raphaelite Studies* VII, 2, 75-79.
- Marin Louis (1994), *De la représentation*, Paris, Seuil-Gallimard.
- Mazzara Federica (2008), *Lettere in cornice. Traduzioni artistico-letterarie di Dante Gabriel Rossetti*, Catania, Bonanno.
- McGann Jerome (2000), *Dante Gabriel Rossetti and the Game that Must Be Lost*, New Haven-London, Yale UP.
- Mengaldo P.V. (2005), *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Miller Hillis Joseph (1977), "The Critic as Host", *Critical Inquiry* III, 3, 439-447.
- Mirzoeff Nicholas (1999), *An Introduction to Visual Culture*, New York, Routledge.
- Mitchell S.J. (1985), "D.G. Rossetti's 'The House of Life': Allegory, Symbolism, and Courtly Love", *Journal of Pre-Raphaelite Studies* 6, 1, 47-54.
- Mitchell W.J.T. (1994), *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, Chicago UP.
- Myers F.W.H. (1883), "Rossetti and the Religion of Beauty", *Cornhill Magazine*, Jan., 213-224.
- Paccagnella Ivano, Gregori Elisa, a cura di (2010), *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, Atti del XXXVI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 10-13 luglio 2008), Padova, Esedra.
- Pater Walter (1889), *Appreciations With an Essay on Style*, London, Macmillan.
- (1919), *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, New York, The Modern Library.
- Peterson C.A. (1967), "Rossetti and The Sphinx", *Apollo* 85, 48-53.
- Phelps Smith Sarah (1979), "Dante Gabriel Rossetti's 'Lady Lilith' and the Language of Flowers", *Arts Magazine* 53, 142-145.
- Pozzi Giovanni (1981), *La parola dipinta*, Milano, Adelphi.
- (1993), *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi.
- Rischin A.S. (1996), "Ekphrasis and the Art of Rescue. Rossetti's Sonnets 'For Ruggiero and Angelica by Ingres'", in Amy Golahny (ed.), *The Eye of the Poet. Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*, Lewisburg, Bucknell UP, 214-223.
- Rossetti D.G. (1881), *Ballads and Sonnets*, London, Chiswick Press, C. Wittingham and Co.
- (2010), *Scritti Poesie Lettere*, a cura di Marco Alessandrini, Milano, Abscondita.
- Rossetti W.M. (1889), *Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer*, London-Paris, Cassell & Company Limited.

- ed. (1895), *Dante Gabriel Rossetti. His Family Letters*, London, Ellis and Elvey, 2 vols.
- (2006), *Ricordi*, a cura di Gianni Oliva, Lanciano, Carabba.
- Rossetti W.M., Swinburne A.C. (1868), *Notes on the Royal Academy Exhibition*, London, John Camden.
- Ruskin John (1903-1912), *The Complete Works*, ed. by E.T. Cook, Alexander Wedderburn, London, George Allen, 39 vols.
- Segre Cesare (2006), *Pittura, linguaggio e tempo*, Parma, Monte Università.
- Simmel Georg (1902), "Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch", *Der Tag* 541, 18 November, <<http://socio.ch/sim/verschiedenes/1902/bildrahmen.htm>> (11/2019). Ora anche in Georg Simmel (1955), *Gesamtausgabe*, hrsg. von Otto Rammstedt, Frankfurt am Main, Suhrkamp, Bd. 7 (Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908), 101-108. Trad. it. di Maddalena Mazzocut-Mis (1997), "La cornice del quadro. Un saggio estetico", in Ead. (a cura di), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Milano, Bruno Mondadori, 208-217. Oggi anche in Daniela Ferrari, Andrea Pinotti, a cura di (2018), *La cornice. Storie, teorie, testi*, Monza, Johan & Levi, 71-76.
- Somaini Antonio (2000), "La cornice e il problema dei margini della rappresentazione", *Le parole della filosofia* 3, s.p., <http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/ascorn.htm> (11/2019).
- (2005), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero.
- Somaini Antonio, Pinotti Andrea, a cura di (2009), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina.
- Stein R.L. (1970), "Dante Gabriel Rossetti: Painting and the Problem of Poetic Form", *Studies in English Literature, 1500-1900* X, 4, 775-792.
- Stoichita V.I. (1998), *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Milano, Il Saggiatore.
- Watts-Dunton Theodore (1883), "The Truth About Rossetti", *Nineteenth Century* 13, 404-423.
- Webb Ruth (1999), "Ekphrasis Ancient and Modern. The Invention of a Genre", *Word & Image* XV, 1, 7-18.
- (2016), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, London-New York, Routledge.



Citation: M. Ciacò (2019) Poesia contemporanea e cultura visuale. Pratiche visuali, sguardo e dispositivi nella poesia italiana recente. *Lea* 8: pp. 339-351. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10991>.

Copyright: © 2019 M. Ciacò. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Poesia contemporanea e cultura visuale. Pratiche visuali, sguardo e dispositivi nella poesia italiana recente

Marilina Ciacò

Università IULM (<marilina.ciacò@studenti.iulm.it>)

Abstract

This essay aims to analyse three recent Italian poetry books (Alessandra Carnaroli's *Ex voto*, 2017; Fabio Orecchini's *Figura*, 2019; Andrea Inglese's *Ollivud*, 2018) as case studies in order to show the application of several visual art practices to poetic texts, both on a thematic and stylistic level. The relation between contemporary Italian poetry and visual culture will be explored involving both some literary criticism theories and some fundamental assumptions related to *Bildwissenschaft* and *visual culture studies*.

Keywords: contemporary poetry, dispositif, iconotexts, scopic regimes, visual practices

Il rapporto fra poesia e pratiche visuali può vantare una tradizione pluriscolare che lungo il corso del Novecento ha condotto a un progressivo moltiplicarsi dei fenomeni di interazione complessa fra “parola” e “immagine”, ovvero fra segno convenzionale (verbale) e segno iconico (visuale). Nell’ambito della poesia italiana rintracciamo i segni già maturi di un tipo di “iconismo contemporaneo” intorno agli anni Sessanta, periodo in cui forme di interazione verbo-visuale sono riscontrabili in poetiche anche distanti fra loro: l’iconismo si presenta sia nell’accezione propriamente visiva, relativa cioè ad immagini concrete, figurazioni inserite nel testo e configurazioni tipografiche (Pozzi 1981), sia nel trattamento delle componenti del linguaggio verbale come “oggetto”, operazione che investe pertanto un ambito linguistico e infratestuale (Ballerini 1975, Dorfles 1996). Proprio in quegli anni Dick Higgins aveva coniato il termine “intermedia” per indicare la fusione interdisciplinare e sinestetica tra forme espressive nonché mediali di tipo diverso, ponendo l’accento sull’intento da parte delle

arti contemporanee di opporsi alla medium specificity per testimoniare l'apertura verso una società senza classi¹.

A partire dagli anni Novanta, abbiamo assistito agli sviluppi sempre meno prevedibili delle tecnologie digitali e del web, con l'incessante flusso di immagini nel quale viviamo costantemente immersi, insieme al verificarsi nell'ambito delle arti di quello che è stato definito “iconic turn” da Gottfried Boehm e “pictorial turn” da W.J.T. Mitchell². Gli studi condotti nell'ambito della *Bildwissenschaft* tedesca da un lato e dei *visual studies* americani dall'altro hanno tentato di fornire una risposta all'esigenza di ridefinire i rapporti fra verbale e visivo alle porte del XXI secolo focalizzando l'attenzione, nel primo caso, sulla testualità delle immagini e, nel secondo, sulla natura figurativa del linguaggio stesso. Diverse recenti analisi degli iconotesti letterari hanno mostrato inoltre che il dispositivo dell'iconotesto, inteso come “un artefatto in cui i segni verbali e visuali si mescolano per produrre una retorica che dipende dalla copresenza di parole e immagini” (Montadon 1990, 6), presenta una fenomenologia altamente variabile, in virtù della quale si origina una tensione, “un dialogo cui nessuno dei due media può, neanche per un momento, sottrarsi” (Cometa 2016, 65). Alla luce di queste considerazioni preliminari, il panorama della poesia italiana recente o recentissima sembra rivelarsi particolarmente ricettivo nei confronti della mutazioni storico-estetiche sopra citate, presentando una serie di fenomeni inediti che mettono in luce la svolta in atto tanto da un punto di vista dei paradigmi percettivi – o, se si vuole, dei *regimi scopici* – quanto da un punto di vista più strettamente tematico, con una rinnovata attenzione nei confronti del campo semantico della *visione* e dello *sguardo tout court*.

È bene precisare che l'iconosfera “aumentata” derivante dall'avvento del web esercita il proprio influsso sulla poesia contemporanea intesa come microcosmo di produzione-fruizione su una pluralità di livelli: sul piano del *contesto*, ovvero il web in quanto iperspazio rizomatico che ospita infinite “writing surfaces” ha accolto nell'ultimo decennio una proliferazione non normata dei testi poetici; sul piano del *supporto*, spesso duplice, comprendendo sia l'oggetto-libro cartaceo sia il formato digitale, ebook o pagina web, frutto attraverso uno schermo; sul piano del *rapporto con il lettore*, che risulta sempre più distratto dal flusso di dati all'interno del quale si svolge l'esperienza estetica; diviene pertanto necessario attivare una pluralità di stimoli percettivi congiunti attraverso l'utilizzo di stilemi storicamente e criticamente situati. Una seconda precisazione appare a questo punto d'obbligo, e riguarda lo *statuto non-narrativo* del fatto poetico. Accogliendo l'impianto teorico presentato da Jonathan Culler in *Theory of the Lyric* (2015), che riprende a propria volta alcuni studi svolti da Käte Hamburger nel suo *The Logic of Literature* (1993 [1968]), l'enunciato poetico si distinguerebbe da quello narrativo per il suo carattere *epidittico*, ovvero il suo intento sarebbe quello di formulare dei giudizi sul mondo, in relazione ai quali non avrebbe senso chiedersi se siano *fictional* o *non-fictional*. La poesia, considerando inoltre altre caratteristiche che le sono proprie sin dalle origini, quali le strutture di iterazione e la connessione a una precisa occasione concreta, sarebbe dunque da considerarsi come un *evento* connesso a un preciso spazio rituale³. Il testo poetico seguiràbbe

¹ Si ringraziano i revisori dell'articolo per i suggerimenti qui accolti. In particolare, si rimanda a studi ulteriori per quanto concerne i rapporti fra le pratiche verbo-visuali in poesia e il *digital turning point* e le divergenze fra pratiche poetiche e *visual storytelling* (cfr. infra, Cohn 2016).

² Si fa riferimento a Boehm (2009 [1994]) e Mitchell (2008 [1994]).

³ “Mimesis of enunciation is distinguished from real enunciation, and lyric belongs to a real enunciation or statement, non-mimetic and non-fictive”. “The statement-subject is not a personal ‘I’ but a linguistic function” (Culler 2015, 105; Hamburger 1993, 233-234). Per Culler il tempo presente (esplicito o implicito) di molti testi sarebbe sintomo di un'infinita iterabilità dell'atto poetico, che è a sua volta da intendersi come *epideictic discourse* ovvero “public poetic discourse about values in this world rather than a fictional world” (Culler 2015, 115).

dunque una logica di significazione altra rispetto a quella del *visual storytelling* e, in generale, a quelle proprie delle strutture narrative verbo-visuali come il fumetto e l'emoji, di cui pure Neil Cohn ha indagato in modo esaustivo una pluralità di aspetti cognitivi e linguistici⁴.

Leggendo alcune raccolte di poesia pubblicate negli ultimi anni come *Ex-voto* (2017) di Alessandra Carnaroli, *Figura* (2019) di Fabio Orecchini, *Ollivud* (2018) di Andrea Inglese, si potrebbe anzi pensare che l'utilizzo di pratiche visuali alluda a una direzione per certi versi opposta rispetto a quella perseguita dallo *storytelling*: più che veicolare degli elementi di trama, testi di questo tipo sembrano orientati a restituire un'*esperienza linguistica e percettiva* altamente straniante, all'interno della quale le componenti visive incrementerebbero il grado di coinvolgimento del lettore, catapultato entro un orizzonte di senso che lo costringe a fare i conti con l'altro da sé, con il rischio della perdita e dell'insignificanza, con lo smarrimento che accompagna una visione *dis-orientata* e nel contempo profondamente *incarnata*⁵.

Nelle raccolte di poesia sopra citate l'utilizzo di pratiche visuali si riscontra in primo luogo a partire da elementi collocati all'interno del testo cartaceo: il testo contiene immagini di vario tipo, disegni, fotografie; la stessa struttura tipografica presenta schemi metrici stratificati non riconducibili alla versificazione tradizionale, indici e simboli che assumono valore significante così come gli spazi bianchi e le pause all'interno del flusso verbale. In aggiunta a ciò, spesso il testo cartaceo costituisce il pre-testo per installazioni e performance fruibili in spazi dedicati entro la cornice di un happening; in questi casi il testo dialoga con materiali audiovisivi altamente eterogenei che vanno dalle elaborazioni grafiche digitali alle composizioni musicali, dall'oggetto in quanto superficie aptica all'ambiente in realtà virtuale o aumentata.

Oltre che in forma di modalità compositiva, operante quindi sul piano estetico e stilistico, la visualità è rintracciabile anche sul piano dei contenuti: il fenomeno più chiaramente attestato sembra essere proprio la *tematizzazione* della visione, con una focalizzazione sul rapporto fra occhio e sguardo, visibile e invisibile, o ancora nella compresenza di una figuralità lineare, che recupera le procedure retoriche di tipo metaforico-simbolico, e di un allegorismo multilineare di natura prevalentemente visiva, che esibisce frammenti del reale, oggetti irrelati e lacerti di vissuto lasciando al lettore la libertà di tracciare le possibili connessioni. Il testo poetico si configura in tal modo come *dispositivo*⁶, ovvero concorre a disporre nello spazio un insieme di materiali e di significati e a organizzare il loro rapporto con il lettore-spettatore, orientandone in qualche modo lo *sguardo*. Si intende qui per sguardo l'azione di un soggetto nel mondo in senso duplice, ben sintetizzata dal verbo francese *regarder*, come fa notare Didi-Huberman (1992): quando guardiamo qualcosa e avvertiamo che quel qualcosa ci riguarda, meditando sulla nostra posizione nel mondo e sul nostro rapporto con l'alterità.

Proveremo ora ad addentrarci nel vivo dell'analisi delle tre raccolte citate; lungi dal voler esaurire l'ampia gamma di applicazioni che una fenomenologia estetica di questo tipo prevede, lo studio che ci si appresta a illustrare sarà da considerarsi semplicemente come una delle possibili angolazioni attraverso le quali provare a scandagliare un panorama tanto vasto e multiforme.

⁴ Si rimanda qui, in particolare, a Cohn 2016. Per un quadro generale della ricerca in corso si veda il portale web <<http://www.visuallanguagelab.com/>> (11/2019).

⁵ Si vedano a questo proposito Lacoue-Labarthe 1986 e Gumbrecht 2004, rispettivamente per l'idea di *esperienza* connessa al linguaggio poetico e per il ruolo delle componenti *materiali* della comunicazione all'interno dell'atto poetico, volte a creare un effetto di *presenza*.

⁶ Si utilizza qui il termine dispositivo nell'accezione francese di *dispositif*, riprendendo gli studi condotti, fra gli altri, da Foucault 1976; Deleuze 1986; Derrida 2002, 2005; Aumont 2011 (cfr. Pinotti-Somaini 2016).

La raccolta di Alessandra Carnaroli prende il titolo dall'antica pratica religiosa che consisteva nel donare un oggetto simbolico a una divinità affinché esaudisse la richiesta del credente donatore, che attraverso il rito si impegnava a tenere viva la propria fede. L'espressione *ex voto suscepto* significa letteralmente “per grazia ricevuta”. Il recupero dell'elemento idiomatico tradizionale va però in questo caso inteso in senso critico-ironico poiché l'occasione da cui scaturisce il nucleo tematico principale è decisamente calata nel contesto della società digitale e del rituale collettivo di condivisione *social*: l'autrice fa esplicito riferimento alle pagine Facebook a sfondo religioso, le cui bacheche pullulano di post nei quali migliaia di utenti invocano la protezione di Gesù, Maria e dei santi del cattolicesimo, spesso esprimendo con preghiere la propria offerta votiva in cambio della liberazione da un “male” più o meno definito. Queste pagine assumono così i connotati di un lunghissimo elenco delle sofferenze umane, legate il più delle volte a gravi condizioni di malattia, a lutti, a stati di disagio di vario tipo in relazione ai quali il sentimento preponderante da parte di chi ne è affetto è quello dell'impotenza. La reazione media dell'utente esterno che incappa per caso nella pagina è perlopiù di straniamento. Se da una parte il contenuto tragico di “vita vera” indurrebbe normalmente forme di empatia, dall'altra la mole di dolore umano degradata a esibizione pornografica e l'involontario patetismo delle manifestazioni di angoscia stereotipate produce, inevitabilmente, effetti di grottesco. Si aggiunga a ciò l'inserzione, fra una preghiera e l'altra, di icone religiose in formato digitale, di norma iperamatoriali e di bassa qualità, con tinte sgargianti e *gif* animate ai limiti del *kitsch*.

Come era già accaduto con la *reality tv*, nella mercificazione della “società dello spettacolo” persino la verità di un dolore personale può rischiare di trasformarsi nella propria caricatura, generando un'evidente contraddizione fra la dignità del limite umano e il suo doppio parodico, connivente nei confronti del sistema (cfr. Debord 1990)⁷. L'ambiente mediale che ne fa da sfondo risulta essenziale per comprendere le leggi interne di quel microcosmo frammentato eppure perfettamente organico che la raccolta di Carnaroli si rivela essere. Il libro si presenta di per sé come un'installazione: le pagine sono “doppie” e pieghevoli, ovvero l'atto di lettura è imprescindibile dall'azione del dispiegare le pagine, azione che corrisponde all'addentrarsi in un universo di sensi che letteralmente si squaderna. La struttura delle singole porzioni di testo è altamente eterogenea; si passa da strofe lunghe con misure versali variabili a lacerti brevissimi, eppure resta l'impressione di trovarsi di fronte a un unico testo, tanta è la coesione impressa da un nucleo tematico potente. Il testo è poi corredata da una serie di disegni volutamente abbozzati e dai tratti infantili. Il soggetto è unico ma declinato in diverse forme: corpi umani deformati con dettagli anatomici ipertrofici che variano di volta in volta a seconda della specifica patologia che si intende mostrare; alcuni di essi sembrano ottenuti attraverso un unico tratto continuo, senza mai alzare lo strumento di disegno dal supporto; a volte accanto ai corpi compaiono parole singole (“cervelletto”, “colon”, “utero”), le proporzioni e le simmetrie sono consapevolmente eluse, i connotati del volto soltanto accennati o quasi inesistenti.

A una prima lettura verrebbe da pensare a queste figure mostruose come a delle illustrazioni nel senso in cui Michele Cometa ha inteso il termine, ovvero delle forma iconotestuali caratterizzate dalla prevalenza dell'immagine all'interno di un rapporto di corrispondenza parola-immagine. Tuttavia nel caso di Carnaroli il disegno legato all'infanzia e al trauma della patologia sembra alludere a un rapporto multilineare, di tipo irrazionale, fra tessuto verbale e rappresentazione visiva. Il corpo distrofico, sulla soglia dell'annichilimento per malattia,

⁷ Per Debord l'assoggettamento di ciascun individuo al flusso di immagini mercificate proprio del neocapitalismo avanzato corrisponde a “un discorso ininterrotto che l'ordine presente tiene su se stesso, il suo monologo elogiativo” (1990, 92).

potrebbe rinviare a un rapporto non conciliato con l’Alterità – l’Altro che soffre, l’Altro che in punto di morte si riscopre simile a me mostrandomi le sue ferite – che emerge dall’inconscio in forma di immagine disturbante e da cui il soggetto, mosso da una “pulsione scopica”, è guardato a propria volta⁸. A sostegno di tale ipotesi notiamo in primo luogo il particolare trattamento al quale sono sottoposte tematiche come la malattia, la paura della morte, la speranza e il limite umano all’interno del testo propriamente verbale. Sin dai primi versi l’autrice avverte che si tratterà di “una poesia brutale / nelle sottili connessioni / tra bene, bene / e male / capillare” (Carnaroli 2017, 6), dunque di una poesia che proprio attraverso il costante dialogo tra parola e immagine intende rispondere all’emotività massificata con una messa in luce delle contraddizioni insanabili insite nel breve corso biologico dell’essere umano, nel “sangue”. Poco dopo, la ragione ultima del problema è presto chiarita: “Ci resta difficile immaginare / la tua morte come processo naturale / di decomposizione delle ghian-dole / sgombero ascellare sottomandibolare / retro-nucale”, con iterazione nelle otto strofe successive del sintagma “Ci resta difficile immaginare” (ivi, 10-14). Il terrore della morte si presenta dunque come ossessione primaria (e primaria rimozione) dell’uomo, di fronte alla quale si tenta spasmodicamente di trovare dei piccoli ingranaggi di appiglio (“buchini” o “appendini”), che siano preghiere rivolte a entità trascendenti o banali compensazioni del quotidiano. Da una parte la morte è quindi l’Inimmaginabile per definizione, dall’altra assume un’improvvisa tangibilità nell’antinferno clinico costellato di medici, camici, diagnosi, cartelle, flebo, residui umorali e quanto di più concreto e “basso” si possa vedere. Il lessico prevalente è per l’appunto da referto clinico, con descrizioni dettagliate di sintomi e patologie di vario tipo, particolari anatomici, reazioni fisiologiche che convivono con una resa basso-mimetica del parlato. La catena verbale appare come un flusso di interferenze che migra di continuo dai colloquialismi di registro medio al vero e proprio gergo popolare, dal *baby talk* alle parole-chiave della società dei consumi (“spesa”, “bolletta”, “serie tv”, “Netflix”), dai lessemi tecnico-scientifici di area medica ai caratteri tipografici corrispondenti alle emoji dei social network, con anacoluti, malapropismi, refusi e imprecisioni di ogni sorta. La stessa degenza a tempo indeterminato diviene cortocircuito percettivo e semantico: gradualmente i mostri dell’immaginazione arrivano a occultare i contorni degli oggetti reali, lasciano spazio soltanto alle invocazioni e alla condivisione in loop della propria vicenda personale in cerca di conforto. Solo alla fine, quando persino la speranza di salvezza ultraterrena non può più nulla, balugina un improvviso senso di realtà che mette in discussione l’idea stessa di salvezza: “scappiamo / finché siamo in / tempo / dall’ospedale a casa vedrai / vedremo/ come guariremo” (ivi, 61). L’operazione verbo-visuale di Carnaroli prova dunque a restituire autenticità al dolore proprio e altrui senza eliminarne i paradossi interni, anzi fornendone una visione ravvicinata che non teme la crudezza del dato materiale né la reversibilità dell’assolutamente tragico in quasi-comico, fuori da ogni sublimazione.

La centralità del tragico ritorna nella raccolta di Fabio Orecchini, *Figura*, pubblicata all’interno di “Croma K”, la stessa collana che comprende *Ex voto*. Il motivo di partenza è questa volta del tutto appartenente a un orizzonte di pensiero e di significato altro rispetto alla contemporaneità, quello della mitologia classica. *Figura* ruota intorno al mito di Alcesti, eroina resa celebre dalla tragedia euripidea che sceglie di sacrificare la propria vita scendendo nell’Ade al posto del marito Admeto. Grazie all’intercessione di Eracle Alcesti potrà ritornare in vita prima di aver portato a termine la catabasi infernale e si presenterà al cospetto del marito con

⁸Cfr. Freud 1982 [1905]; Sartre 1943.

le sembianze di una misteriosa donna velata, impossibilitata a parlare per tre giorni, il tempo necessario per essere definitivamente sconsacrata agli inferi e far sì che il rinnovamento si compia in pieno. Alcesti è pertanto, sin dalle origini del mito, il personaggio liminale per definizione, la cui natura risiede appunto nell'ambiguità: si colloca fra la vita e la morte, fra la parola e il silenzio, fra il visibile e l'invisibile. Ebbene nella raccolta di Orecchini l'intero campo semantico del visivo si manifesta in forma di costante tematica trascinando con sé diverse possibili declinazioni – il vedere e il guardare, l'occhio, lo sguardo, la dialettica fra assenza e presenza, l'oscillazione percettiva fra realtà e illusione. Nella prima sezione “*cercatemi e fuoriuscite | tanatomorfosi*” la donna appare immediatamente come “circoscritta nella forma o figura”, “figurante asservita alla scena” (Orecchini 2019, 10), appena resuscitata dal regno dei morti eppure ancora “spettro” in quanto velata; si avverte una voce monologante tormentata dalla percezione frammentaria della realtà terrena che le è appena stata restituita e al tempo stesso cosciente dell'altrettanto frammentaria percezione che gli altri hanno di lei, poiché la necessaria controparte del “vedere” è sempre “l'esser veduti” (ivi, 13). Osservando la donna velata lo stesso Admeto sembra smarrire ulteriormente i propri riferimenti visivi e simbolici dal momento che “l'occhio” è ancora “vedovo” e resta soltanto “la pena / che nutre lo sguardo”, una visione offuscata, scotomizzata, condensata nell'oscurità “bianco tenebra” (ivi, 14). Si affaccia un lontano ricordo del “*nostro volto*, appeso a un fil di cielo / e d'occhi inviduto incustodito inesausto” (ivi, 15): il *volto* in quanto unica possibilità di riconoscimento inequivocabile della moglie continua a esistere soltanto per negazione. L'epiteto di “figura” associato ad Alcesti troverebbe pertanto una precisa motivazione se si pensa, ad esempio, alla nozione di *figural* elaborata da Lyotard, intesa come dimensione di senso dell'immagine che resiste a qualunque traduzione extra-iconica, in particolare a quella linguistica. Il *figural* sarebbe strettamente connesso al potenziale desiderante intrinseco alle immagini e, come aggiungerà Deleuze, si opporrebbe in questo senso al *figuratif* presentandosi come energia sempre in potenza. Per Pinotti e Somaini al *figural* si associa dunque “un'attività incessante, una capacità di generare forme che non è asservita ai fini della diegesi e quindi del riconoscimento dei personaggi, delle azioni e degli oggetti, ma che segue logiche proprie” (2016, 35).

Il volto velato e il silenzio di Alcesti sottraggono l'immagine della donna al dominio di una logica percettiva di tipo lineare-aptico (legata all'ambito del verbale, dei significati univoci, della concreta tangibilità e delle misurazioni oggettive) e la introducono all'interno di un nuovo ordine, quello puramente visivo. In questo senso, come d'altronde già accadeva in Euripide, il rinnovamento della vita riacquisita dopo la morte porta con sé una nuova maturità, che Alcesti ha già introiettato in virtù del proprio viaggio e che Admeto dovrà conquistare per ricostruire definitivamente il proprio *oīkōs* inteso come famiglia e casa, unità fondante della società ateniese. Rispetto all'architetto greco Orecchini conserva poi il ruolo del coro al quale è dedicata la seconda sezione (“la circostanza del doppio | canti figurati”) e che agisce letteralmente da “controcanto” in relazione alla vicenda dei due protagonisti. Anche qui ritorna in apertura la tematizzazione della visione, l'ingresso del coro viene infatti introdotto dai versi “a noi che guardiamo / facciamo la guardia” (Orecchini 2019, 27). Anche Orecchini insiste dunque sulla duplicità insita nel verbo “guardare”, declinandola in questo caso in termini di dialettica fra apertura dello sguardo/posizione attiva (l'azione dello scrutare e la curiosità verso un orizzonte percettivo) e chiusura del corpo/posizione passiva (l'azione del controllare che un qualcosa non venga violato, opponendosi al transito altrui). A chi “fa la guardia” spetta osservare quanto di nuovo accade di fronte a sé e insieme lasciarsi qualcosa alle spalle, qualcosa da proteggere, proprio come la stessa Alcesti la quale, ritornata alla vita, dovrà sì lasciarsi alle spalle l'Ade, ma dovrà nel contempo proteggere il valore di quell'esperienza e guardare al futuro con una nuova consapevolezza di sé.

È tuttavia la seconda metà della raccolta, con le sezioni “deposizione di Admeto | stralcio e essere pendente | vertenza” a discostarsi in modo significativo dalla trattazione euripidea del mito, stravolgendone l’epilogo nonché i sovrassensi associati. A pronunciare il monologo è ora Admeto, che anche dopo la deposizione del velo fatica a riconoscere la moglie perduta nella donna che si trova di fronte. Egli la *vede*, ne scorge i connotati, ma dopo la discesa tra le ombre non riesce più ad avere in relazione a lei lo stesso *sguardo*. Alcesti sembra essere divenuta altro-da-sé, la “controfigura” finzionale che ricorda ad Admeto l’irrimediabile “reato” commesso anche se “non inferto”. La colpa che Admeto non riesce a perdonare a se stesso e che lo conduce lentamente al delirio consiste proprio nella sua viltà ovvero nell’aver accettato che l’amata si sacrificasse al posto suo. In questo crescendo parossistico dell’autologoramento teme più di tutto di essere stato ingannato da Eracle, “che a mentire sia il verdetto” della resurrezione; invano cerca di restituire con la donna un’intimità verbale (“dimmi Alcestina dimmi”) ma l’immagine di Alcesti, ormai transitata nella sfera del visivo puro, non può più essere ricondotta alla familiarità verbale e tattile che la caratterizzava prima della morte. L’iterazione del sintagma “e lì rimani” ci informa che la trasformazione è ormai irreversibile (ivi, 44-45): Alcesti è destinata a restare imprigionata nel suo essere-figura, nel regno dell’ottico che rifugge il linguaggio sostituendogli l’entropia asemantica, la contingenza radicale. Il personaggio di Admeto è dunque assorbito nella sua totalità nell’atto del guardare (“mi faccio *sguardo*”, ivi, 52) mentre quello di Alcesti persevera nell’oscillazione fra poli opposti e l’unica raffigurazione che le si addice è proprio l’idolo ambiguo per antonomasia (“*Giano bifronte che siedi in salotto*”, ivi, 47).

Appare lecito affermare che *Figura*, pur partendo da uno spunto mitico iniziale, ne erode gradualmente le premesse etico-gnoseologiche esibendo la sua decostruzione, fino a giungere all’annichilimento dell’orizzonte mitico tout court attraverso l’inabissamento nel dominio del visivo puro. La vicenda di Alcesti e Admeto diventa *parabola dello sguardo* e della perdita di riferimenti stabili che questo dischiude: gli occhi di entrambi si rivelano analoghi agli occhi di Medusa poiché guardandoli o essendone guardati non si può evitare di fare i conti con l’esperienza della morte⁹.

Un panorama testuale e di senso ancora differente è quello presentato da *Ollivud* di Andrea Inglese e dalla trattazione che in questo rintracciamo della pratica visuale cinematografica, approfondita in un duplice senso tematico e strutturale. La raccolta si apre con la fotografia in bianco e nero di un mucchio di giocattoli accatastati su un tappeto: aeroplani, componenti Lego, *action figures*, vestiti di bambole, possibili frammenti di mini robot; è il cartello di ingresso nel mondo iperfinzionale dello spettacolo puro, nel quale la coazione a mettere in *play* – innescare l’azione, incominciare il gioco, proiettare la pellicola con il suo flusso di immagini – si manifesta tanto come infinita meraviglia della scoperta quanto nei suoi risvolti più grotteschi e inquietanti. Da qui si dirama un dittico di cui la seconda sezione, intitolata “Quando Kubrick inventò la fantascienza. 4 capricci su 2001: Odissea nello spazio” e già pubblicata nel 2011 per *La Camera Verde*, costituisce la parte più propriamente narrativa. Si tratta di uno pseudo-romanzo che, partendo da un’intervista a Stanley Kubrick, mescida una serie di generi tra i quali la biografia e l’autobiografia, il saggio e il ricordo d’infanzia, e che soltanto a fatica potrebbe essere ricondotto entro l’etichetta di “poesia”, per quanto la macrocategoria risulti di per sé sempre più aperta e flessibile. La sezione sembrerebbe piuttosto da intendersi come un’approfondita riflessione personale sul ruolo che l’immaginario filmico riveste sin dall’infanzia nella costruzione di un orizzonte simbolico individuale che comprende desideri, aspirazioni,

⁹ Si rimanda qui alle ricerche condotte da Jean-Pierre Vernant (1987).

preferenze (che diventeranno scelte) di ordine etico ed estetico. L'immagine in movimento diventa il primo tramite che ciascuno di noi ha a disposizione per formare la propria identità attraverso una serie estremamente multiforme di stimoli visivi, ancora esenti dalle opposizioni claustrofobiche tipiche dell'età adulta fra "reale" e "fantastico", "concreto" e "immaginario". La visione di *2001* e de *Il pianeta delle scimmie* può quindi segnare, per un bambino di sei anni, l'inizio di una curiosità irrefrenabile verso i pianeti e l'astronomia, la prima innocente interrogazione "metafisica" su che cos'è il mondo e cosa ci facciamo noi esseri così piccoli in un universo così grande, che non riusciamo mai a vedere del tutto.

La prima sezione del libro, intitolata per l'appunto "Ollivud", è invece costituita da ventisette prose brevi che si offrono al lettore come una serie di *ekphrasis*, ovvero la descrizione verbale di un fatto visivo evocato *in absentia*. A ciascuna prosa corrisponde la descrizione-narrazione di pellicole immaginarie, che non esistono ma potrebbero poiché sembrano apparentemente rispettare la logica compositiva di un copione qualunque. Ci si accorge però ben presto che ciascuna pseudo-trama affronta attraverso una pluralità di angolazioni uno specifico frammento di un futuro distopico, nel quale l'umanità è asservita al volto invisibile o fantasmagorico di un potere coercitivo, gli individui sono cristallizzati nella fissità di un'unica azione, le immagini posticce codificate dal potere per garantire l'asservimento dei propri sudditi si confondono con i traumi personali e le allucinazioni generate dai singoli inferni privati. Ne consegue che i piani di realtà si sovrappongono di continuo nel montaggio di gesti privi di scopo e atti mancati. La bulimia di stimoli visivi costringe l'intreccio entro una lunga catena di involuzioni che lo portano a collassare su se stesso, fagocitandolo. Come corpi celesti dal ciclo di vita brevissimo, le trame di Inglese si concludono puntualmente con un'implosione, lasciando come unica traccia superstite soltanto l'eco di una crisi cognitiva.

Per avere un'idea della struttura testuale allestita dall'autore si prenda ad esempio il secondo testo, "La bistecca" (Inglese 2018, 9): la prosa si apre con la definizione del soggetto, con una focalizzazione impersonale ("Restava il problema di come vedere la bistecca alla luce del giorno"; *ibidem*), per poi restringere gradualmente il campo procedendo dal generale all'inquadratura di una serie di dettagli ("si metteva a soppesare coltello e forchetta", "in quel frangente così rassicurante, popolato di bambini, suocere, giardinieri, vicini, cani da slitta"; *ibidem*). Appare subito evidente la tecnica del montaggio cinematografico ri-mediata in forma verbale attraverso l'organizzazione sintattica, così come la connessione fra la percezione visiva legata al medium cinematografico e il tema del desiderio: l'immagine della bistecca chiama a sé l'"attesa" e la difficoltà di definizione propria dell'oggetto desiderato, produce un offuscamento della vista ("la bistecca mostrava un profilo ambiguo, oscurato, nebbioso"; *ibidem*) e nel suo essere-presente richiama un'assenza, il proprio simulacro in negativo ("Come se un'ombra perpetua [...] avesse guastato irrimediabilmente qualcosa, come se insomma fosse notte sempre fonda e sempre intorno alla bistecca"; *ibidem*). D'altronde la definizione che Cristian Metz aveva fornito di *regime scopico* in relazione al cinema riguardava proprio questo "voyeurismo allo stato puro" caratterizzato dall'"assenza del soggetto visto", costitutivamente inaccessibile¹⁰ (Metz 1975, 44). Il fatto che *Ollivud* esprima una posizione criticamente consapevole nei confronti del medium cinematografico in sé e delle molteplici forme mediatizzate delle immagini in generale emerge con ulteriore evidenza dalle componenti dichiaratamente saggistiche dei testi, che alternandosi ai referti percettivi minimali interrompono la corrente fenomenica e impongono a chi legge una pausa nella quale la riflessione gnomica fa tutt'uno con un'inequivocabile tensione etica e

¹⁰ "L'attore era presente quando non lo era lo spettatore e lo spettatore è presente quando l'attore non lo è più: appuntamento mancato del voyeurista e dell'esibizionista" (Metz 1975, 44, cfr. anche 3-55).

politica. In *Campo di concentramento* (Inglese 2018, 13) l'umor nero nel descrivere la realizzazione fiacca e stereotipata di un film sull'Olocausto transita verso una lucida registrazione della condizione degli individui nell'epoca attuale: “*Andiamo dentro il concentramento, lo riempiamo d'immagini*, perché l'amore ci sollevi. Come volando. E i film del campo di concentramento, in modo ognuno diverso, finivano con un volo: di coccinelle, gabbiani, merli o foglie di betulla risucchiati dal vento” (ivi, 14). Il desiderio compulsivo di sollecitazioni visive, anche quando notoriamente banali se non totalitarie, risponde a un'esigenza di compensazione, al bisogno di sublimare attraverso un orizzonte sempre rinnovabile di significati la mancanza di un fondamento ontologico per il genere umano.

Nella raccolta di Inglese la spinta saggistica risulta poi pressoché inscindibile da quella metapoetica, intesa nel duplice senso di metalinguistica e metafilmica. Trattandosi infatti di una raccolta che si colloca a cavallo fra due forme artistiche, quella letteraria e quella cinematografica, l'interrogazione del testo su se stesso si manifesta attraverso pratiche analoghe e concomitanti: da una parte, è tipica del genere letterario “ibrido” scelto dall'autore, quello della poesia-in-prosa o “prosa in prosa”¹¹, la procedura che consiste nell'esibire le proprie strutture di significazione, mettendole sistematicamente in crisi; d'altra parte, le ekphrasis filmiche presentate mostrano tutte, in una certa misura, una riflessione sulla costruzione cinematografica in sé, avvalendosi proprio della verbalizzazione dell'immagine in movimento come pratica intermediale per mettere a nudo i paradossi sui quali si fonda l'illusione di una trama più o meno lineare. In *Stanchezza* (ivi, 28), descrivendo “un film paradossale, giocato sulla complessità degli ambienti, degli intrecci e delle psicologie”, si svela all'improvviso “il grande sentimento di stanchezza collocato al centro di questa macchina”, per cui “il fatto rallenta senza possibilità di sviluppo, di scioglimento finale”, commento metanarrativo, questo, che potrebbe adattarsi a tutti i *mock movies* prodotti e proiettati in *Ollivud*. Nel testo successivo, *Ultima frase* (ivi, 30), ci troviamo in piena distopia tecnologica post-umana, durante un futuro nel quale l'intreccio fra “tecnologie dell'avvicinamento” e “tecnologie dell'accelerazione” ha prodotto il nuovo campione della scala evolutiva, un *cabron* originario della Repubblica Dominicana, Lopi, che è in grado di “leggere nel gene” e sottoporre chiunque all’“inglobamento bio-destinale”, ovvero “ti riduco a fare ciò che rafforza la mia carriera genetica trionfante”. E tuttavia, persino il “cattivo” iperdarwiniano in punto di morte si rivela legato a un immaginario patetico-sentimentale che rovescia ironicamente il film di genere in un improbabile mélo: la sua ultima frase è da soap opera o fotoromanzo, “Mi manca la sabbia della spiaggia di Puerto Plata”. In *Camminata* (ivi, 32) ad essere oggetto di metariflessione ironica è pure il film d'avanguardia, per cui l'autore sembra prendersi gioco del decostruzionismo più estremo inscenando l'inevitabile fallimento di un film “aggressivo, in cui le immagini erano al servizio di una distruzione delle immagini, e le parole dovevano annichilire la storia, i dialoghi smontare i personaggi, e la rappresentazione filmica era interamente da decostruire a partire dai titoli d'inizio”. Viene tematizzata l'impossibilità di stabilire un rapporto “reale” fra un'immagine e il suo referente, di cui non si può attestare l'esistenza “al di fuori del film”, ma l'esasperazione delle iterazioni e l'utilizzo di una struttura frasale volutamente complicata lasciano trasparire un'intenzione di critica nei confronti di certa avanguardia elitaria e, al contrario, di riabilitazione di una forma d'arte consapevole, attenta a non prendersi mai troppo sul serio. L'apice di autoconsapevolezza e conseguente messa in crisi dell'operazione poetica stessa si raggiunge in quello che è probabilmente uno dei testi fondamentali della raccolta, *Zampe* (ivi, 41). Qui ad essere mostrato è “un film sulla fine del

¹¹ Per una trattazione più ampia dell'argomento si vedano Gleize 1983, Giovenale 2011.

film, sull'agonia della civiltà cinematografica, sul crollo nervoso di un'umanità retinica e iper-vedente” (*ibidem*); le scelte stilistiche risultano tutte ugualmente fallaci, Guy Debord fa la sua comparsa come “ultimo zimbello di una risata periferica” (*ibidem*) e, insieme a lui, lo spettro di Jean-Luc Godard. L'autore si mostra estremamente lucido nei riguardi di una cultura visuale che viene accolta sul piano espressivo ma nel contempo negata su quello etico-ideologico, assumendo il ruolo di *paradosso esperienziale* irriducibile della società contemporanea, con il quale chi scrive è costretto a misurarsi se intende comprendere il tempo in cui vive. Le immagini hanno sempre un doppio volto nel momento in cui si offrono agli spettatori sia come chiave d'accesso a una libertà percettiva senza eguali, che rifugge le codificazioni e il pensiero unico, sia come strumenti di potere che del pensiero unico diventano muti esecutori, omologandosi alla logica economica morale del sistema neocapitalistico e alla *macchina desiderante* autoalimentantesi che di questa è frutto nonché dispositivo per la conservazione del dominio. Si aprirebbe quindi un orizzonte rivoluzionario soltanto con “la nascita di un cinema invisibile, un cinema mai visto e che non potrà mai essere visto, perché *vedere è tradire, manipolare se stessi, prostituirsi, vedere è un enorme errore epistemologico e ontologico*” (*ibidem*). Svuotato lo schermo delle immagini e abolita l'idea stessa di “spettatore”, l'invisibilità assume la valenza di un dono offerto a chi vorrà addentrarvisi per “stare seduto davanti al niente, a fissare cose invisibili e incomprensibili” (ivi, 42), per riprendere un contatto meno artefatto con se stessi e con il mondo della percezione riuscendo ad apprezzarne il caos, la gratuità, l'insignificanza, l'entropia delle “zampe” di tutti gli esseri viventi che sono “costantemente in fibrillazione, ereticamente cariche, tese, quasi tintinnanti” (*ibidem*). Nel “cinema invisibile” (*ibidem*) proposto da *Ollivud* si potrebbe rintracciare una ripresa dell'idea di *acinéma* teorizzata da Lyotard, idea secondo cui lo schermo cinematografico, divenendo luogo di investimento libidico da parte del soggetto spettatore, agisce in realtà in modo analogo alla superficie dello specchio indagata da Lacan (1974 [1949]) in quanto “funzione costitutiva del soggetto immaginario o oggetto *a*; l'agire a livello di corpo sociale non modifica per nulla la sua funzione”, situando in tal modo “l'istanza dell'*io*, prima ancora della sua determinazione sociale, in una linea di finzione”¹². Con ciò Lyotard intendeva affermare che il desiderio proiettato sulle immagini in movimento cinematografiche è sempre puramente individuale prima di essere mediato dai codici sociali e dalle strutture comunicative proprie di un sistema. Proprio la pratica di *de-rappresentazione* (l’“a-arte”; Lyotard 1979, 34) messa in opera da gran parte dell'arte contemporanea è volta a un recupero della dimensione più autentica del desiderio: siamo di fronte a “una dinamica che tende a *decostruire la rappresentazione svelandone i trucchi* e perciò ad evitare il soddisfacimento illusorio del desiderio mediante il fantasma” (ivi, 36), segnando in tal modo il “passaggio dalla ricerca del piacere a quella della *jouissance*” (ivi, 44; Carbone 2014, 127). Nell'*acinéma* la mobilità e l'immobilità estreme si intrecciano, per cui “il rappresentato cessa di essere l'oggetto libidinale, ed è lo schermo stesso che prende il suo posto nei suoi aspetti più formali” (ivi, 245). Lo schermo vuoto invaso dalle “zampe” diventa così simbolo del desiderio incensurato e illimitato, della vita in quanto vita priva di ordini o categorie, che non chiede ragioni ontologiche né storiche fuori da se stessa in quanto si giustifica da sé.

Guardando a esperienze poetiche di questo tipo nel loro complesso, è da considerarsi necessaria un'ultima precisazione che concerne l'utilizzo extra-testuale, ovvero esterno rispetto all'oggetto libro, delle pratiche visuali sopra citate. Sia nel caso di Orecchini che in quello di Inglese possiamo infatti notare ormai da anni il persistere di una prassi che integra il testo

¹² L'argomento è trattato in Lyotard 1973, 357-369.

verbale di partenza con la sua estroflessione di tipo installativo e/o performativo. Il primo ha allestito fra il 2017 e il 2018 l'installazione intermediale *Terrae Motus* (vincitrice del Premio Pagliarani 2018 per la sezione Innovazione) che in memoria della tragedia dell'Aquila pone al centro un sismografo manipolato dall'autore, a registrare la traccia muta dell'irreparabile. Il secondo è curatore del progetto *Descrizione del mondo*, un blog nel quale ciascun testo verbale nasce insieme all'immagine che lo accompagna sullo schermo dando vita a una costellazione di nuclei di senso verbo-visuali. Lo stesso Inglese negli ultimi anni si è spesso esibito in reading durante i quali interagiscono voce, musica, oggetti e immagini di vario tipo, com'è avvenuto di recente insieme al musicista Gianluca Codeghini in occasione del festival *Partes extra partes. Rassegna intermediale di scritture, musica e arti visive* tenutosi a Firenze presso la Galleria Frittelli Arte Contemporanea il 17 e il 18 maggio 2019. La rassegna, fondata sull'idea di un continuo interscambio fra pratiche artistiche, ha ospitato reading, performance musicali, fotografie e installazioni di vario tipo, presentando un'ampia varietà di opere intermediali altamente sperimentali che attraversano il campo delle tecnologie audiovisive del tutto calate nel contesto della contemporaneità, dalle elaborazioni grafico-sonore in digitale alla realtà aumentata. Fra gli autori coinvolti, molti afferiscono alla frastagliata area delle "scritture di ricerca" contemporanee: Simona Menicocci, Jacopo Ninni, Marco Giovenale, Niccolò Furri, Alessandra Greco, e non solo.

L'allestimento di *happening* di questo tipo, insieme alla relazione sempre più evidente fra pratica della poesia e specifici *ambienti di lettura*, può essere interpretata come un'ulteriore testimonianza del fatto che la poesia contemporanea stia progressivamente introiettando le logiche composite e di fruizione indagate dalla cultura visuale, lasciando riemergere in modo esplicito i rapporti semantici che da sempre la legano all'"immagine" e al "suono". Fenomeni di questo tipo potrebbero pertanto indurci a ripensare la poesia come genere intrinsecamente intermediale, se non addirittura come *macro-medium* all'interno del quale, sin dalle prime testimonianze che ci sono pervenute, la parola risulta interconnessa a una *prassi* di tipo installativo e performativo. In questo senso, la presenza di elementi legati alla cultura visuale nella poesia contemporanea contribuirebbe a produrre a partire dal testo verbale una "atmosfera" espressiva diffusa, un ambiente sensoriale all'interno del quale sono coinvolte tutte le forme dell'esperienza, della conoscenza e della vita sociale e culturale (cfr. McLuhan, Fiore 2011 [1967]), e che proprio fondandosi su diverse forme di *partage du sensible* (Rancière 2000) è capace di restituirci una precisa idea di mondo, uno *sguardo* differente che entra in dialogo con il nostro.

Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio (2005), *Profanazioni*, Roma, Nottetempo.
 Althusser Ludwig (1977), "Ideologia e apparati ideologici di Stato", in Id., *Freud e Lacan*, Roma, Editori Riuniti, 102-120 (ed. orig. "Idéologie et appareils idéologiques d'État: notes pour une recherche", *La Pensée* 145, 3-14, 1970).
 Ballerini Luigi (1975), *La piramide capovolta. Scritture visuali e d'avanguardia*, Venezia, Marsilio.
 Barthes Roland (2002), *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi (ed. orig. *L'Empire des signes*, Genève-Paris, Skira, 1970).
 Boehm Gottfried (1994), *Was ist ein Bild?*, München, Wilhelm Fink. Trad. it. di M.G. Di Monte, Michele Di Monte, Stefano Marrone, Elisabetta Pastore (2009), *La svolta iconica*, a cura di M.G. Di Monte, Michele Di Monte, Roma, Meltemi.
 Böhme Gernot (2010), *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Milano, Marinotti (ed. orig. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1995).

- Bray Joe (2012), "Concrete Poetry and Prose", in Joe Bray, Alison Gibbons, Brian McHale (eds), *The Routledge Companion to Experimental Literature*, London-New York, Routledge, 298-309.
- Bruno Giuliana (2016), *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Cremona, Johan & Levi.
- Carnaroli Alessandra (2017), *Ex voto*, Salerno, Oèdipus.
- Carrara Giuseppe (2017), "Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo", *Comparatismi* 2, 26-55.
- Carbone Mauro (2014), "Schermo delle mie brame. Lyotard e un cinema che si chiama desiderio", *Materiali di estetica* 1, 119-130.
- Cohn Neil, ed. (2016), *The Visual Narrative Reader*, London, Bloomsbury (per altri studi dello stesso autore si consulti il sito web personale <<http://www.visuallanguagelab.com/>>, 11/2019).
- Cometa Michele (2016), *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Michele Cometa, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 69-116.
- Cortellessa Andrea (2011), "Tennis neurale: tra letteratura e fotografia", in M.V. Marini Clarelli, M.A. Fusco (a cura di), *Arte in Italia dopo la fotografia. 1850-2000* (Catalogo della mostra, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, 21 dicembre 2011-4 marzo 2012), Milano, Electa, 34-59.
- Culler Jonathan (2015), *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard UP.
- Debord Guy (1990), *La società dello spettacolo*, Milano, SugarCo (ed. orig. *La Société du spectacle*, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1967).
- De Francesco Alessandro (2015), *Continuum. Scritti sulla poesia come pratica artistica*, Den Haag-Basel-Tirane, Utigeverij.
- Deleuze Gilles (1995), *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet (ed. orig. *Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981).
- Dorfles Gillo (1996), *Il divenire delle arti*, Milano, Bompiani.
- Freud Sigmund (1982), *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in Id., *Opere*, vol. IV, *Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, a cura di C.L. Mussatti, Torino, Bollati Boringhieri, 441-546 (ed. orig. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Leipzig-Wien, Franz Deuticke, 1905).
- Garroni Emilio (2015), *Immagine linguaggio figura*, Roma-Bari, Laterza.
- Giovannetti Paolo (2017), *La poesia italiana degli anni Duemila*, Roma, Carocci.
- (2019), *Lettore*, Bologna, Sossella Editore.
- Giovannetti Paolo, Inglese Andrea, a cura di (2018), *Teoria & Poesia*, Milano, Biblion.
- Giovenale Marco (2011), "Quattro categorie più una: 'loose-writing'", *gammm*, 25 gennaio, <<https://gammm.org/2018/10/22/quattro-categorie-piu-una-loose-writing-marco-giovenale-2011/>> (11/2019).
- Gleize Jean-Marie (1983), *Poésie et figuration*, Paris, Seuil.
- Gomringer Eugen (1966), "Dal verso alla costellazione: scopo e forma di una nuova poesia", *Modulo* I, 1, 15-17 (ed. orig. "vom vers zur konstellation. zweck und form einer neuen dichtung", *Neue Zürcher Zeitung*, 1 August 1954).
- Goodwin Charles (2003), *Il senso del vedere*, Roma, Meltemi.
- Gumbrecht Hans (2004), *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford, Stanford UP.
- Hamburger Käte (1993 [1968]), *The Logic of Literature. Second Revised Edition*, Bloomington, Indiana UP.
- Higgings Dick (2001 [1965]), "Intermedia", *Leonardo* XXXIV, 1, 49-54.
- Inglese Andrea (2018), *Ollivud*, Padova, Prufrock Spa.
- Lacan Jacques (1974), *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, Comunicazione al XVI Congresso internazionale di psicoanalisi (Zurigo, 17 luglio 1949), in Id., *Scritti*, a cura di Giacomo Contri, vol. I, Torino, Einaudi, 87-94.
- Lacoue-Labarthe Philippe (1986), *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois.
- Lyotard Jean-François (2008), *Discorso, Figura*, Milano, Mimesis (ed. orig. *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971).
- (1973), "L'acinéma", n. special, *Cinéma. Théorie, lectures*, sous la dir. de D. Noguez, *Revue d'Esthétique* 26, 2-4.

- McLuhan Marshall (1967), *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore (ed. orig. *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York-Toronto-London, McGraw-Hill Book Company, 1964).
- McLuhan Marshall, Fiore Quentin, a cura di (2011), *Il medium è il massaggio*, Mantova, Corraini (ed. orig. *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, New York, Bantan Books, 1967).
- Metz Christian (1975), "Le significant imaginaire", *Communications*, 23, 3-55.
- (1980), *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio (ed. orig. *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale d'éditions, 1977).
- Mitchell W.J.T. (2008), *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa. Trad. it. di A.L. Carbone, Federica Mazzara, Valeria Cammarata, Milano, Cortina (ed. orig. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994).
- (2018), *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Cremona, Johan & Levi.
- Moles Abram (1972), *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Denoël.
- Montadon Alain, sous la dir. de (1990), *Iconotextes*, Paris, Ophrys.
- Morris Adelaide (2006), "New Media Poetics: As We May Think/How to Write", in Adelaide Morris, Thomas Swiss (eds), *New Media Poetics. Contexts, Technotexts, and Theories*, Cambridge, MIT Press, 1-47.
- Orecchini Fabio (2019), *Figura*, Salerno, Oèdipus.
- Pignotti Lamberto (1968), *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Roma, Lerici.
- (2005), *Scritture convergenti. Letteratura e mass media*, Pasian di Prato, Campanotto.
- Pinotti Andrea, Somaini Antonio, a cura di (2009), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina.
- (2016), *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.
- Pitzozzi Andrea (2016), "Poesia da guardare: considerazioni sulla *Conceptual Writing*", *Poli-Femo* 11/12, 1-2, 77-92.
- Pozzi Giovanni (1981), *La parola dipinta*, Milano, Adelphi.
- Rancière Jacques (2000), *Le partage du sensible. Ethétique et Politique*, Paris, La Fabrique.
- Riegl Alois (1953), *Industria artistica tardoromana*, Firenze, Sansoni (ed. orig. *Die spätrömische Kunst-Industrie. Nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien, K.K. Hof- und Staatsdruckerei, 1901).
- Sanguineti Edoardo (1978 [1965]), *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli.
- Sartre Jean-Paul (1943), *L'Ètre et le Néant*, Paris, Gallimard.
- Schaefer Heine (2015), "Poetry in Transmedial Perspective: Rethinking Intermedial Literary Studies in the Digital Age", *Acta Universitatis Sapientiae/Film and Media Studies* 10, 169-182.
- Schaeffer Jean-Marie (2010), "Esthétique et styles cognitifs: le cas de la poésie", *Critique* 752-753, 2-3, 59-70.
- Simanowski Roberto (2011), *Digital Art and Meaning. Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art and Interactive Installations*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Simone Raffaele, ed. (1995), *Iconicity in Language*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.
- Spatola Adriano (1978), *Verso la poesia totale*, Torino, Paravia.
- Vernant Jean-Pierre (1987), *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna, il Mulino (ed. orig. *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*. Artémis, Gorgò, Paris, Hachette, 1975).
- Wagner Peter (1995), *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*, London, Reaktion Books.
- (1996), *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin-New York, Walter de Gruyter.



Citation: R. Coglitore (2019) Un'autobiografia in forma di curriculum. *Asterusher* di Michele Mari. *Lea* 8: pp. 353-371. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10992>.

Copyright: © 2019 R. Coglitore. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Un'autobiografia in forma di curriculum. *Asterusher* di Michele Mari

Roberta Coglitore

Università degli Studi di Palermo (<roberta.coglitore@unipa.it>)

Abstract

A recent expanded edition of the book *Asterusher* by Michele Mari (2015 and 2019) suggests some reflections on the completeness of autobiographical discourse. The composition of the autobiographical phototext, with a systematic tripartite form and inspired by the tradition of the emblem, is identical in the two versions. The addition of some pages has not changed the original structure of the volume but asks questions about the possibilities of revision and/or completion of an autobiographical narrative, about the possibilities of rewriting an autobiography in the form of a diary, almost like a “curriculum” with continuous updating.

Keywords: autobiography, diary, fetish, Michele Mari, phototext

Perché il passato è tutto, e siamo suoi
Michele Mari, *Dalla cripta*, 2019

1. Un'autobiografia interminabile

Nel suo epocale *Pacte autobiographique* del 1975, pioniere degli studi narratologici del genere, Philippe Lejeune aveva già intuito che, per comprendere l'identità narrativa del soggetto, il lettore avrebbe dovuto allargare la prospettiva dalla singola autobiografia allo spazio autobiografico, quello cioè compreso tra le opere di un autore. Sin da quel primo volume che mirava a stabilire contrastivamente le modalità del genere si legge infatti un'apertura verso una forma indiretta di patto autobiografico, che mette in relazione il romanzo e l'autobiografia:

non si tratta più di sapere se è più vera l'autobiografia o il romanzo. Né l'una, né l'altro, [...] si tratterebbe dunque dell'una più l'altro? Piuttosto dell'una *in rapporto* all'altro. Lo spazio nel quale rientrano le due categorie dei testi, e che non è riconducibile a nessuno dei due, diventa rivelatore.

La creazione per il lettore di uno spazio autobiografico è l'effetto di rilievo ottenuto da questo procedimento. (Trad. it. di Santini in Lejeune 1986, 46)¹

Passato alla storia come il volume che definisce l'autobiografia nella relazione con i generi affini (biografia, romanzo, memorie, saggio, autoritratto, diario) il *Patto* riconosce dunque, sin dalle sue prime pagine, un'incrinitura delle sue fondamenta. Per chi ha saputo leggere tra le righe di quel primo testo teorico, l'autobiografia non va concepita come necessariamente unitaria, così come non è monolitico il soggetto cui si riferisce, e di questo Lejeune ha reso conto nel corso della sua ricca e longeva produzione, disinvestendo sulla costruzione autobiografica e dedicandosi principalmente allo studio della scrittura diaristica (Lejeune 2005, 2013).

Autobiografia e diario si differenziano non tanto per la loro vocazione rispetto alla realtà o per un grado diverso di finzionalizzazione, piuttosto per la loro concezione del tempo e della fine. Se l'autobiografia è una forma di scrittura terminativa, dove la fine della storia coincide con il presente della scrittura e dove è impossibile ricordare e tantomeno ricostruire la nascita, al contrario, il diario è incoattivo, perché attribuisce una grande enfasi all'origine della storia e ne procrastina indefinitamente il termine. Esistono ovviamente molte forme miste che prevedono un'autobiografizzazione del diario, inteso come forma di scrittura progressiva, e una diarizzazione dell'autobiografia, una sorta di scrittura del sé che si può comporre nel corso della vita, si può cioè completare come un curriculum in base alle esperienze che via via si acquisiscono.

Queste varianti sono sperimentate dai cosiddetti scrittori autobiografici o prevalentemente autobiografici, la cui opera è interamente riconducibile a narrazioni del sé e della propria vita o che hanno distribuito la propria scrittura autobiografica in diverse pubblicazioni, elaborando progetti ambiziosi e impegnativi.

Basti pensare a Simone de Beauvoir che, dopo *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958), dedica altri quattro volumi alle diverse fasi della sua vita o a Mark Twain, che decide di registrare la propria vita attraverso gli appunti dei diari e le foto scattate quotidianamente, oggi raccolti in tre poderosi volumi (2010; 2013; 2015), cento anni dopo la sua morte, rispettando le sue volontà. Se non si vuol credere, come sostiene Paul De Man, che ogni scrittura è comunque autobiografica (De Man 1979).

Il progetto di Michele Mari per *Asterusher* (2015) – un fototesto autobiografico che presenta la vita dell'autore attraverso le citazioni dalle sue opere precedenti e le fotografie degli oggetti del cuore – fornisce un'ulteriore variante alla scrittura dell'autobiografia in forma di curriculum, cioè scritta non in un'unica occasione ma ripresa più volte nel corso della vita.

Sebbene il sottotitolo dell'opera, *Autobiografia per feticci*, riporti per la prima volta nell'opera di Mari l'indicazione di questo specifico genere letterario, le vicende editoriali contraddicono la presunta unitarietà di questa definizione. Si tratta di un caso molto particolare di autobiografia perché una prima edizione 2015²) felicemente

¹ "Il ne s'agit plus de savoir lequel, de l'autobiographie ou du roman, serait le plus vrai. Ni l'un ni l'autre; [...] ce serait donc: l'un plus l'autre? Plutôt: l'un par rapport à l'autre. Ce qui devient révélateur, c'est l'espace dans lequel s'inscrivent les deux catégories de text et qui n'est réductible à aucune des deux. Cet effet de relief obtenu par ce procédé, c'est la création, pour le lecteur, d'un 'espace autobiographique'" (Lejeune 1975, 42).

² D'ora in avanti A 2015 seguito dall'indicazione del numero di pagina.

accolta dalla critica (Falco 2015; Orecchio 2015; Manganelli 2016; Di Bello 2017) è stata seguita a distanza di pochi anni da una “nuova edizione accresciuta” di sole sedici pagine (2019³), lasciando apparentemente intatta la struttura dell’opera, come se si trattasse di un aggiornamento minimo per un’edizione esaurita, senza alcuna implicazione teorica. Eppure a partire da queste poche integrazioni è possibile fare alcune riflessioni sulle forme miste di scrittura autobiografica e sulla possibilità di una loro compiutezza.

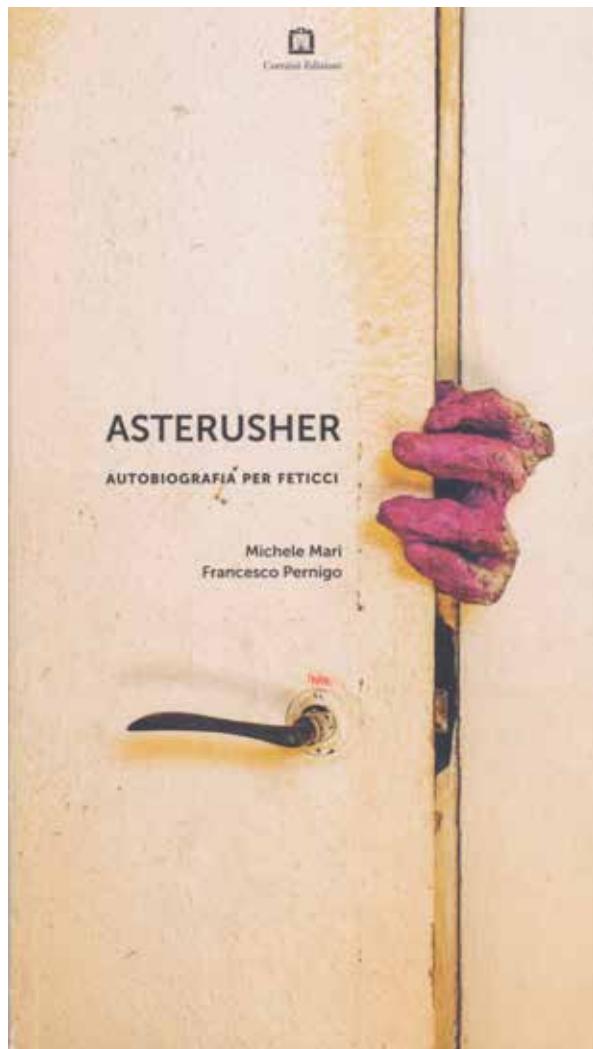
In realtà la genesi dell’opera è complessa perché la prima versione ha avuto alcune anticipazioni e ulteriori sviluppi. Il volume è stato preceduto da prodromi in altre forme espressive: una performance teatrale, *Ballata triste di una tromba*, dove Mari mette in scena, in occasione del festival “Pordenone legge” nel 2012, un atto unico con le musiche di Nicola Straffelini e le immagini di Roberto Conz, successivamente ripubblicato in *Fantasmagonia* (2012); e una conversazione durante la rassegna “Roland: Macchine e animali”, ideata da Marco Peano e Giorgio Vasta nel 2012, dove lo scrittore era stato invitato, insieme a Walter Siti, ad offrirsi al pubblico a partire da alcuni oggetti emblematici. In entrambi i casi era stato esposto sulla scena un barattolo di vetro che conteneva molti mozziconi di matita consumati fino all’osso, la cui immagine raddoppiata ritorna anche nella prima edizione del volume *Asterusher* (A 2015, 83) e nella seconda edizione viene addirittura duplicata e ingrandita (A 2019, 94, 95). Entrambe le occasioni vengono ricordate nella prefazione al volume, identica nelle due edizioni, e sottolineano l’aspetto circolare della scrittura di Mari, capace di insistere sui medesimi aspetti, su episodi e dettagli che ritornano più volte nelle sue opere, sotto forma di motivi, personaggi, funzioni o fonti di ispirazione. Ne è prova il fatto che alcune foto scartate dalla prima edizione ritorneranno nella seconda perché il caso le riporterà alla luce, oppure perché troveranno giustificazione ulteriore nella produzione letteraria successiva. Per esempio, in un’intervista uscita dopo la pubblicazione della prima edizione, Mari ha dichiarato:

Ancora adesso rimpiango immagini che sono rimaste fuori (una di queste, in particolare, non figura in *Asterusher* soltanto perché il suo oggetto è venuto alla luce quando il libro era già chiuso: si tratta di un antico pallone di cuoio, deformato e gibboso, perfetto per illustrare un passo dei *Palloni del Signor Kurz*). (Falco 2015)

Ovviamente la foto del pallone, insieme alle altre quindici aggiunte, ha trovato posto nella nuova edizione accresciuta (A 2019, 53). Ci sono state quindi delle ragioni accidentali che hanno incoraggiato la nuova edizione, ma non sono le uniche.

Nella seconda versione sono poche le novità. Il formato del volume è identico, soltanto con sedici pagine supplementari. Le nuove pagine, aggiunte in maniera simmetrica nelle due sezioni, modificano ovviamente il ritmo e l’ordine precedente e ne suggeriscono nuovi, arricchiscono di ulteriori dettagli che avvalorano alcune tesi. L’immagine della copertina è cambiata, così come pure il colore delle doppie pagine che precedono il frontespizio del volume, nella prima erano rosa, nella seconda sono celesti, entrambe comunque intonate ai colori prevalenti della copertina. Sulla copertina della prima edizione c’è la foto di una porta gialla dalla quale spuntano le grosse dita di una mano impiastriate di terra e stranamente tinte di rosa che afferrano la porta per aprirla, nascondendo l’essere che sta dietro. E tutto si colora della consueta tonalità inquietante e spaventosa che ritroviamo in molte opere di Mari.

³ D’ora in avanti A 2019 seguito dall’indicazione del numero di pagina.

Figura 1⁴

La fortunata raccolta *Cento poesie d'amore a Ladyhawke* (2007) diventa invece motivo ispiratore della nuova copertina, nonostante Mari abbia dichiarato più volte di non considerarlo la sua opera più riuscita (Mazza Galanti 2019, 49). La scelta della foto dei due anelli nella copertina e nel retro del volume cambia decisamente il nucleo centrale della riflessione, perché sostituisce il mostro inquietante raffigurato nella prima copertina con l'immagine di un occhio incastonato in un anello, feticcio di un'esperienza d'amore, quella raccontata nella più famosa raccolta di poesie. E soprattutto, un oggetto che rappresenta un bulbo oculare insiste naturalmente sulla dimensione della visione, dello sguardo da rivolgere agli oggetti rappresentati nel volume piuttosto che riferirsi a un'esperienza di paura, disinvestendo dal terrore la prospettiva generale di lettura.

⁴ Ringraziamo Michele Mari per la gentile concessione alla riproduzione delle immagini.

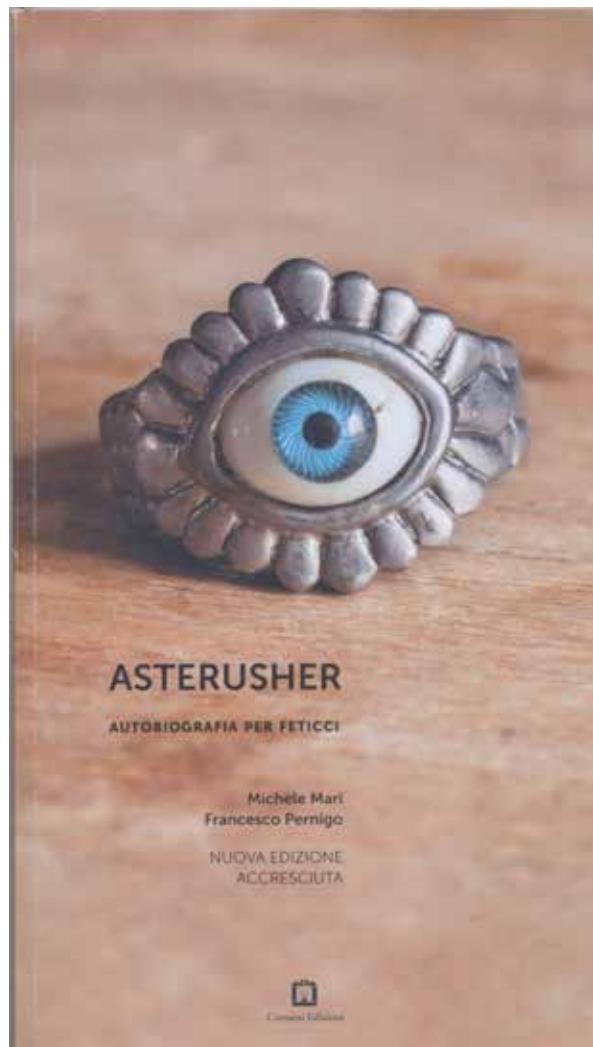


Figura 2

L'esigenza di completezza richiesta da un'autobiografia, intesa come una narrazione retrospettiva che ricostruisce l'intero percorso di vita, ha reso tuttavia necessaria una seconda versione ampliata dopo la pubblicazione di un romanzo autobiografico importante e di successo, *Leggenda privata* (2017), che entra prepotentemente, e non da solo, nelle pagine del nuovo *Asterusher* (2019), fornendo così un'ulteriore spiegazione per la nuova edizione accresciuta.

Diverse sono dunque le ragioni dell'autore per ritornare sulla prima composizione autobiografica, che sembrano tutte ruotare attorno alla questione della compiutezza, dei confini e della fine della rappresentazione. Così intesa la scrittura del sé richiama quell'oscillazione tra lavoro terminabile e interminabile che aveva caratterizzato la terapia psicoanalitica sin dai suoi esordi. All'inizio del Novecento Sigmund Freud si interrogava nel celebre saggio: "se l'azione esercitata sul paziente è stata portata tanto avanti che da una continuazione dell'analisi non ci

si possa ripromettere alcun ulteriore cambiamento” (Freud 1979 [1937], 24-25). Ma se nel caso della terapia freudiana una fine sembra prevedibile: “L’analisi deve determinare le condizioni psicologiche più favorevoli al funzionamento dell’Io; fatto questo, il suo compito può darsi assolto” (ivi 66), nel caso della letteratura il compito non può mai darsi assolto perché, nonostante le nuove frontiere degli studi letterari propongano forme di medicina narrativa (Cometa 2017; Charon 2019), la narrazione autobiografica non è mai stata considerata da Mari una cura risolutiva. È semmai un processo interminabile e inarrestabile, l’unico che per l’autore vale la pena percorrere indefinitamente, e che dà:

l’impressione di scrivere sempre lo stesso libro, come un unico continuo referto di se stesso. Però quello che sarebbe un referto in sede clinica o diaristica, o erudita, filologica, in letteratura viene modulato, affabulato con grande libertà, con molte opzioni linguistiche, strutturali, metriche, tonali eccetera, quasi nel tentativo di negare questa micidiale identità con se stessi. Scrivere è un po’ illudersi di essere anche qualcos’altro. Ma in realtà più sperimenti, più vari, più ribadisci l’identità. (Mazza Galanti 2019, 63)

2. *Un calco del soggetto*

Nella stessa recente intervista Mari ha ribadito la necessità autobiografica della sua scrittura e ne ha esplicitato la circolarità dei temi e la persistenza di un nucleo identitario:

Mi sembra che tutti questi libri si tengano per mano e rimandino uno all’altro, che ogni libro viva anche di saturazione e riflessione, sulla memoria degli altri. La mia impressione è di aver scritto un unico libro con diciotto varianti più che diciotto libri. Di aver sempre più o meno scritto lo stesso libro, senza aver mai avuto la libertà di fare altrimenti. Ho una visione molto biopsichica e deterministica della creazione letteraria. Penso che ognuno per quanto possa mediare, stilizzare, cristallizzare, di fatto metta se stesso nella pagina, metta la sua vita, le sue pulsioni primarie, i suoi traumi, le sue ferite, i suoi lutti, le sue frustrazioni, le sue aspirazioni. E siccome la vita è troppo breve per cambiare radicalmente io fondamentalmente sono lo stesso di quando avevo cinque, dieci o vent’anni. I miei libri corrispondono a questo sostrato invariabile. (Ivi, 50)

Per *Asterusher* Mari decide di raccontarsi attraverso i suoi amati oggetti scrivendo, appunto, un’autobiografia per feticci, come recita il sottotitolo. In tal modo l’autore intende conferire concretezza al fantasioso titolo, prodotto della crasi delle due opere letterarie di riferimento, *La casa di Asterione* (1947) di Borges e *Il crollo della casa Usher* (1839) di Poe. L’operazione messa in campo da Mari nel complesso palinsesto di *Asterusher* è quella di far parlare gli oggetti familiari raccolti in due case simbolo, quelle di Nasca e Milano, attraverso due forme espresive che vengono giustapposte nel fototesto. Si tratta di alcune fotografie, realizzate ad hoc da un fotografo professionista, Francesco Pernigo, e di altrettante citazioni tratte delle sue opere precedenti o di brevi testi narrativi composti per l’occasione.

Queste due forme dell’espressione compongono un’autobiografia basata su oggetti particolarmente significativi per l’autore e diventati quasi oggetto di culto per la sua vita e per la sua scrittura. I feticci sono oggetti investiti di valori simbolici, affettivi ed emotivi, ma non nel senso di inautentico che Marx e Freud avevano tratto dall’antropologia per trasferirlo all’economia politica e alla psicoanalisi, ma secondo una certa venerazione per gli oggetti (Fusillo 2012) – erede forse di una *it narrative* o di una *poétique des objets* e comunque iscritta nella linea lombarda di una poetica delle cose (A 2019, 36) che tende a rianimare l’animato restituendogli una funzione centrale nella letteratura (Orlando 1993).

Mari sceglie di raccontarsi attraverso la presenza di oltre un centinaio di oggetti – qui narrati e fotografati – e che pertanto evidenziano l'assenza della rappresentazione del soggetto, di quell'io che dovrebbe essere centrale nella narrazione autobiografica. L'idea di soggetto che si riesce a ricostruire nell'autobiografia consiste allora nel calco, nell'impronta che i feticci rivelano con le loro concavità e convessità. Inoltre gli oggetti, proprio perché carichi di un significato emotivo-affettivo, sono i principali rievocatori di ricordi e testimoniano le diverse fasi della vita del soggetto, anche in base agli spostamenti e alle loro ricollocazioni nelle case e nel tempo, feticci, appunto, capaci di ricollegare passato e presente, ma anche luoghi distanti come la campagna e la città. Gli oggetti vengono rappresentati come referti di documentazione della vita, agenti della memoria e conseguentemente elementi decisivi della scrittura di Mari: nel senso che sono entrati a farne parte, come temi, personaggi, funzioni e sono stati motivi di ispirazione e forieri di immaginazione per le sue letture e per la sua scrittura.

Quindi *Asterusher* è una restituzione del sé dell'autore non attraverso la descrizione di elementi della sua personalità o la narrazione di episodi significativi della sua vita o ancora attraverso la confessione di relazioni private o pubbliche, come recitano le definizioni più accreditate del genere autobiografico, o come ritroviamo anche in altre opere di Mari (Mazza Galanti 2011), ma grazie all'individuazione di oggetti che erano stati centrali nelle opere precedenti e che vengono ora fotografati ed esposti, producendo dunque una reificazione della sua scrittura. Attraverso la ricollocazione degli oggetti riconosciuti come motivo ispiratore della narrazione, si crea così il calco di un soggetto e si può ridisegnare *in absentia* l'impronta dell'autore. I feticci lo immortalano nell'assenza e ne testimoniano lo slancio vitale dentro alle scene immobili rappresentate nelle fotografie o a quelle sedimentate nella narrazione.

L'identità narrativa viene ribadita attraverso una pluralità di oggetti e per frammenti, attraverso singole unità che sono doppie, perché fatte di parole e immagini, e senza alcun apparente legame narrativo o logico-cronologico tra loro. Si tratta di una sorta di album per frammenti che inclina verso una dimensione museale, quasi un catalogo di una casa museo (Manganelli 2016), come *L'innocenza degli oggetti* (2012) di Orhan Pamuk che l'autore compone però sulla propria vita.

3. Una struttura contenitiva

Mari ha già sperimentato le forme miste in altre occasioni. Ha composto un iconotesto dedicato alla città natale, *Milano fantasma* (2008), in collaborazione con Velasco Vitali e un altro con Gianfranco Barucchello, *Sogni* (2017), nel quale i due autori trascrivono i propri sogni nelle forme espressive della scrittura e del disegno. Ma ha anche pubblicato *Filologia dell'anfibio* (1995), un diario militare composto di brevi narrazioni accompagnate dai propri disegni sull'esperienza della vita militare dei primi mesi di addestramento della leva. E tra breve uscirà *La morte attende vittime* (2019), dove verranno raccolti i suoi fumetti e le sue illustrazioni per *Il Visconte Dimezzato* (1952) di Calvino, *I sepolcri* (1807) di Foscolo, *L'Orlando furioso* (1516) di Ariosto, tra gli altri. Così come ha già pubblicato un romanzo autobiografico, *Leggenda privata* (2017), dove ha raccontato di sé nell'infanzia e nell'adolescenza, anche grazie ad alcune foto di famiglia e ad altre scattate per l'occasione, foto che scandiscono il flusso della narrazione con un ritmo vario e con alcune incursioni rivelatrici di profonde dinamiche familiari (Marchese 2017; Pich 2017; Coglitore 2018).

Dal punto di vista grafico *Asterusher* è una sorta di album con foto commentate la cui struttura è molto regolare, elemento che consentirà all'autore di estenderla senza modificazioni apparenti nell'edizione successiva. E nella sua forma aperta, ampliabile all'infinito come un

diario, va infatti rintracciata un'altra decisiva spiegazione della seconda edizione e di possibili ulteriori aggiornamenti.

Il volumetto ha un formato rettangolare, verticale e stretto. La narrazione si apre con una breve prefazione, a firma di Mari, che introduce il volume composto da due parti simmetriche, denominate Nasca e Milano, dal nome dei due luoghi maggiormente significativi nella vita dell'autore, dove si situano la casa di campagna dell'infanzia e quella cittadina dell'età adulta.

Le due sezioni sono perfettamente bilanciate per numero di pagine (45 per ciascuna sezione nella prima edizione e 53 nella seconda) e identiche per composizione fototestuale: in ciascuna pagina, sia a destra sia a sinistra, nella parte inferiore c'è una foto a colori, in verticale, che occupa oltre la metà dello spazio a disposizione e nella parte superiore si trova una composizione verbale fatta da citazioni tratte dalle opere dell'autore e corredate dal titolo dell'opera in grassetto, oppure, le più numerose, un testo dell'autore composto per l'occasione, senza alcun titolo. Una sorta di struttura tripartita o emblematica con alcune varianti (Cometa 2016). Fanno eccezione quattro casi con l'indicazione "senza parole" quando la parola si ferma per dare pieno spazio all'immagine, ovvero, sia nei tre casi che costituiscono gli ingrandimenti di foto precedenti (A 2019, 33, 51, 95), sia quando la fotografia raffigura la prima pagina del manoscritto del racconto *I giornalini*, riconoscibile dai lettori di Mari anche senza l'indicazione del titolo (A 2019, 96).

Molto spesso le fotografie insistono su cornici di quadri, porte e finestre, ante di armadi e specchi, una sorta di *mise en abyme* di immagini e riquadri, varianti di *metapicture* (Mitchell 2017) per sottolineare ancora una volta che la questione principale sono i confini della rappresentazione letteraria e fotografica.

Nella prefazione l'autore spiega la scelta compositiva e motiva la collaborazione con il fotografo Pernigo, pronto a fornire un punto di vista alternativo sugli oggetti emblematici della vita dell'autore:

Molti oggetti sono stati suggeriti (per non dire imposti) da me, ma altri sono stati scelti da Francesco, anzi più che scelti, inventati: ma il suo contributo è stato importante anche per i soggetti che via via gli indicavo: ora per la riduzione di un ente complesso a un particolare, ora per l'esaltazione di nascoste geometrie (vedi p. 111), ora per la selezione chirurgica delle opzioni, dovuta non solo a una *ratio* estetica ma anche alla saggezza distonica di chi è meno coinvolto. (A 2019, 6)

Il contributo del fotografo dunque non è affatto secondario, è anzi fondamentale nel processo creativo dell'opera. Non si tratta soltanto dello sguardo estetizzante di un professionista, ma di una diversa visione che individua soggetti, esalta le geometrie o ingrandisce i dettagli ma, in generale, di uno sguardo provvisto di quella saggezza che può essere espressa da un punto di vista altro, più distante perché meno coinvolto emotivamente nella rappresentazione.

Si tratta dunque a tutti gli effetti di un'autobiografia collaborativa, che come tale permette un decentramento dell'esclusiva collocazione centrale del soggetto, seppure l'autore la rivendichi per sé nel poliptoto dell'incipit:

Le case sono mie; mia la vita trascorsavi; miei gli oggetti e il senso che li investe; miei i ricordi; mia l'idea di questo libro e miei i testi. (A 2019, 6)

La collaborazione di Pernigo permette però di evitare alcuni pericoli frequenti nell'autobiografia:

[...] è verosimile che lasciato a me stesso io avrei teso al catalogo esaustivo, documentando la mia vita, o meglio quanto nella mia vita è reificato nelle cose e negli spazi, con lo stesso zelo analitico imposto dall'imperatore Borges ai suoi cartografi. Né sfugga, soprattutto per la casa di campagna, la scelta profilattica di evitare quasi completamente gli esterni o le visioni d'assieme, secondo l'idea o la poetica,

per cui in assenza di riferimenti e perimetri ogni lettore potrà ricostruirsi mentalmente la casa che vorrà. (A 2019, 7)

Il pericolo principale, esposto sin dalle prime pagine, sembra dunque annidarsi in un progetto cartografico interminabile, in aperto contrasto con la tentazione all'esaustività dell'autobiografia e soprattutto nella difficoltà del riconoscimento del perimetro di una tale operazione. Simbolicamente Mari dichiara in modo precauzionale di non voler includere fotografie degli esterni delle case in modo da dare al lettore la possibilità di ricreare l'insieme, in base al proprio modello di casa. Ciò rende impossibile tracciarne i confini, seguirne il perimetro, avere una figura completa della casa e un'immagine complessiva del soggetto. Si vedono solo elementi, dettagli, frammenti. L'impossibilità di avere una visione conchiusa e di definire una volta per tutte le dimensioni della collezione dei feticci diventa la condizione indispensabile per pensare a successive integrazioni all'opera.

Per il suo progetto di casa e di scrittura Mari si dichiara debitore di molta letteratura che cita "in ordine sparso" Huysman, Proust, Landolfi, Canetti, Poe, Gadda, Borges, King, Sebald, Biyo Casares, Gombrowicz, Buzzati, Peake, Benjamin, Kafka, Manganelli, Lovecraft, Céline, Gozzano, De Maistre, tutti autori fondamentali per la triade oggetti-case-letteratura. Così come nel finale ricorderà il suo *Fantasmagonia* che ha preceduto questa indagine sulla casa modello.

A sottolineare ancora una volta l'importanza data al perimetro dell'opera, Mari inserisce due tavole all'inizio e alla fine della narrazione, composte graficamente alla stessa maniera delle altre ma con citazioni tratte da due opere assai significative per illustrare il concetto di casa. Si tratta de *La casa di Asterione* di J.L. Borges e *Il crollo della casa Usher* di E.A. Poe, due casi esemplari in cui la casa è interpretata in una maniera però non del tutto rassicurante.

Nel primo caso Asterione, singolare riscrittura del mito del Minotauro, sembra perdersi nei meandri interni della sua eccentrica abitazione, un labirinto dentro il quale gira e rigira isolato dal resto del mondo ("So che mi accusano di superbia e forse di misantropia, o di pazzia" recita l'incipit del racconto di Borges e della citazione di Mari), consapevole della sua eccezionalità di soggetto e di conseguenza dello spazio che lo contiene. Ad accompagnare la prima citazione di Borges una foto della facciata di una casa di campagna vista dall'esterno, con una sola finestra che lascia intravedere, dietro una griglia, una figura di un uomo con le mani in tasca, avvolta in una luce magrittiana e una folta vegetazione in primo piano che circonda la casa. Le ultime parole della citazione sono: "E troverà una casa come non ve n'è sulla faccia della terra" che sembra fare eco alle promesse di originalità dell'incipit delle *Confessioni* di Rousseau "Ecco il solo ritratto d'uomo, dipinto esattamente al naturale, e in tutta la sua verità, che esiste e che probabilmente esisterà mai" (trad. it. di Valente in Rousseau 1990, 54)⁵.

Nel secondo caso la generale decadenza della casa di Roderick Usher sembra annidarsi nel particolare della fessura a zig zag osservata nel muro esterno della casa dal misterioso narratore protagonista, incrinatura che anticipa il fragoroso crollo nel finale del racconto di Poe. Nell'ultima pagina di *Asterusher* la fotografia che si ispira alla narrazione del racconto di Poe ritrae una crepa nell'angolo di un interno della casa di campagna, dove fanno bella mostra un disegno infantile di un mostro e un ritratto fotografico d'epoca, appesi alle pareti, quasi a misurare la lunga gestazione dell'incrinatura. Nelle due case-simbolo poste ai due estremi del volume, a delimitare il perimetro dell'opera di Mari, si iscrivono quindi i maggiori pericoli delle case e dei soggetti che le abitano: l'isolamento e le incrinature profonde.

⁵ "Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais" (Rousseau (2012 [1782-1789], 65).

All'interno dei confini tracciati dai due modelli di abitazione, la struttura regolare dell'impaginazione dà modo all'autore di sperimentare numerose varianti, innanzitutto nella scelta delle foto e dei testi verbali, poi nelle loro combinazioni e infine nei rimandi interni alla sezione o all'intera opera. Le fotografie della prima parte, quella dedicata alla casa di Nasca, si concentrano soprattutto sugli oggetti e gli spazi della lettura nell'infanzia, mentre le seconde sui libri e sulla scrittura nella casa di Milano, ma ovviamente sono presenti spostamenti di oggetti nello spazio e nel tempo tra le due sezioni.

Nella prima parte le citazioni rinviano a *Fantasmagonia*, *Euridice aveva un cane*, *Di bestia in bestia*, *Tu, sanguinosa infanzia*, *Verderame*, *Roderick Duddle*, ma anche ai saggi raccolti ne *I demoni e la pasta sfoglia*. E anche le pagine aggiunte nella seconda edizione ritornano sulle stesse opere. Nella seconda parte invece alcune fonti delle citazioni si ripetono come per *Di bestia in bestia*, *Tu, sanguinosa infanzia*, *Fantasmagonia* e anche *I demoni e la pasta sfoglia*, altre invece sono nuove perché tratte da *Filologia dell'anfibio*, *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*, *Leggenda privata*.

Nei testi scritti *ad hoc* per accompagnare le immagini non mancano riferimenti ad opere di altri autori: *L'Adalgisa* di Gadda, *I canti orfici* di Campana, *Il giorno* di Parini, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e del Sig. Heyde* o il *Don Giovanni* o rinvii all'autobiografia di Vico o a saggi come *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* di Francesco Orlando, o a film di fantascienza come *Paranormal Activity* o *Il pianeta delle scimmie*, o ancora film horror come *La casa dalle finestre che ridono* di Pupi Avati, o *Brood: la covata malefica* di Cronenberg o ai fumetti di Jacovitti e ai prototipi di giochi come *I Sedici Animali* di Danese. Oppure, insolite eccezioni, un suo racconto, *La morte, i numeri e la bicicletta* (1993) e un suo romanzo, *Rondini sul filo* (1999), vengono citati in corsivo nel testo ma non evidenziati in grassetto. Così come pure è possibile elencare gli scrittori citati, oltre quelli già nominati nella prefazione: da Dante a Benjamin, da Borges a Vasari, da Faulkner a Caldwell, da Walpole a King a Peake, o gli artisti come Burri o Escher, van Gogh, Cezanne, Klee, Vermeer, Morandi, Pontormo, Pisanello, Rembrandt, Bruegel, Goya, Van Dyck, tra gli altri, che permettono di ricostruire l'immaginario letterario di Mari e la sua cultura visuale.

4. Oggetti-case-letteratura

Nella prefazione l'autore presenta il volume come una documentazione, condotta con zelo analitico, della propria vita o meglio di quanto della vita “è reificato nelle cose e negli spazi”, e in considerazione del fatto che si tratta di due case-libro, cioè dove sono stati letti e scritti molti libri, il progetto prende la forma di una meta-libro, un libro che contiene gli altri libri. Il progetto segue dunque una *ratio* che prevede un graduale slittamento metaforico dalla vita, agli spazi, agli oggetti e ai libri e dove gli oggetti selezionati assumono le sembianze di feticci perché sono transitati nella scrittura, in una qualunque fase di essa: l'esercitazione della fantasia, il motivo d'ispirazione, la trasformazione in personaggi, le sedimentazioni emotive, la trasmissione, la tradizione. Da qui la necessità di implementare il testo dopo il successo di *Leggenda privata* (2017), dove sono stati rivelati episodi, situazioni e relazioni dell'infanzia e dell'adolescenza che non possono essere esclusi da quella sorta di album commentato o di encyclopédia per frammenti à la Barthes, come si è presentato *Asterusher* sin dalla prima edizione.

La varietà degli oggetti-feticcio è tale per cui l'enumerazione induce alla vertigine. Proverò a raggrupparli in tipologie, seppure contravvenendo allo spirito frammentario del testo. Innanzitutto i giochi dell'infanzia (l'orsino di pezza, il pallone di cuoio, le automobiline di ferro, i soldatini, i puzzle), poi gli oggetti che, decontestualizzati, servono per scatenare la fantasia (la

radice di mandragora, la falce, il pezzo di scambio ferroviario, la catena e il gallo, l'albero veliero fatto con quadranti di orologio e i semi congelati nella resina ad opera del padre, le pareti screpolate), o gli angoli della casa che sono stati l'alcova dei sogni (il divano per le letture, la poltrona accanto ai fucili, la camera da letto, il tavolo da pranzo e il pianoforte, il quadro della donna e l'autoritratto della madre in camera da pranzo, la botola sopra le scale, le cantine e i solai, il fienile e la legnaia, la stanza della frutta, lo sgabuzzino), o, al contrario, quegli anditi divenuti luoghi di nascita degli incubi (il cammino, lo specchio, il fregio sopra l'armadio, il Gargoyle), o, ancora, i dettagli della casa che ne rappresentano i sogni (il *trompe-l'œil*, alcune screpolature), gli oggetti che segnano il trascorrere del tempo con la loro longevità o con il loro evidente decadimento (i lettini di diverse misure corrispondenti alle età dell'uomo, lo scaldbagno che ha la stessa età dell'autore, i mozziconi di matite raccolti nei barattoli di vetro, il pugnale di ferro dalle tante vite), gli oggetti divenuti simbolo delle figure genitoriali (i fumetti di Linus del padre, il fiore di legno offerto in dono alla madre, i libri della madre, i due puzzle regalati ai genitori), le raccolte o le collezioni di oggetti o i contenitori che ne raccolgono alcuni alla rinfusa (i libri ben ordinati nelle librerie, la collezione di Urania e di Linus, la scatola delle etichette, i pezzi di ceramica, il mini-archivio fatto con scatole di fiammiferi), le composizioni di immagini (il trittico nel bagno, il dittico tra lo studio e il corridoio, il trittico accanto all'interruttore), o invece gli oggetti accostati per opposizione (statuette religiose e libri mitologici, libri e animali mummificati, le due teste, le quattro teste), le foto di disegni e manoscritti (il primo libro, i disegni della bici, i fogli dei racconti), gli oggetti che segnano l'inizio o la fine di un'epoca (il manoscritto del suo primo libro, la foto delle penne prima della resa al computer, la divisa militare), gli oggetti simbolo dei numi tutelari (i ritratti di Foscolo, un busto di Dante, la prima edizione dei *Canti orfici*, alcune vignette con la dedica di Jacovitti), le zone della casa che corrispondono a organi del suo corpo o a momenti della vita (le scale come rappresentazione per il cervello, l'immagine del bambino nell'etichetta del Borotalco), o che segnano i confini invalicabili (le persiane, il cancello).

Si tratta di oggetti che, selezionati, disposti e immortalati per disegnare gli ambienti e permettere di immaginare gli spazi della casa, in realtà permettono di ritrovare anche la dimensione del tempo. Per Mari sono oggetti che hanno attraversato indenni più generazioni, dai nonni ai genitori, a sé e ai suoi figli, così come sono oggetti che i lettori di Mari hanno già conosciuto nelle altre opere precedenti e che vedono finalmente reificati in immagini fotografiche⁶.

In particolare due immagini meritano un'attenzione particolare perché attraverso una tecnica ricorsiva riflettono sul modo di fare autobiografia e pertanto possono essere definite meta-autobiografiche. La prima è il caso del seggiolone (A 2019, 41), il ricordo di una situazione che richiama alla memoria un'altra illustre autobiografia, quella di Vico. Anche Mari, come Vico, è caduto dal seggiolone e intende far sue le parole illustri del suo predecessore, nella speranza di condividerne la natura malinconica e ingegnosa. In una sorta di *mise en abyme* l'autobiografia di Mari cita dall'autobiografia di Vico la famosa scena dell'incipit e la foto cristallizza il ricordo dell'esperienza infantile per condividerlo con i lettori. Il secondo esempio riguarda invece le copertine. L'immagine della prima edizione diventa una delle foto della prima sezione del volume, accompagnata da un commento che accresce la sensazione di inquietante mistero dell'ignoto ospite "E noi, noi avremo il coraggio di non lasciarlo entrare, lui che nell'ombra ha sempre saputo di noi?" (A 2015, 54). La stessa composizione fototestuale si ritrova identica anche nella seconda edizione (A 2019, 62).

⁶ Un procedimento simile si ritrova nel *Photojournal* di Annie Ernaux (in *Écrire la vie*, 2011) dove vengono pubblicate le numerose fotografie che sono state descritte nelle sue opere precedenti.

Questa volta però non si tratta di una semplice citazione dell'esterno del testo, ma della citazione di un'altra autobiografia, in questo caso dell'autore stesso. La seconda edizione fagocita la prima, ma non la dimentica. Un procedimento analogo di *mise en abyme* avverrà per la seconda copertina, anch'essa inclusa tra le pagine della seconda edizione (A 2019, 91).

5. Alcune doppie pagine

Tra le foto e i testi verbali nella stessa pagina vi sono dei rimandi diretti, come nei casi appena citati, dove il testo verbale, nella parte superiore della pagina, commenta la foto situata nella parte inferiore. Ma vi sono casi di doppie pagine consecutive con lo stesso tema, dove le foto sono simili per metonimia, per esempio ingrandimenti di dettagli o prospettive complementari dello stesso ambiente (per esempio quella delle scale [A 2019, 26-27] e delle cantine [A 2019, 30-31] nella prima parte), quasi come se il ritmo della narrazione si estendesse nella doppia pagina; mentre in altri casi i rimandi sono lontani nel testo, quando, per esempio, alcuni dettagli vengono riproposti a distanza di alcune pagine (per esempio il cammino [A 2019, 16] e l'ingrandimento della decorazione del velluto di protezione [A 2019, 51]).

Un'attenzione particolare andrebbe dedicata ai rimandi contigui o distanti delle doppie pagine. All'interno di questa casistica vorrei ricordare alcune pagine esemplari. Innanzitutto la doppia pagina delle soglie, quella che completa la prima parte del volume dedicata a Nasca (A 2019, 66-67).



Figura 3

Nella pagina a sinistra vengono raffigurate le copertine dei libri di Mari pubblicati da Einaudi, *Verderame* e *Fantasmagonia*, che raccontano storie sulla casa, con i loro preziosi disegni fatti da Karel Thole e Dan Mc Carthy, autori ricordati nel testo che li accompagna. Nella pagina a destra invece si trova la foto del cancello della casa di campagna che la separa da quella vicina, così come ricordato dalla citazione tratta da *Euridice aveva un cane*. Soglie dei volumi e soglie della casa vengono accostati e si confrontano direttamente nella doppia pagina.

Altro caso è quello delle pagine singole ma che si completano a distanza. Nella prima pagina della sezione di Milano vengono descritte le due singolari teste in legno massiccio, assai determinanti per il destino dello scrittore: una cosiddetta "il signore", con volto rassicurante ma simbolo dell'inganno, l'altra detta "il mostro" con volto ghignante, e tuttavia simbolo della verità, acquistate dal padre e ora esposte sopra una libreria nella casa milanese (A 2019, 71).



Figura 4

Sei pagine dopo un'altra foto simile, ma questa volta con quattro teste, di cui l'unica rivolta verso la parete è di donna, presunta strega e pertanto pericolosa, che sono esplicitamente imparentate con il *Doppelgänger* della pagina antecedente, come descrive il testo che le accompagna (A 2019, 79).

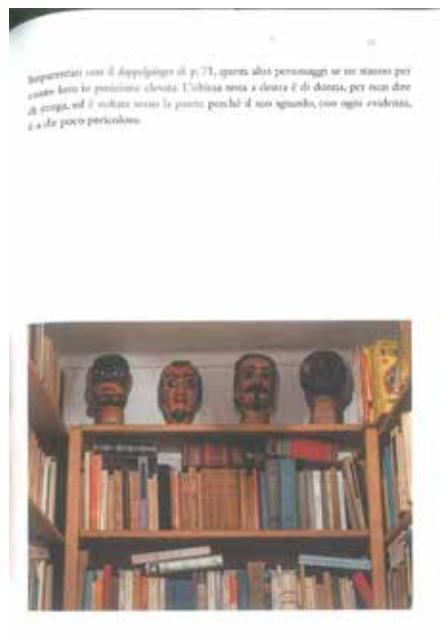


Figura 5

Alle sculture in legno dei volti Mari attribuisce un ruolo fondamentale nel suo apprendistato letterario.

Ma ancora più interessanti sono le pagine degli autoritratti di famiglia che si susseguono in due pagine doppie e che assumono un'importanza strategica soprattutto nella seconda versione dell'opera dove vengono aggiunte le prime due, a completare l'insieme rafforzandolo, colmando il debito nei confronti dei suoi genitori, reso esplicito dopo la pubblicazione di *Leggenda privata*.

Nella prima doppia pagina (A 2019, 108-109)

Un riapporto dei vari stili inglesi una preziosa fondazione per tutti i poemi da cui [...] C'era quella per il Natale del 1914 relativa ai presentini che grandi volevano, ma non avevano tempo per mandarli. Il poeta di pochi e tali versi, i cui i poemi venivano destinati ai figlioli [...] Il suo dono fu questo ingenuo e felice: scrisse varie poesie comodevoli del tutto, per ultimo Maggiore. Ancora a lui, tenne agli avvenimenti dell'anno, alcune sue opere [...] Nella donna tiene quasi veramente una matita, come a raffigurare il gesto nato dal bisogno ma della mano per disegnare. Ed è facendo della grotta gli spettacoli teatrali e costumi incantevoli. | Leggenda privata|

Anche lei è a manica lunga fissa ancora e sì, lo spiccia per tutta la stanza, ma compiendo un disegnando e sconsigliando. Evidentemente le rappresentazioni indigene sono chi alla grande la suona finita che disegna e le stesse che mostrano davanti una profonda magia li fanno un probabilmente pessimista [...] Il nome di lei si addossa i grossi testi libri per bambini e nei libelli che già altre volte che disegnati per Enrico D'Intino segna i loro capelli e redibet, nella posizione che nelle interagini sono comparse all'oscuro, leva vige e viva spudore più in basso, alla sua destra: i barattoli di porcellana e stonate arance pomerane, riportati da una scoperta e da uno spostamento con il quale si è dovuti fare a meno, molti anni fa, per la necessità di spostare la casa per la costruzione del lavoro della grotta e a del luogo nella stanza. La cosa che più mi ha commosso è stata la sua esibita empatogenesi. Un'apprezzabile quantità di umoristica, tutto questo che serve poi soprattutto l'autore. A cosa sta pensando mentre giù il cucchiaio e disegna nella cartina qualsiasi? Ha voglia sicuramente di bere prima | Leggenda privata|

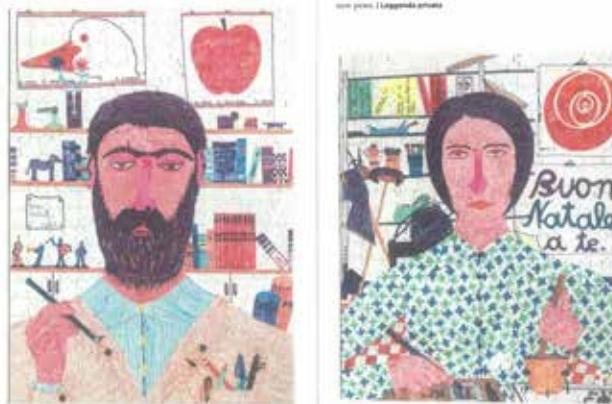


Figura 6

vengono ritratte le foto, qui a colori, dei puzzle dei due genitori che Mari realizza e regala loro in occasione del Natale del 1969, episodio che si legge in *Leggenda privata* e che qui viene riassunto più brevemente nel caso del padre e più distesamente nel caso della madre, insistendo sull'ekphrasis dell'immagine materna. Mari fotografa i suoi genitori ma soprattutto la distanza da essi, ricordata dopo molti anni. Nelle pagine successive (A 2019, 110-111) ritroviamo invece due testi scritti per commentare le immagini che sono, a loro volta, combinazioni di foto e immagini, due splendide *metapicture*.

Da piccolo avevo in camera il poster di Che Guevara: oggi quel ritratto campeggiava sulla spalla di un incongruo e sublime Maradona, che mi tiene d'occhio da un angolo del bagno. Al suo fianco, la mia immagine moltiplicata, così come la elaborò mio padre per la copertina di uno dei primi volumi della Universale Scientifica Boringhieri. Prigioniero di un libro, prigioniero dei libri.

Qui lo sguardo del fotografo, al modo del teologo e del dialetico, ripartisce. Ma altri fotografi, cinque secoli fa, bipartivano: il padre e il figlio nello scatto della madre; la madre e il figlio in quello del padre. Orbitalmente stesso, il figlio potrà poi, sollecito, piuttosto giovaggioroso.



Figura 7

Nella pagina a sinistra la foto inquadra un angolo delle pareti del bagno e presenta idealmente tre zone verticali dove si collocano, a sinistra la copertina di Boringhieri progettata da Enzo Mari che moltiplica *ad infinitum* il volto del figlio, nella parte centrale della foto un poster di Maradona con un tatuaggio di Che Guevara sul braccio e a destra la cornice dello specchio che inquadra a sua volta la finestra nella parete di fronte e dotata di due ulteriori riquadri. Una foto che incornicia altre foto che includono riquadri e inquadrature diverse. Questo il commento esplicito:

Da piccolo avevo in camera il poster di Che Guevara: oggi quel ritratto campeggiava sulla spalla di un incongruo e sublime Maradona, che mi tiene d'occhio da un angolo del bagno. Al suo fianco la mia immagine moltiplicata, così come la elaborò mio padre per la copertina di un volume della Universale Scientifica Boringhieri. Prigioniero di un libro, prigioniero dei libri. (A 2019, 110) Nella pagina a destra invece una meravigliosa fotografia di Pernigo riprende due ambienti

differenti della casa milanese: lo studio a sinistra e il corridoio a destra, separati al centro dallo spessore del muro divisorio. Due spazi della casa che in realtà diventano nella foto tre zone verticali distinte, qui fotografati però con identiche proporzioni.

Sia nello studio che nel corridoio vi sono librerie piene di volumi: nello studio una libreria in metallo traccia una serie di linee verticali e orizzontali e si intravede sulla parete di fondo un quadro, ancora una volta con evidenti giochi di riquadri e incorniciamenti, nel corridoio invece le librerie in legno segnano diverse profondità e anche altezze diverse, e si riconosce in alto l'effigie sorridente del marchio di Michelin, con cui l'autore si è più volte identificato nelle sue opere. Ma al centro della foto, nello spessore della parete divisoria, il fondo bianco viene ulteriormente segmentato secondo la logica della duplicazione e non più della tripartizione. Due foto quadrate (che si ritrovano a lungo commentate singolarmente in *Leggenda privata*), rappresentano la famiglia secondo lo sguardo materno (il figlio insieme al padre nello studio Danese) e secondo lo sguardo paterno (il figlio ritratto insieme alla madre in una località di montagna in vacanza, immagine così importante da essere ripresa anche nella copertina di *Leggenda privata*). Accostate a queste due foto altre due coppie, mute, fanno però da rima alle posizioni del figlio nelle foto con i genitori: gli interruttori affiancati in orizzontale mimano la foto con il padre e le cassette elettriche accostate in verticale quella con la madre. Nella parte centrale della foto una catenella riunisce le due zone di energia.

Le parole di commento di Mari sono un elogio del fotografo e della sua profonda capacità di rappresentazione e della propria esperienza di sofferenza:

Qui lo sguardo del fotografo, al modo del teologo e del dialettico, tripartisce. Ma altri fotografi mezzo secolo fa bipartirono: il padre e il figlio nello scatto della madre, la madre e il figlio nello scatto del padre. Debitamente scisso, il figlio poté poi, soltanto, pietosamente giustapporre. (A 2019, 111)

La ricomposizione delle due coppie genitoriali si ritrova già nella casa milanese, ad opera del figlio, ma il fotografo ne evidenzia le ritmicità e il commento ne sancisce il valore legato alla distanza dagli oggetti e all'emozione che emanano.

6. Quale fine per l'autobiografia?

Nell'explicit della prefazione il narratore, che nell'incipit aveva rivendicato per sé l'autorialità dell'opera, si esprime collettivamente includendo nel proprio destino anche quello dei suoi lettori o magnificandosi con ironia nel plurale:

Perché questo noi siamo: la nostra scrittura e le nostre cose; questo il nostro lascito e, ben più esattamente che in una nota biografica, il nostro curriculum. (A 2019, 8)

Se noi siamo fatti di scrittura e di cose, il nostro curriculum è destinato ad aggiornarsi continuamente, queste le parole conclusive dell'autore. L'autobiografia così come viene proposta da Mari è dunque parallela al corso della vita e ne segue le evoluzioni, quasi come un diario. Ciò significa in linea di massima che su questo volume Mari potrà ritornare altre volte in futuro, ognqualvolta la narrazione del sé rivelerà qualcosa che non potrà essere estromessa dalla sua autobiografia.

Già in *Leggenda privata* Mari aveva trattato il tema spinoso della conclusione della narrazione autobiografica e lo aveva risolto secondo una modalità fantastica. Nel finale della cornice narrativa Mari inventa la figura angelicata di Gheri cui consegnare il manoscritto della sua

autobiografia ancora da completare, invenzione che farà il paio con gli orrendi mostri delle due accademie dell'incipit.

In *Asterusher* invece decide di sfruttare la particolare struttura aperta dell'opera per rendere infinita e rivedibile la sua narrazione. La forma ad album per frammenti e insieme la versione diaristica dell'autobiografia, permettono di cancellare qualsiasi cronologia nella narrazione che viene parcellizzata in un'unità minime e pertanto eventualmente rimodulabile. In effetti la struttura permette, in linea di massima, di aggiungere un numero infinito di pagine ogni qualvolta l'autore lo ritenesse opportuno per completare e alimentare la sua personale collezione di feticci e di oggetti ispiratori delle sue opere. In ultimo, la struttura circolare che permette di iniziare la lettura senza seguire un ordine prestabilito, permette una circolarità che si sposa perfettamente con l'opera di Mari e con la circolazione di motivi e temi all'interno della sua opera. Scrivere un'autobiografia in forma diaristica, sganciandosi cioè da una narrazione che sancisce esclusivamente la parte finale del proprio percorso di vita, ne permette quindi un continuo aggiornamento, eludendo la fine della vita oltre che la cronologia del racconto.

Philippe Lejeune ha recentemente attirato l'attenzione sulla fine e sull'inizio delle due tipologie di narrazione autobiografica (2013). Il diario è una forma di scrittura con un inizio facilmente riconoscibile e databile che si apre al futuro, è una modalità di scrittura che tenta di cancellare la fine della vita, perché si ripete quotidianamente, cercando di procrastinare la morte. Mentre al contrario per l'autobiografia il futuro si ricongiunge nel presente della scrittura, motivo per cui la scrittura autobiografica tradizionale non può immaginare un futuro ulteriore, in quanto considerata un progetto concluso, e tenta semmai invano di ricostruire il passato, alla ricerca impossibile di un'origine remota.

Sebbene possa sembrare che soltanto l'autobiografia viva sotto l'influenza della finzione e dunque abbia naturalmente un valore estetico, tuttavia anche il diario, nonostante abbia un debole per la verità, possiede un proprio valore artistico (Lejeune 2013, 394). Lejeune sostiene che il diario sia "una sorta di 'installazione', che gioca con la frammentazione e la deriva, secondo un'estetica della ripetizione e della vertigine molto diversa da quella del racconto classico"⁷.

Asterusher conferma queste caratteristiche: libro d'artista, frammentazione, ripetizione e vertigine. Mari trasforma la sua autobiografia in un diario, abolendone la dimensione esaustiva del progetto, ma conservandone una visione d'insieme nella collezione di immagini commen-tate. Per questo adotta la forma dell'album, senza alcun ordine logico-cronologico da seguire, ma ben adatta a eliminare, spostare, aggiungere pagine del catalogo museale del sé, ovvero una scrittura per frammenti, integrabile e implementabile. In questo tentativo di trasformare un'autobiografia in un curriculum, ovvero in una forma diaristica, sta l'illusione della scrittura circolare, un uroboro senza inizio e senza fine.

Riferimenti bibliografici

- Arribert-Narce Fabien (2014), *Photobiographies pour une écriture de notation de la vie* (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux), Paris, Honoré Champion.
 Bacholle-Bošković Michèle (2014), "Annie Ernaux ph-auto-biographe", *Women in French Studies* XXII, 1, 72-86.
 Barthes Roland (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil.
 — (2003), *La préparation du roman I et II*, Paris, Éditions du Seuil.

⁷ Trad. propria. "Une sorte d' 'installation', qui joue sur la fragmentation et la dérive, dans une esthétique de la répétition et du vertige très différente de celle du récit classique" (Lejeune 2013, 396).

- Charon Rita (2019), *Medicina narrativa*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Coglitore Roberta (2014), "I dispositivi fototestuali autobiografici: retoriche e verità", *Between* IV, 7, <<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1170>> (11/2019).
- (2016), "Le verità dell'io nei fototesti autobiografici", in Michele Cometa, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Roma, Quodlibet, 49-68.
- (2018), "Soglie narrative e fotografiche in *Leggenda privata* di Michele Mari", *CoSMo* XIII, 1, 331-346, doi: 10.13135/2281-6658/3093.
- Cometa Michele (2016), "Forme e retoriche del fototesto letterario", in Michele Cometa, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Roma, Quodlibet, 69-115.
- (2017) *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Compagnon Antoine (2009), *Écrire la vie II*, Résumé du Cours au Collège de France "Littérature française moderne et contemporaine: histoire, critique, théorie" 2009-2010, <https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL66272_Compagnon.pdf> (11/2019).
- de Man Paul (1979), "Autobiography as De-facement", *MLN* XCIV, 5, 919-930.
- Di Bello Andrea (2017), "Abitare in difesa: case, cantine, biblioteche e feticci nella narrativa di Michele Mari", *PENS*, <<https://www.centropens.eu/archivio/articoli/item/42-abitare-in-difesa-case-cantine-biblioteche-e-feticci-nella-narrativa-di-michele-mari>> (11/2019).
- Ernaux Annie (2011), *Écrire la vie*, Paris, Gallimard.
- Falco Antonella (2015), "Asterusher è la mia casa: Intervista a Michele Mari", *Nazione Indiana*, <<https://www.nazioneindiana.com/2015/09/23/asterusher-e-la-mia-casa-intervista-a-michele-mari>> (11/2019).
- Freud Sigmund (1979 [1937]), "Analisi terminabile e interminabile", in Id., *Opere 1930-1938. L'Uomo Mosè e la Religione Monoteista e altri Scritti*, vol. XI, Torino, Bollati Boringhieri, 499-535, 12 voll.
- Fusillo Massimo (2012), *Feticci. Letteratura, cinema e arti visive*, Bologna, Il Mulino.
- Lejeune Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil. Trad. it. di Franca Santini (1986), *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino.
- (2005), *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Éditions du Seuil.
- (2013), *Autogenèses. Les Brouillon de soi 2*, Paris, Éditions du Seuil.
- Manganelli Massimiliano (2016), "Michele Mari, il collezionista di se stesso", *Alfabeta2*, <<https://www.alfabeta2.it/2016/01/31/michele-mari-collezionista>> (11/2019).
- Mari Michele (1989), *Di bestia in bestia*, Milano, Longanesi.
- (1993), *Euridice aveva un cane*, Milano, Bompiani.
- (1995), *Filologia dell'anfibio. Diario militare*, Milano, Bompiani.
- (1997), *Tu, sanguinosa infanzia*, Milano, Mondadori.
- (1999), *Rondini sul filo*, Milano, Mondadori.
- (2002), *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, Torino, Einaudi.
- (2007), *Verderame*, Torino, Einaudi.
- (2012), *Fantasmagonia*, Torino, Einaudi.
- (2014), *Roderick Duddle*, Torino, Einaudi.
- (2017), *Leggenda privata*, Torino, Einaudi.
- (2019), *La morte attende vittime*, Roma, Nero Editions.
- Mari Michele, Francesco Pernigo (2015), *Asterusher. Autobiografia per feticci*, Mantova, Corraini Edizioni.
- (2019), *Asterusher. Autobiografia per feticci*, nuova edizione accresciuta, Mantova, Corraini Edizioni.
- Mari Michele, Vitali Velasco (2008), *Milano fantasma*, Torino, EDT.
- Marchese Lorenzo (2017), "Leggenda privata, o Michele Mari come scrittore nostalgico", *La Balena Bianca*, <<https://www.labalenabianca.com/2017/05/15/leggenda-privata-michele-mari-scrittore-nostalgico>> (11/2019).
- Mazza Galanti Carlo (2011), *Michele Mari*, Firenze, Cadmo.
- , a cura di (2019), *Scuola di demoni. Conversazioni con Walter Siti e Michele Mari*, Roma, Minimum Fax.
- Mitchell W.J.T. (2017), *Pictorial Turn: Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, Valeria Camarata, Milano, Raffaello Cortina Editore.

- Orecchio Davide (2015), "Michele Mari, *Asterusher*: l'autobiografia per feticci di un puer aeternus", *Nazione Indiana*, <<https://www.nazioneindiana.com/2015/09/23/michele-mari-asterusher-lautobiografia-per-feticci-di-un-puer-aeternus/>> (11/2019).
- Orlando Francesco (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.
- Pamuk Omar (2012), *L'innocenza degli oggetti*, Torino, Einaudi.
- Pich Federica (2017), "Fotografia e ultracorpi: *Leggenda privata* di Michele Mari", *Arabeschi X*, 165-184, <<http://www.arabeschi.it/fotografie-e-ultracorpi-leggenda-privata-di-michele-/>> (11/2019).
- Rousseau Jean-Jacques (2012 [1782-1789]), *Les confessions*, in Id., *Oeuvres complètes*, vol. I, Geneve-Paris, Éditions Slatkine-Éditions Champion, 24 voll. Trad. it di Valentina Valente (1990), *Le confessioni*, Milano, Mondadori.



Citation: G. Crivella (2019) Partout l'œil explose. Sartre e i saggi sulle arti figurative. *Lea* 8: pp. 373-388. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10993>.

Copyright: © 2019 G. Crivella. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Partout l'œil explose. Sartre e i saggi sulle arti figurative

Giuseppe Crivella

Université Paris-X Nanterre (<p.crivella@libero.it>)

Abstract

This text focuses on the essays that Sartre wrote in the late 40s and early 70s on a series of artists including Giacometti, Calder, Tintoretto, Wols, Rebeyrolles etc. Our analysis aims to demonstrate how the phenomenological language and approach remain present and operative in Sartre's writing even at a very advanced stage of its production. In particular we will examine two essays on the sculptures of Giacometti and Calder and then examine the writings that Sartre devoted to Tintoretto. In this way, we will be able to see phenomenology is still a conceptual tool that allows Sartre to elaborate a type of relationship with images that seems to anticipate the theses of Lyotard and, later, Didi-Huberman and many others.

Keywords: Calder, Giacometti, Jean-Paul Sartre, phenomenology, Tintoretto

1. Introduzione

Recentemente a tentare di ridefinire e riposizionare con maggior pertinenza esplicativa al centro della riflessione sartiana una serie di questioni immediatamente afferenti al tema dell'immagine è stata senza dubbio Sophie Astier-Vezon con un corposo saggio dal titolo alquanto diretto ed eloquente: *Sartre et la peinture. Pour une redéfinition de l'analogon pictural* (2013). In questo scritto l'autrice opera un'apprezzabile e convincente ricollocazione tematica dei saggi sulla pittura nell'economia del pensiero sartiano, proponendo un capillare tentativo di ribilanciamento critico degli scritti sull'arte in relazione a quelli dedicati alla letteratura, così da mostrare come le due linee di riflessione in effetti abbiano, almeno nel contesto dei dieci volumi di *Situations*, più o meno la stessa rilevanza.

Le tesi di Astier-Vezon ai nostri occhi risultano decisamente condivisibili e buona parte del lavoro che l'autrice conduce in tal senso ci pare non solo pregevole sotto un punto di vista di stretta ricostruzione storico-critica, ma anche pienamente apprezzabile sotto il profilo speculativo. Va detto però che molte delle sue

posizioni a volte non riescono, a nostro giudizio, a focalizzare in pieno la radice profonda da cui deriverebbe l'interesse di Sartre per determinati nomi della storia della pittura occidentale. Differentemente da Malraux o da Claudel, l'autore de *La Nausée* (1938) infatti non tenta mai di proporre una sistematizzazione più o meno organica degli autori che suscitano la sua penetrante curiosità. Come per gli scrittori che egli legge e analizza tra la fine degli anni quaranta e gli anni sessanta, Sartre nei suoi saggi sulla pittura ci offre sempre una serie di affondi analitici di rara forza critica e di stupefacente pregnanza teoretica, lavorando però su una batteria di nomi sempre piuttosto ristretta, ad alcuni dei quali inoltre, come per esempio Calder, egli era legato da una lunga amicizia.

Ma, entrando da subito nel vivo della questione, qual è il polo teoretico che Sartre mette in campo in questi scritti? Qual è la vasta artiglieria strettamente speculativa a cui il filosofo de *L'être et le néant* (1943) attinge ripetutamente per decenni, a volte arrivando ad innovare radicalmente il complesso di concetti originari a cui sente la necessità di richiamarsi per penetrare nelle opere? È proprio nella formulazione di questi interrogativi di natura metodologica che ci pare di non poter affidarci completamente alla ricostruzione di Astier-Vezon (2013, 19-39). Certo, lo scrupolo analitico che l'autrice mette in opera è senza dubbio centrato e pertinente: la scelta di far ruotare la sua riflessione intorno all'asse portante dell'*analogon* come terminale esplicativo non solo le permette di risolvere una serie di questioni critiche che da tempo aspettavano un giusto inquadramento (ivi, 61-71), ma trova negli stessi scritti filosofici sartriani un punto di appoggio che non ammette alcun tipo di contestazione frontale.

Basti dire in merito a ciò che è Sartre stesso a parlare *expressis verbis* di *analogon* in uno dei passaggi più densi de *L'imaginaire* (1940, 115-184) ed è quindi lui ad orientare la sua attenzione su tutti i problemi che una considerazione di matrice fenomenologica di questo aspetto non poteva non generare. Astier-Vezon è una lettrice acuta di Sartre e sa benissimo che optare per questo tipo di interpretazione le consente sia di proseguire e di approfondire alcuni tratti della riflessione sartriana forse rimasti per troppo tempo in ombra, sia di rimanere in un ambito di discorso tutto interno alle questioni specifiche che l'autore de *La Nausée* di volta in volta poneva e si poneva, dandole così la possibilità di percorrere tutta la produzione del filosofo francese da una prospettiva che dunque per tutto lo sviluppo del testo non cessa di conferire grande rigore e profonda coerenza al suo ragionamento.

Naturalmente non potendo sviluppare una disamina troppo dettagliata delle tesi di Astier-Vezon, ci limiteremo qui a spiegare perché nel corso del presente studio, pur riconoscendo la grande utilità del volume in questione, crediamo sia giusto smarcarci in parte dalle posizioni espresse dall'autrice per riprendere la lettura dei saggi sartriani sull'arte da un'angolatura lievemente diversa da quella scelta da Astier-Vezon.

Nostro intento è infatti quello di tentare di vedere fino a che punto i testi sulla pittura (e la scultura) raccolti in tre volumi di *Situations* possano in una certa misura mostrare il difficile – e forse impossibile – congedo di Sartre non tanto dalla fenomenologia, quanto da un certo modo schiettamente fenomenologico di guardare determinati fatti artistici, ricondotti cioè attraverso la messa in opera di una precisa strumentazione concettuale alla dimensione pura dell'*aisthesis*, ad una sorta di falda percettiva che potremmo definire ante-predicativa (Crivella 2018, 276-292) o, per usare le parole dello stesso Sartre, afferente alla “*préhistoire du visible*” (1964, 417).

È proprio per questo motivo che non possiamo qui seguire e recepire in toto le conclusioni di Astier-Vezon, ma piuttosto sentiamo la necessità di distanziarci dalle sue tesi per evocare, seppur in maniera alquanto rapida, le riflessioni di un altro studioso di Sartre, ovvero di Pierre Cabestan. Quest'ultimo infatti in un articolatissimo scritto del 2007 dedicato al problema dell'immagine nell'ambito della fenomenologia post-husseriana (Cabestan 2019, III) prende

in esame proprio l'autore de *La Nausée* andando a leggere in maniera estremamente capillare il saggio che a nostro giudizio regge, motiva e scandisce molte delle particolarissime analisi che Sartre dedica al fenomeno propriamente artistico, ovvero *L'imaginaire*, uscito nel 1940 (362-373).

Nel prosieguo di questo nostro studio ci proponiamo quindi di mettere in relazione alcune tesi esposte da Sartre nel saggio del 1940 con alcune letture che egli, a partire dalla metà degli anni Quaranta, mette in campo. In tal modo cercheremo da un lato di mostrare quanto le sue descrizioni di fatto siano ancora profondamente immerse in una sorta di invisibile ma pervasiva *Stimmung* schiettamente fenomenologica (de Coorebyter 2000, 188-204), mentre dall'altro tenteremo di mettere in risalto come l'addio a tale *Stimmung* di fatto non si realizzi mai, dal momento che anche nei saggi più tardi – quelli dedicati per esempio alla Venezia del Tintoretto o alle opere di Lapoujade – lo sguardo che Sartre lascia scivolare sulla superficie delle immagini non sembra aver dimenticato la lezione di una eredità husseriana, senza dubbio controversa (Janicaud 1990, 75-89; Garelli 2000, 87-159).

A tal proposito possiamo quindi dire che non sbaglia Hélène Védrine allorché nel suo noto scritto dedicato alle grandi concezioni dell'immaginario proprie della tradizione occidentale, avverte il bisogno di rileggere le prime opere di Sartre attraverso il reagente di un autore come Gaston Bachelard (1990, 113-130), il quale con la fenomenologia ha sempre intrattenuto un rapporto di controversa attrazione e malcelato rigetto (Rodrigo 2006, 55-58). La lettura incrociata che Védrine propone serve quindi a far vedere come la *koinè* fenomenologica in Francia a partire dalla metà degli anni Quaranta continui ad essere centrale e determinante per la formazione di numerosi autori, sebbene la sua ricezione di fatto non sia mai scevra da contaminazioni che sembrano snaturarla sempre di più.

Sartre a tal proposito diventa allora emblematico per un doppio ordine di motivi: da un lato egli ci permette di esaminare come il controverso lascito husseriano venga sovente piegato – e a volte dichiaratamente distorto – per dei motivi teorетici profondamente difformi e remoti da quelli che avevano scandito le indagini del pensatore moravo (Flajoliet 2008, 453-457; Crivella 2018, 9-15); mentre dall'altro Sartre ci darà l'occasione di cogliere sul nascere una certa matrice di scrittura ibrida o trasversale, che cioè non smette di agitarsi lungo versanti stilistici e formali che oscillano tra la prosa schiettamente narrativa – impregnata anche di una vibrante visionarietà come, ad esempio, quella de *La Nausée* (Bachelard 1948, 169) – e la cosiddetta prosa d'arte, filone piuttosto fortunato in Francia già prima di Sartre¹, che nel Novecento avrà una certa fortuna e una notevole fioritura anche e forse soprattutto presso autori che provenivano da latitudini di scrittura prossime alla poesia, come Mallarmé e Claudel, o alla narrativa come Butor e Pleynet.

2. Tra Giacometti e Calder. Una phénoménologie éclatée?

I primi saggi che Sartre scrive sull'arte sono dedicati a due scultori e si situano intorno alla seconda metà degli anni Quaranta. Si tratta di due nomi senza dubbio centrali del Novecento, di due autori che il filosofo francese conosceva di persona da tempo, due artisti che però si collocano lungo versanti di ricerca tra di loro diametralmente opposti.

Nel primo intervento che prenderemo in considerazione l'autore de *La Nausée* si trova davanti gli scheletrici profili delle statue giacomettiane, creature ormai solo remotamente umane giunte fino a lui da una sorta di cadaverica eternità. Sartre le descrive osservandole

¹ Ci limiteremo ad evocare qui solo qualche nome celebre in relazione a ciò: Diderot, Fromentin e Baudelaire e, nel primissimo Novecento, Péladan, Apollinaire e Paulhan.

direttamente nell'atelier dello scultore svizzero, colte quindi in una sorta di lentissima gestazione di forme sorprese e come interrotte sul nascere, intercettate nel momento in cui ancora non sono state condotte nella loro fase terminale, ma piuttosto sembrano essersi calcificate in una condizione larvale *sine die* che esclude ogni possibilità di contatto o avvicinamento da parte dell'osservatore.

Sartre le scruta come fossero incomprensibili corpi estranei lievitati nell'inerte materia del reale da un altrove inaccessibile e felpato. Dinanzi ad essi lo sguardo vaga come un relitto abbandonato, senza appigli e senza orientamento; l'occhio segue i profili taglienti e irregolari di figure che affiorano da strati genetici in cui l'umanità sembra essere stata corrotta *in utero* da qualcosa di voracemente mortuario ed informe. Sono fossili atemporali di un'evoluzione negativa capace di fondere nelle configurazioni finali l'epidermide umana con tessuti vegetali, su cui si innestano in ultimo formazioni caratterizzate da una forte vibratilità ed assimilabili a qualcosa che sembra ricordare delle delicatissime, seppur sovradimensionate, ali di libellule cresciute su quegli organismi senza uno scopo o una funzione precisi.

Giacometti evoca nelle proprie opere la dimensione umana unicamente per cariarla dall'interno, per svuotarla rendendola una carcassa cava che egli non smette di riempire ricorrendo ad una serie di soluzioni formali in cui lo sguardo dell'osservatore finisce per essere assorbito come all'interno di un vasto delirio metamorfico. La scrittura si scontra quindi con un fascio di rimandi ed evocazioni che non possono in alcun modo far riferimento alle nozioni ormai stabilizzate – e forse anche usurate – della tradizione filosofica occidentale. Dinanzi a Giacometti Sartre sa quindi che l'atteggiamento giusto da tenere non può non rimandare ad un'attitudine specifica che Husserl aveva delineato in maniera capillare in numerosi testi scritti a partire dalla seconda metà della prima decade del '900.

Affioranti da una sorta di sconosciuta crepa cronologica in cui ogni nozione di durata e di divenire è ormai priva di senso, lasciando dietro di sé una bianca catatonìa di tempi estinti, queste figure si stagliano dinanzi al pensatore francese secernendo un proprio spazio di manifestazione, un palpebrante spazio-zero depolarizzato che le rende nello stesso tempo totalmente presenti nella loro ingiustificabile e perentoria spettralità e assolutamente inavvicinabili, simili agli estremi bagliori di una stella ormai esplosa, i quali arrivano a lambire – e quasi a ferire – lo spettatore unicamente per informarlo della loro interminabile scomparsa.

Sartre osserva queste forme sempre prossime al tracollo sapendo che esse sono refrattarie ad ogni tentativo di comprensione. Devono essere quindi colte a partire dalla loro convulsa genesi – trattenendole in quel tempo accartocciato sulla propria immobilità, in cui fluttuano nel loro corrosivo ma vitale amnio – in una sospensione che egli non esita ad accostare in apertura del saggio all'husseriana *epochè* (Sartre 1949, 289)². Ma sentiamo in che modo Sartre ne scrive:

Il faut comprendre que ces personnages qui sont tout entiers et d'un coup ce qu'ils sont ne se laissent ni apprendre, ni observer. Dès que je les vois, je les sais, ils jaillissent dans mon champ visuel comme une idée dans mon esprit, l'idée seule possède cette immédiate translucidité, l'idée seule est d'un coup tout ce qu'elle est [...]. Telle est, je crois, l'espèce de révolution copernicienne que Giacometti a tenté d'introduire dans la sculpture. Avant lui on croyait sculpter de l'*être* et cet absolu s'effondrait en une infinité d'apparences. Il a choisi de sculpter l'apparence située et il s'est révélé que par elle on atteignait à l'absolu. Il nous livre des hommes et des femmes *déjà vus*. Mais non pas déjà vus par lui seul. Ces figures sont déjà vues comme la langue étrangère que nous tentons d'apprendre est déjà parlée. (Ivi, 301-302)

² Su questo ha scritto delle brillanti analisi Cabestan, il quale però si concentra soprattutto su *L'être et le néant* (Cabestan 2003, 193-226).

“Un univers flottant” (ivi, 291) – i cui segni non smettono di rapprendersi in qualcosa che non si lascia individuare chiaramente, simile ad “un roc en train de rêver l’humain” (ivi, 290) – si agita dinanzi agli occhi di Sartre tracciando nel vuoto di uno spazio attentamente depresurizzato e quindi irrespirabile il profilo di presenze che al tempo stesso richiamano l'uomo e lo respingono indietro, recalcitranti ad ogni assimilazione mimetica, echi esangui di una genia di esseri appartenuti ad un passato anteriore ad ogni tempo umano.

Le statue di Giacometti sono lacerti, residui, sopravvivenze inquiete di un assoluto ormai trapassato, irrecuperabile e indecidibile, di fronte al quale Sartre può però mettere a punto – sospendendo previamente ogni atto di giudizio compromesso con le sclerotiche categorie della tradizione – una scrittura in grado di penetrare nell’attonito sguardo di gesso di queste creature antidiluviane (ivi, 289). Ecco allora che si viene a creare uno strano e fecondo corto-circuito fenomenologico: Sartre deve descrivere il movimento incerto e esitante della propria percezione, come se questa però improvvisamente appartenesse agli esseri sconosciuti con cui si trova in dialogo muto.

Murati in uno scabro silenzio siderale, tali esseri tramutano l'esprimibile nel passaggio al limite dell'esperibile stesso: simili a relitti umanoidi, le figure di Giacometti oscillano tra l'essere e il nulla (ivi, 293), come uscite dall'astratta nebulosa di una perpetua metamorfosi (ivi, 294); effimere ed intemporali, sempre prossime a sfarinarsi in una “poussière d'espaces” (ivi, 295), esse tracciano il perimetro instabile di una distanza assoluta (ivi, 299) in cui l'uomo può penetrare solo riducendosi progressivamente al puro atto di visione³. Refrattarie ad ogni forma di concettualizzazione definitoria, queste parvenze diventano esplicabili solo in virtù di una postura speculativa che smarrisca dichiaratamente ogni tipo di coordinata temporale o spaziale (Sartre 1940, 253-255), che si sforzi di vedere le cose, come dirà Sartre stesso più tardi, “avec des yeux inhumains” (Sartre 1964, 426).

La scrittura sartriana non spiega e non definisce nulla, percorre incerta i margini di un territorio sconosciuto in cui l'uomo è una risonanza lontana, quasi un fenomeno di aberrazione ottica in un crittogramma di forme che appaiono nell'istante estremo del loro definitivo collasso. Simulacri di un'eternità da cui sia stato evacuato ogni senso predeterminato, essi si trovano così proiettati sulla scena obliqua di un onirismo proliferante e corrosivo che s'insinua nello spazio della realtà fagocitandola in maniera inavvertibile e inarrestabile.

Le creature di Giacometti appaiono allora nella lancinante traslucidità di un'idea visceralmente ancorata alla nostra immediata relazione col mondo, ove l'umanità appare come l'impuro precipitato di una transustanziazione tutta terrena in cui ad essere celebrata è la dimensione densamente carnale a cui queste statue rimandano attraverso una sorta di tentacolare rassomiglianza deviata (Noudelmann 1996, 201-203). Sartre porta in emersione l'essenza fragile e informe dell'umano proprio in ciò che sembra negarlo e contestarlo, scoprendola quindi nella sua indecifrabile autenticità al termine di questo perverso *détour* fenomenologico arenatosi nelle impervie plaghe di un antropomorfismo rovesciato, dal quale cioè il volto dell'Altro affiora come un enigma impenetrabile, come un geroglifico tracciato sulla superficie di un pianeta ignoto.

Affini ad alcuni personaggi di Kafka – esplicitamente citato da Sartre nelle righe finali del saggio (Sartre 1964, 305) – le creature di Giacometti ci espongono all'esperienza diretta di ciò che è umano come se questo fosse soltanto una lieve fosforescenza senza nome e senza forma, appena affiorante dalla nuda ottusità della materia inorganica, come se esso non fosse stato ancora mai neppure intuito o intravisto, simile ad un fioco balbettamento minerale sepolto da sempre “dans le silence obstiné des choses” (ivi, 290).

³ Il verbo *voir* solo a pagina 299 torna percussivamente per ben quattro volte sotto la penna di Sartre.

Ma l'artista svizzero non era l'unico scultore a cui Sartre ogni tanto faceva visita; ce n'era almeno un altro, americano, di indole molto diversa da quella di Giacometti. Ecco come il filosofo francese presenta questo grande protagonista della scultura novecentesca:

S'il est vrai que la sculpture doit graver le mouvement dans l'immobile, ce serait une erreur d'appartenir l'art de Calder à celui du sculpteur. Il ne suggère pas le mouvement, il le capte; il ne songe pas à l'ensevelir toujours dans le bronze ou dans l'or, ces matériaux glorieux et stupides, voués par nature à l'immobilité. Avec des matières inconsistantes et viles, avec des petits os ou du fer-blanc ou du zinc, il monte d'étranges agencements de tiges et de palmes, de palets, de plumes, de pétales. Ce sont des résonateurs, des pièges, ils pendent au bout d'une ficelle comme une araignée au bout de son fil ou bien ils se tassent sur un socle, ternes, rebattus sur eux-mêmes, faussement endormis: passe un frisson errant, il s'y empêtre, les anime, ils le canalisent et lui donnent une forme fugitive: un *Mobile* est né. (Ivi, 307)

Come visto, ciò che Sartre sottolinea sovente delle sculture giacomettiane è l'ossificata fissità in cui esse non smettono mai di ritrarsi appena le si guarda. Nella loro geroglifica staticità l'autore de *La Nausée* riconosce la presenza di anchilosate divinità ormai immemori di se stesse, prive di vita e destinate ad un oblio da cui forse non emergeranno mai più. Al contrario Calder alle sue creazioni riesce sempre ad insufflare un nervoso e pervasivo fantasma di movimento.

Se le statue di Giacometti ci parlavano di un altrove pre-umano, i *Mobiles* attraversano lo spazio dell'atelier con le oscillazioni avvolgenti di un'animalità che può essere avvertita, quasi appena presentita, solo nelle sue movenze furtive e fugaci. Tali creature delineano il loro campo d'azione sagomandosi su ciò che, grazie alle analisi di Jean-Clet Martin, possiamo denominare *espace-mouvement* (Martin 1995, 207-211). Tali movenze nascono nell'intersezione – apparentemente casuale, ma in realtà attentamente preordinata da Calder – di labilissimi spostamenti d'aria che lambiscono le architetture sospese delle sculture ogni volta che un soggetto si muove o semplicemente respira nell'atelier dell'artista americano.

Le figure di Giacometti erano divinità dormienti intrappolate nella pietrificata grazia della loro irraggiungibilità. I *Mobiles* sono invece creature altamente reattive e ricettive, penetrate da parte a parte da un latente ma esplosivo dinamismo che si sveglia non appena qualcosa le sfiora. Esse ne intrappolano il movimento al fine di incamerarne le energie, incanalandole lungo i tortuosi e reticolari diagrammi di forze che l'artista allestisce quali scene effimere di un teatro fatto solo di piccoli drammi immateriali.

Se le statue di Giacometti secernevano intorno ad esse una sorta di inviolabile spazio sacro al centro del quale esse apparivano avvolte della loro dolorante intangibilità, ombre portate di una cinerea luce metafisica, le creature di Calder si comportano in maniera esattamente opposta: silenziose, invisibili, beffardamente mimetizzate con l'ambiente ove sono state poste – quasi come bizzarri e trascurabili soprammobili – esse d'improvviso sono percorse da un irresistibile fremito che le fa scivolare nello spazio fisico dell'osservatore, facendole erompere delicatamente in esso, assorbendone ed amplificandone ogni moto, trasfigurando ogni movimento in una complessa e ramificata coreografia di tremori che alterano profondamente lo spazio in cui si propagano, onde policentriche di una contrattilità istantanea e aliena, esaurita rapidamente in un turbinio lieve e segreto, fitto e incessante.

Le opere di Giacometti ostentavano qualcosa di profondamente ctonio: legate alla materia da cui sembravano estroflettersi, ad essa anelavano a tornare come colte da una furiosa nostalgia per ciò che non ha forma. I *Mobiles* rimandano a qualcosa di felicemente aereo, di sospeso: pervasi da una centrifuga vibratilità apparentemente senza causa e senza origine riconoscibile,

queste architetture pensili (ivi, 310) esibiscono le forme disincarnate di un movimento puro, assoluto, capillarmente drenato e distillato dai corpi che d'abitudine ne sono il sostrato e il vettore necessario.

Le statue giacomettiane affioravano da uno spazio-tempo irraggiungibile; i *Mobiles* sboccano come fiori nell'atmosfera, schiudono senza preavviso il loro terzo ricamo di vibrazioni libere, tramando nello spazio fisico dell'atelier una sorta di meta-spazialità trascendentale, in cui essi prendono forma solo per dissolversi in uno scomposto ragnarsi di tracciati dinamici che esistono, o meglio si *fenomenizzano*, solo quando qualcosa li mette in moto, li anima lasciando che dalla loro concertata agitazione si generi una complessa e discontinua tabulazione di rarefatte geometrie congetturali.

Le statue di Giacometti abitavano una dimensione collocabile tra l'essere e il nulla. I *Mobiles* oscillano senza tregua tra la materia e la vita (ivi, 310-311). Ancora non hanno deciso se ricadere per l'ennesima volta nel dominio dell'inorganico o entrare definitivamente nei processi di sviluppo e consunzione di ciò che appartiene alla sfera biologica. Esseri ibridi sorti da un denso pulviscolo di segni indisciplinati (Sartre 1940, 166) le statue di Calder non smettono di spostarsi da un polo all'altro; esse volteggiano dando luogo ad elitre, epiteli, esoscheletri volatili tramati nel minuto e insonne tremito di volute sparpagliate là dove lo spazio si raccoglie in frastagli, spoglie e soglie concentriche tra l'inerte e il vivente (Sartre 1949, 308-309).

E proprio per descrivere questo difficile stato di cose sfumato e cangiante, Sartre anche in questo caso ricorre ad un marcato metaforismo: nella battute finali del saggio i *Mobiles* vengono presentati nella loro mossa natura infra-morfica (Simondon 1995, 66-70), accostati ora alle molli ondulazioni delle piante acquatiche trascinate e sollecitate dalla corsa dei fiumi, ora invece ai petali della mimosa che si serrano in abbracci di affilati filamenti appena un oggetto le tocca; ma Sartre nei *Mobiles* vede anche analogie con le zampe mostruosamente traballanti delle rane galvanizzate oppure, in uno squarcio lirico di indescrivibile bellezza, con le splendide *filandreuses* delle autunnali campagne provenzali nervosamente attraversate da flussi di correnti ascensionali (ivi, 311).

Contratte in una posa senza domani che solo la distruzione potrà un giorno interrompere, le sculture di Giacometti strangolavano il movimento. I *Mobiles* generano movimento, germinano dal movimento e nel movimento. In esso prendono corpo diventandone catalizzatori fluidi e non smettono di proiettarlo intorno ad essi. Anche qui Sartre opta per qualcosa che ricorda un'*epochè*. Ma in questo caso il filosofo spinge la sua riflessione molto più a fondo: il movimento – assente presso Giacometti – è qui fenomenologicamente intercettato nel suo noema puro, ora visto sotto le sembianze di una vasta flocculazione dispersiva dove arcipelaggi di spostamenti sussulti sembrano svincolarsi dal supporto concreto dissipandosi in una vertigine infranta di fluttuazioni sempre più inafferrabili, ora invece colto come un progressivo coagularsi di spinte e contropinte intorno a puntiformi matrici motorie le quali finiscono però con l'essere sempre scomposte nella multidirezionalità delle varie sollecitazioni sottilmente vibratorie. Ecco quindi il movimento ridotto ad un paradossale *eidos* senza concetto: “Calder [n'a] rien voulu imiter, parce qu'il n'a rien voulu, sinon créer des gammes et des accords de mouvements inconnus” (ivi, 311).

Se Giacometti ci mostrava ciò che di inconoscibile – di irriconoscibile – ancora alberga nell'umano, Calder ci rivela le energie celate di una Natura che non può però essere imitata nelle sue configurazioni di superficie, nelle logore stabilizzazioni delle sue forme, ma solo avvertita nella sua viscerale dinamica endogena, auscultata e ritrascritta a partire dalle sue movenze più riposte e irriflesse.

3. Delicate materie, delicate macerie: Sartre a Venezia

Se si considerano nel loro sfaccettato complesso i saggi sartriani sull'arte, ciò che sorprende è innanzitutto una strana sproporzione: di dieci articoli, ben otto sono dedicati ad autori del Novecento e solo due ad un artista del tardo Cinquecento. Eppure è proprio uno di questi due ad occupare senza dubbio un posto centrale nel *corpus* che stiamo esaminando, dal momento che è lo scritto più esteso di tutti. Stiamo parlando de *Le séquestré de Venise* (1964), interamente consacrato alla vita e all'opera di Jacopo Robusti, che Sartre redige intorno alla metà degli anni Cinquanta e a cui farà seguire un secondo intervento, più tardo, intitolato *Saint Georges et le Dragon*.

Si tratta quindi di un dittico che il pensatore francese progettava come pubblicazione a sé: una specie di vasta monografia sulla figura del Tintoretto. Il volume, di cui i due saggi raccolti poi in *Situations IV e IX* sono dei nuclei germinali, doveva essere molto simile a quello che Sartre progettava dalla fine degli anni Cinquanta su Mallarmé e i cui materiali superstiti vedranno la luce solo postumi nel 1986.

Le analogie tra i due scritti sono numerose e piuttosto evidenti, dal momento che entrambi alternano le analisi specifiche dell'opera dei due autori con rilievi concernenti lo spaccato storico-sociale in cui questi vivono, si formano e lavorano. Ma come non ultimerà mai lo scritto sul poeta del *Coup de dés*, così Sartre non porterà mai a termine lo studio sul grande veneto. I due scritti a lui dedicati però sono illuminanti per una serie di motivi che qui ci interessano direttamente. Tralasciando in questa sede una lettura approfondita dell'articolo più lungo, *Le séquestré de Venise*, che richiederebbe un approccio profondamente diverso da quello che stiamo conducendo qui, in questa sezione ci occuperemo unicamente del secondo scritto, datato 1966.

Tale restrizione di campo non è casuale: in questo intervento piuttosto lungo Sartre si sofferma su di una sola opera, ovvero *Saint Georges et le Dragon*, conservata alla National Gallery. Tale testo è assolutamente centrale ai fini del nostro discorso perché ci permette di vedere il modo in cui il filosofo francese ha affinato la sua tecnica di lettura delle opere d'arte ampliando il campo dei suoi interessi anche verso autori che apparentemente sembrano estranei alla sua dimensione di pensiero.

Fin dalle prime battute l'intento di Sartre è più che esplicito: egli non vuole in alcun modo "mostrarci" o descrivere il quadro. Il suo scopo è farcelo percepire attraverso una sorta di mobilissimo esploso in cui l'insieme non è quasi più percepibile, capillarmente smontato in una vorticosa galassia di parti in costante tensione reciproca e lasciate ad orbitare intorno a dei nuclei di gravitazione interscambiabili, che Sartre di volta in volta distanza o fa collidere tracciando un preciso itinerario di lettura. E proprio il termine *itinéraire* in questo saggio gioca un ruolo a tal punto determinante che sotto la penna dell'autore ritorna per ben cinque volte. *Saint Georges et le Dragon* diventa allora il campo di applicazione per una serie di raffinatissime letture di netta matrice fenomenologica. Anche in questo caso la lezione husseriana, seppur non esplicitamente citata, sembra essere attiva dietro la scrittura sartriana: l'opera d'arte diventa il luogo elettivo ove svelare un nuovo volto della realtà, tramite cui scandagliare il tempo da una prospettiva inedita, come rallentato e sezionato sotto la lente di un microscopio che lo trasforma nelle astratte schiume di durate incapsulate le une dentro le altre, oppure grazie alla quale sondare la materia propriamente luminosa come se questa prendesse corpo sotto sembianti completamente difforni da quelli che di solito la rendono percepibile.

Se con Giacometti e Calder Sartre sembrava aver operato una sorta di diffusa *epochè*, ora in questo saggio Sartre ripiomba nuovamente nella realtà, ce la mostra nella sua concretezza e vividezza, ogni volta scomposta e ricomposta secondo delle linee di disarticolazione che finiscono col rendercela improvvisamente enigmatica. Passeremo qui in rassegna alcuni passaggi emblematici della riflessione sartriana, suddividendola in tre momenti distinti seppur strettamente connessi l'uno all'altro:

- La donna che fugge. Leggiamo questo estratto desunto dalle battute iniziali del saggio:

à droite, en pleine clarté, une femme s'écrase contre la vitre-frontière. Une contre-plongée nous l'impose. C'est le commencement de la toile: impossible de l'ignorer, de passer outre. Nous contemplons d'abord cet éventail de toutes les qualités visibles – lumière et forme, couleurs, modelé – nous imaginerons dans l'objet même la densité, le poids de cette belle chair blonde. Et puis nous traverserons l'être raréfié, le désert, en diagonale, pour rejoindre le lieu du combat singulier. (Sartre 1972, 203)

La rappresentazione nasce da un impulso orientato. Sartre individua un elemento centrale che attira la nostra attenzione e, legato ad esso, un vettore (ivi, 210) che dirige il nostro sguardo secondo una traiettoria di sviluppo ben precisa e logicamente scandita da una serie di determinazioni interne alla raffigurazione che egli non smette di sottolineare e di focalizzare nelle loro funzioni portanti. Da destra a sinistra l'opera dispiega la ricca panoplia di movimenti, slittamenti, trazioni e scosse che si sviluppano dai gesti e dalle posture dei vari personaggi, tutti legati da un circuito di rimandi interni grazie ai quali la scena, apparentemente immobilizzata in una sorta di durata-zero, in un tempo congelato attorno alla propria improvvisa obliterazione, si carica di un dinamismo profondo e trascinante. È per questo motivo che, partendo da destra, Sartre si concentra subito sulla donna – ancora non identificata con il personaggio della leggenda – e sul suo movimento al tempo stesso rapinoso e bloccato, ove essa appare come una massa in cui si addensano e si incrociano numerose qualità sensibili, come portatrice di un *eidos* sensoriale carnalmente ricco a cui si oppone la rarefazione del deserto.

- La creatura. Procedendo oltre Sartre si sofferma su altre due figure-chiave del racconto:

voici justement que la toile s'ouvre, il est temps pour nous d'y entrer. Au bord d'une lagune pourrie, sur la gauche nous découvrons une considérable chenille aux ailes ligneuses et déchiquetées. Entre cette vermine et la fugitive, le regard établit un lien ; il suffit d'une reptation, d'un envol ou d'un saut et c'est fini: la Bête croquera la Belle. (Ivi, 204)

La corsa della principessa genera un contraccolpo. Lo sguardo deve tornare indietro e finalmente addentrarsi nel doppio livello dello spazio della tela. Da destra a sinistra la scena si mostra per quella che è: la narrazione di un pericolo di morte ove il motore (immobile) di tutto è costituito dalla presenza di una creatura incomprensibile. Se la donna appariva nello splendore della sua pienezza carnale, ora ad occupare il campo è qualcosa di orribile e brutale, perfettamente integrato nel deserto riarsi evocato poco sopra e soprattutto come partorito per sporulazione da qualche sconosciuto organismo che infesta le acque della laguna putrida che ci immette in un paesaggio da cui ogni presenza umana è del tutto espunta e come inammissibile, ove quindi il corpo della donna sembra già sbilanciarsi verso un evento in cui essa è destinata ad essere null'altro che cadavere.

- La carogna. Se il drago occupa il proscenio, qualcosa direttamente afferente ad esso appare anche in secondo piano e Sartre non manca di evidenziarlo:

au second plan, sur la gauche, un cadavre prophétise: les jeux sont faits; si l'index de Dieu n'écrase pas la chenille, la pucelle mourra, elle est *déjà morte*: la violence instantanée de sa course et l'éternel repos du mort s'équivalent. Ce n'est pas sans motif que le Tintoret met cette charogne sur notre passage, entre la fugitive et l'animal: ses toiles sont couvertes de signes qui se chargent d'annoncer l'avenir du principal personnage, d'en figurer l'imminence [...]. Il en profite pour insinuer que la fugacité de l'instant est identique à l'éternel repos. (Ivi, 205)

Sartre smonta la scena pezzo per pezzo, isolando in un primo momento i nuclei di azione che vengono esaminati e descritti in forza delle loro potenzialità di interconnessione con altre componenti della raffigurazione. Lo spazio di quest'ultima è sezionato in tre parti messe in continua relazione reciproca, come a voler svelare fasci di equivalenze riposte ma tenaci che il pittore ha disseminato all'interno dell'opera. Ecco nascere allora una triangolazione serrata di gesti e atti tra la donna che scappa e il mostro, come saldati dalla presenza del cadavere che rappresenta il punto di orribile saldatura tra i due, l'avvenire ineludibile dell'incontro tra la principessa e il drago, il contatto fatale tra la distruttività della bestia e la fragilità senza riparo del corpo della fuggitiva.

Tintoretto in una sola scena in divenire ci mostra un complesso annodarsi di tempi incongrui. È ciò che Sartre poco oltre denomina *tempo barocco* (*temps baroque*) (ivi, 220-221), intendendo con esso un'idea di sviluppo cronologico ramificato in una molteplicità aperta di linee equivalenti e interferenti, nel cui convulso annodarsi l'evento non smette di arenarsi e di trasformarsi. Si tratta di un tempo altamente controverso, quindi, tempo labirintico e proteiforme, dove il presente è puntualmente schivato a favore di un avvenire che sembra essersi già realizzato da sempre, rappresentato attraverso i cascami sparsi di un trapassato che continua a proiettarsi sull'orizzonte di qualcosa che sta perpetuamente per accadere.

È questa la ragione per la quale Sartre parla de "la durée vide des lieux" in cui l'istante e l'eterno finiscono col coincidere in una fredda e ferma paralisi di tempi ossessivamente circolari in cui l'evento raccontato funziona come una sorta di *piège à temps* (ivi, 207), infestato da un fantasma di successioni (*ibidem*) in relazione al quale il presente è come soggetto a costante falsificazione (*ibidem*), ridotto a uno "hiatus continual entre la préparation de l'action et l'action elle-même" (Sartre 1940, 282).

Il tempo barocco che Tintoretto ritrae in quest'opera agli occhi di Sartre non conosce alcun tipo di evoluzione. Chiuso sulla propria maniacale ripetitività, esso non fa altro che imitare la durata, allestendo una sorta di goffa e scomposta parodia di ogni possibilità di sviluppo lineare. Si tratta quindi di un tempo ottusamente curvo e pesante (Sartre 1972, 220) a cui corrisponde una precisa configurazione spaziale che investe e compenetra tutta la rappresentazione, la quale non cessa di avvitarsi su se stessa secondo una netta matrice di distribuzione e di organizzazione degli elementi grafico-plastici strettamente sinistrogira (ivi, 210), come se essa si svolgesse a partire da un cilindro ruotante che gira su se stesso, mostrando però sempre la stessa scena che si ripete infinitamente senza mai pervenire ad un esito effettivo.

Le figure di Giacometti, come visto sopra, erano estromesse da ogni riferimento di natura cronologica, come precipitate fuori da ogni sfera spazio-temporale. Quelle di Calder ne creavano una propria: generatori momentanei di ritmi sincopati o continui, ritagliavano una propria zona di durate momentanee soggette a leggi diverse da quelle che presiedono il divenire umano. La tela *Saint Georges et le Dragon* abita invece il tempo come un'escrescenza ingiustificabile cresciuta in esso, zavorrandolo in un divenire perversamente sigillato sul proprio girare a vuoto, quasi in attesa di un evento esterno che ne spezzi l'agghiacciante sortilegio (Sartre 1964, 331-332).

Ancora una volta siamo piombati in un invivibile universo kafkiano (Sartre 1972, 211). Su questo raggelato delirio di spasmodica immobilità troneggia qualcosa che agli occhi di Sartre è al tempo stesso una definitiva conferma e l'intestina confutazione di quanto esaminato finora: Venezia⁴. Il filosofo francese scompagina pezzo per pezzo la composizione per mettere in risalto la città, creatura sottilmente anfibia, dove il cielo ha la pervasiva e soffocante liquidità della

⁴È chiaro che Sartre qui forza un po' l'interpretazione dal momento che la leggenda originaria di San Giorgio, nota a Tintoretto tramite qualche fonte in volgare, ha come teatro una città sita sulle coste del Mar Nero, essendo la vicenda di derivazione anatolica.

laguna, mentre l'acqua è sospesa al di sopra delle case, edificate quindi a partire dai tetti radicati nell'inarginabile piena di riflessi senza origine che a Venezia sopraffà da ogni lato lo spettatore.

Inavvertitamente la città si presenta a Sartre sotto le sembianze di una massa liquida che sta per invadere ogni recesso dello spazio figurativo. Il dramma sacro si consuma senza fine all'ombra di questo imprevedibile sversamento di Venezia che a poco a poco si scopre essere la vera protagonista della tela, dove il cielo è dipinto ad altezza d'uomo pur risplendendo al di là della stratosfera, in una distesa di seta grigia ove la luce stilla da un sole che erode pian piano gli oggetti, i profili, le figure:

Jacopo ramasse et dilue sa ville dans un cône d'ombre de translucidité: il conserve dans la transparence l'impénétrabilité bigarrée de palais. Sous l'aspect d'un éblouissement qui crève les yeux. C'est encore Venise qu'il a figurée sur cette toile [...]. À Robusti, l'haltérophile halluciné, on donne le mandat de montrer plastiquement la décompression de la matière en luminosité. (Ivi, 213-214)

Espulsa dal cielo nella sua cangiante natura equorea, la città deflagra lentissimamente al di sopra dei personaggi del quadro. Prossima rovesciarsi su di essi in uno scroscio violento e incontrollabile, essa si espande in un livido deserto aereo simmetrico e inverso rispetto a quello ove San Giorgio affronta il drago, simile ad un disordinato schiumare di vuoto che risucchia nel suo impalpabile brancolamento di volumi invertebrati tutto ciò che dava alla città una fisionomia definita e chiara.

Nel descrivere la Venezia dipinta da Tintoretto, Sartre pare inoltre rievocare le pagine che circa una dozzina di anni prima egli aveva consacrato alla città lagunare, scritte dopo il viaggio in Italia fatto nel settembre del 1951. I due saggi si richiamano a distanza, al punto che il primo sembra essere lo studio preparatorio per il secondo. Nello scritto del 1953, intitolato *Venise de ma fenêtre*, l'acqua della laguna da subito s'imbeve di una "très légère couleur de cauchemar" (Sartre, 1964, 452), come affiorante da una staticità disordinata o, meglio, da ciò che Sartre chiama "une vaine agitation interstellaire" infinitamente circondata dalle solitudini di un astro spento (ivi, 453-454; Jenny 2005, 18-19). A tal proposito Sartre scrive:

les palais, en train d'être oubliés, sont hors de mon attente, non plus de l'autre côté de l'eau, mais dans un passé tout proche [...]; ils s'éloignent sans bouger, déjà ils ont perdu cette brutalité naïve de la présence, cette sorte de préemptoire suffisance de la chose qui est là et qu'on ne peut pas nier [...]. Tout est resserré, raturé par cette lumière superficielle et pressée, il n'y a plus d'espace entre eux, mais quelque étendue sans parties, ce sont des savoirs, la matière est usée jusqu'à la transparence et la grossièreté joyeuse des l'être s'atténue jusqu'à l'absence. (1964, 456)

Avviata verso questo sonnolento naufragio nell'immateriale, Venezia è una nuda falda di luci erranti, incastonata nell'insituabile lacuna di un cielo contratto fino a diventare un ciclopico occhio puntato sulla scena finora descritta, dal momento che, come Sartre afferma sempre in questo scritto, "à Venise il suffit d'un rien pour que la lumière devienne regard" (ivi, 455). L'autore del saggio mescola sempre di più le carte. La tela di Tintoretto diventa il racconto di un cataclisma metafisico che si carica di una temporalità propria, quasi cinematografica (Sartre 1972, 215)⁵, puntualmente messa in stallo per studiarne meglio le caratteristiche tecniche, il *procédé* (ivi, 202, 216), come lo chiama per ben due volte il filosofo francese.

⁵ Fin dalla giovanissima età Sartre fu un osservatore attentissimo del fenomeno cinematografico (Rodrigo 2017, 64-65). Vi fa riferimento anche in un altro saggio dedicato a Venezia (Sartre 1964, 451).

Venezia implode in una dispersione felice di cromie che si condensano in forme ove riconoscere a fatica palazzi e canali, inghiottiti tutti dal riverbero vorace della laguna da cui affiora un sole freddo e cavernoso, simile ad una sorta di incomprendibile minerale celeste sulle cui sfaccettature l'immagine infranta della città non smette di scivolare, disgregandosi e ricompattandosi come in un mosaico che d'improvviso non riesce più a tenere insieme le tessere di cui si compone. Eccola quindi ormai percepita come "un fracas de forces inhumaines" (ivi, 223), che apre e chiude alternativamente un ventaglio apollineo di fantasmi ove l'orrore stesso ha qualcosa di solare (ivi, 217 e 221), mentre le strade, i ponti, le piazze, le chiese e le facciate delle abitazioni si trasformano in teneri zampilli di vetrose incandescenze (Jenny 2005, 10-13).

Sorta dall'inquieto ribollire di un etereo brodo primordiale, Venezia diventa una vischiosa macchia di Rorschach (Sartre 1972, 223), nel seno della quale la percezione rimane avvolta tra le ansimanti spire di masse inanimate (ivi, 222) in cui tutto ciò che possiede una delineazione morfologica si eclissa, forse per sempre, in uno sciabordio indistinto di frammenti di forme ormai riportate al loro grado zero.

Tintoretto fa del visibile una membrana lacera al di sotto della quale tentare di scorgere ciò che non può essere strappato al dominio dell'amorfo, ovvero tutto ciò che elude ed esclude ogni configurazione definitivamente chiusa su sé stessa. La sensibilità è come accecata da un eccesso di proiezioni immaginarie che assediano e ostruiscono l'occhio ormai esposto ad una scena prosciugata di ogni significato nitidamente afferrabile nelle sue dimensioni grafico-plastiche prestabilite. È per questo motivo che, in chiusura di saggio Sartre può osservare quanto segue:

laisser, au sein de l'enchaînement le plus rigoureux, une indétermination calculée, *ne pas peindre* le fait d'armes, figurer une éclipse d'action en l'occultant par les corps mêmes qui sont censés les produire, faire de l'acte un secret. Le *secret* de la toile. Exiler cette absence au plus loin, du côté de tous les autres exils, des remparts pâlissons, du ciel en fuite ne rien décider: laisser au client le soin d'assigner un nom, une essence à l'invisible événement: ensorcellement d'une masse par un vide, *clinamen* accordé par Dieu à Son soldat, ou drame, conflit né de l'homme et l'engendrant. (Ivi, 225)

Sartre ritorna così alla vicenda iniziale. Lo smontaggio puntuale dell'opera ci fa accedere ad una dimensione sbilanciata verso un contenuto prossimo a qualcosa di mistico. Il tempo bloccato in una circolarità senza termine, i luoghi trasformati in una topologia incongrua di spazi reciprocamente conflittuali, le figure respinte in una sorta di denso limbo metamorfico, i gesti deviati verso uno scopo svanito nell'oblio, i nomi delle cose semi-cancellati e mutati in una congerie di segni ormai rescissi da ogni referente, tutto per Sartre concorre a fare della tela un enigma in cui l'uomo rischia sempre di scomparire senza resto, aspirato in questa molle geometria di rovine intermittenti ove la materia della città non smette di evaporare torpidamente in un ottenebrante sfarfallio di visioni (Sartre 1964, 319).

4. Conclusioni

Abbiamo tentato di rileggere alcuni scritti sartriani sull'arte cercando di focalizzare la nostra attenzione su dei macroscopici nuclei concettuali afferenti in maniera piuttosto diretta a quell'*imprinting* fenomenologico che senza dubbio continua ad essere operante presso l'autore de *La Nausée* anche dopo le poderose opere degli anni Quaranta (Cabestan 2019, II). Certo, la lezione prettamente husseriana diventa sempre più sfocata. Sartre continua ad arricchirla e a riplasmarla con suggestioni derivanti da orizzonti di ricerca alquanto lontani ed estranei al contesto di ricerche del pensatore moravo.

Tuttavia il legame con la fenomenologia di fatto non si rompe mai, permanendo come uno sfondo teorico di riferimento a cui il pensatore francese ritorna di continuo anche in

maniera esplicita, come ad esempio in uno scritto dedicato alle pitture di Giacometti, ove l'autore ripropone la medesima esperienza dell'indecisione percettiva (Sartre 1964, 362) che Husserl aveva descritto in un celebre passaggio della *V Ricerca Logica* (Husserl 2008, 229-230; Cabestan 2019, II).

Sartre però vede nell'immagine dell'arte qualcosa che lo porta decisamente oltre la fenomenologia husseriana, verso una sorta di ontologia bruta, molto prossimo quindi ad intercettare ciò che intorno alla metà degli anni Cinquanta Merleau-Ponty chiamava, con formula felicissima, “*un perçu pré-humain*” (Merleau-Ponty 2013, 220). È chiaro, i due pensatori francesi qui chiamati in causa elaborano negli stessi anni due teorie dell'immaginario e dell'immagine profondamente difformi l'una dall'altra, come hanno ben mostrato sia de Saint Aubert (de Saint Aubert 2004, 61-104) che Annabelle Dufourcq (Dufourcq 2012, 151-207).

Tuttavia qualche elemento di convergenza sussiste, dal momento che entrambi i filosofi sentono il bisogno di rileggere a fondo Husserl al fine di estrarne gli aspetti da cui tentare di mettere a punto una trasversale filosofia delle immagini ove però ad essere centrale è il rapporto che questa intrattiene con una determinata lingua incaricata di veicolare il portato *imaginaire* (Wunenburger 2017, 148, 175-178) chiamato in causa (Depraz 1997, 43-45, 50-51).

È noto che per Merleau-Ponty questa linea di indagine prende corpo in maniera embrionale ne *Le prose du monde* e culmina negli appunti consacrati alla narrativa di Claude Simon che egli aveva sottomano proprio nel momento in cui sopraggiunse la morte (Neefs 1997, 117-133). In Sartre questa riflessione, come abbiamo cercato di mostrare qui, arriva fino ai primi Settanta (Sartre, 1972, 316-325) e prende un orientamento sempre più preciso, diretto cioè verso quella *désintégration du figuratif* (Sartre 1964, 370) che egli vede perfettamente realizzata presso autori come Lapoujade, Masson, Wols e Rebeyrolles.

Se Merleau-Ponty nel suo scritto del 1961 *L'œil et l'esprit* cercava di portare alla luce “*la texture imaginaire du réel*” (Dufourcq 2012, 209-224), Sartre sembra più interessato a vedere come si forma, da dove nasce e come prende corpo ciò che potremmo definire *la texture imaginaire de la conscience*. L'autore de *La Nausée* palesa *expressis verbis* questa linea di ricerca soprattutto nei saggi che redige nel corso degli anni Sessanta. In essi egli sviluppa una sorta di dettagliatissimo corollario da apporre in appendice al suo studio del 1940. E, proprio in merito a ciò, in un articolo del 1961 dedicato alla serie *Foules* di Lapoujade Sartre può allora affermare

la figure s'écarte davantage devant l'objet figuré. Plus grande est la distance qui les sépare, plus forte est la tension interne de l'œuvre. Quand on en vient à jeter la ressemblance par-dessus bord, à prévenir que toute similitude entre l'image et la réalité ne peut être que fortuite, le sens, libéré par l'effondrement de la *représentation*, se manifeste par son aspect négatif [...]. Invisible, il aveugle parce qu'il dissout les figures dans sa présence non-figurable. (Sartre 1964, 375)

Seguendo l'evoluzione delle sue riflessioni possiamo vedere immediatamente come di fatto risulti ormai impraticabile qualsiasi teoria dell'*analogon* pittorico (Flajoliet 2002, 130-136). L'abbiamo visto con Giacometti alla fine degli anni Quaranta, ove ciò che avrebbe dovuto veicolare un contenuto riferibile a ciò che è più strettamente legato all'uomo corredeva dall'interno le fattezze di ciò che pochi anni prima ne *L'être et le Néant* veniva chiamato *Autrui*. L'Altro è ora innanzitutto un segno cieco pervenuto a noi da un altrove senza luogo, espressione di “un vide à perte de vue” (ivi, 350) ove volti arti corpi gesti sono sottoposti ad una capillare *dématérialisation* (ivi, 355) grazie alla quale però esperire quel reale puro (ivi, 356) in cui “le non-figuratif offre ses splendeurs visibles à l'incarnation du non figurable” (ivi, 384).

Per Sartre le opere di Giacometti, Calder, Titoretto, Wols funzionano come infallibili congegni para-fenomenologici (Flajoliet 2002, 119-126). Grazie ad esse egli arriva a mettere in

scena le potenzialità di quell'*'empirismo eretico'* in seno al quale ciò che Husserl aveva chiamato manifestazione ortoestetica della percezione (Husserl 2008, 500-502) viene immediatamente messo in scacco, bloccato sul nascere e sviato verso le forme di una sensibilità aberrante e deragliata. Quest'ultima si trova così a brancolare in quell'"univers arachnéen" (Sartre 1964, 415) ove Sartre non smette di tessere fittissime "lignes d'images évolutives" (Ricardou 1967, 58) vaneggianti negli spostamenti, negli slittamenti, negli smottamenti di quella *dissemblance* interminabile, incontornabile, ingovernabile dischiusasi tra oggetto e immagine.

Nello spazio di questo sfaldamento si situa la plasticità delle deambulazioni descrittive sartriane originanti molteplici concatenazioni aperte e ramificate di quei "*microcosmes scripturaux*" (ivi, 75) che verso la fine degli anni Sessanta Ricardou individuava quali elementi portanti del *Nouveau Roman*⁶. Nei saggi qui passati in rassegna vediamo quindi Sartre intento ad elaborare un linguaggio capace di esprimere la lenticolare polifonia percettologica in relazione alla quale il mondo finisce col rivelarsi un intreccio fluido di superfici disorientate, arrivando così, in ultimo, a "dépayser le monde à sa surface" (Barthes 2005, 301).

Esattamente dieci anni prima che Lyotard mettesse a punto la sua raffinatissima pragmatica del figurale (Crivella 2017, 55-68), Sartre fa implodere ogni nozione acquisita di figuratività, elaborando una sorta di magmatica fenomenologia negativa – si potrebbe addirittura parlare di una *fenomenologia apofatica* – orientata verso quelle manifestazioni di fenomenalità disgregate colte nel loro aurorale e notturno sorgere materico e mantenute in una pausa epigenetica in modo da poterle osservare prima che queste assumano una fisionomia definita e definitiva.

Si tratta allora di una fenomenologia negativa perché retta e scandita da ciò che Sartre stesso chiama *principio di non-identità* (Sartre 1964, 422), in relazione al quale quindi le cose⁷ a cui egli presta attenzione non si sono ancora delineate come oggetti, grazie al quale le immagini di queste cose sono state attratte là dove assistere all'"évanouissement de tout repère dans l'espace de la ressemblance" (Lannoy 2008, 208).

La percezione si carica così di un possente onirismo endogeno (Noudelmann 1996, 255-259) il quale finisce col rendere il mondo un palpitante ectoplasma (Sartre 1964, 431), in cui anche ciò che apparterrebbe alla sfera del vivente si trova respinto senza sosta verso uno stadio pre-biologico (ivi, 428), verso quell'immobile vacillamento della materia (*ibidem*) dinanzi al quale a Sartre non resta che tentare di captare le tracce di un *sens inarticulable* (ivi, 433). Quest'ultimo lascia così le cose celate nell'innominabile, intangibili rispetto ad ogni competenza linguistica (*ibidem*) affioranti appena dall'alogico schiumare di un essere a cui la parola si accosta non per definirlo o denominarlo, ma quasi sull'impulso di un viscerale *cupio dissolvi* che Sartre, infallibilmente e sapientemente, ha saputo tradurre in quella dimensione verticale e solitaria del pensiero che chiamiamo stile.

⁶Ci preme sottolineare qui che due grandi teorici del *Nouveau Roman* – Robbe-Grillet e Ricardou – nei loro scritti programmatici si scagliano proprio contro la narrativa sartriana, prendendo come obiettivo polemico *La Nausée* o *Qu'est-ce que la littérature?* (Robbe-Grillet 1963, 58-62; Ricardou 1967, 16-20). Tuttavia nei saggi sulle arti qui esaminati Sartre sembra essere molto più vicino ai moduli del *Nouveau Roman* che alle forme di scrittura criticate dai due romanzieri.

⁷È Sartre ad usare ripetutamente il termine ipergenerico /cosa/, soprattutto nel saggio su Wols (Sartre 1964, 431-434).

Riferimenti bibliografici

- Astier-Vezon Sophie (2013), *Sartre et la peinture. Pour une redéfinition de l'analogon pictural*, Paris, Éditions L'Harmattan.
- Bachelard Gaston (1948), *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairies José Corti.
- Barthes Roland (2002), *Oeuvres complètes*, tome II, *Livres, Textes, Entretiens, 1962-1967*, Paris, Éditions du Seuil.
- Cabestan Philippe (2003), “Réflexion pure et ontophénoménologie. La critique sartrienne de la réduction phénoménologique”, *Alter. Revue de phénoménologie*, La réduction 11, 193-228.
- 1996), “Les images sont-elles toutes de la même famille? De l’unité de l’imagination”, *Alter. Revue de phénoménologie*, 4, 69-122.
- de Coorebyter Vincent (2000), *Sartre face à la phénoménologie*, Paris, Vrin.
- Crivella Giuseppe (2015), “Alle origini dell’ontologia fenomenologica sartriana: una lettura de *L’imagination*”, *Dialegesthai*, <<https://mondodomani.org/dialegesthai/gcr03.htm>> (11/2019).
- (2017), “Carl Einstein, Georges Bataille et Aby Warburg : pour une archéologie du figural”, in Laura Marin, Anca Diaconu (sous la dir. de), *Usages de la figure, régimes de figuration*, Bucarest, Editura Universitati, 55-68.
- (2018), *Verso le matrici antepredicative della fenomenologia trascendentale. Dalle Logische Untersuchungen ad Ideen II*, Milano, Mimesis.
- Depraz Natalie, (1997), “Selon quels critères peut-on définir une écriture phénoménologique?”, in Anne Simon, Nicolas Castin (sous la dir. de), *Merleau-Ponty et le littéraire*, Paris, Presses de l’ENS, 39-52.
- Dufourcq Annabelle (2012), *Merleau-Ponty. Une ontologie de l’imaginaire*, Dordrecht, Springer.
- Flajoliet Alain (2002), “Deux descriptions phénoménologiques de l’imagination”, *Alter. Revue de phénoménologie*, Sartre phénoménologue 10, 119-156.
- (2008), *La première philosophie de Sartre*, Paris, Honoré Champion.
- Garelli Jacques (2000), *Introduction au logos du monde esthétique. De la chôra platonicienne au schématisme transcendental et à l’expérience phénoménologique de l’être-au-monde*, Paris, Éditions Beauchesne.
- Husserl Edmund (1913), *Logische Untersuchungen*, Bd. II, Halle a.d. S., M. Niemeyer. Trad. it. di Giovanni Piana (2001), *Ricerche logiche*, Milano, NET.
- (1913), *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Buch I, *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Halle a.d. S., M. Niemeyer. Trad. it. di Vincenzo Costa (2008), *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica I-III*, Milano, Mondadori.
- Janicaud Dominique (1990), *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, Paris, L’éclat.
- Jenny Laurent (2005), “Nausée de Venise”, *Littérature*, 139, 3-23.
- Lannoy Jean-Luc (2008), *Langage, perception, mouvement. Blanchot et Merleau-Ponty*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon.
- Martin Jean-Christophe (1995), *Ossuaires. Anatomie du Moyen Âge roman*, Paris, Payot.
- Merleau-Ponty Maurice (2013), *L’institution, la passivité. notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris, Belin.
- Neefs Jacques (1997), “‘Le style est vision’: Merleau-Ponty et Claude Simon”, in Anne Simon, Nicolas Castin (dir.), *Merleau-Ponty et le littéraire*, Paris, Presses de l’ENS, 117-133.
- Noudelmann François (1996), *Sartre, L’incarnation imaginaire*, Paris, Éditions L’Harmattan.
- Ricardou Jean (1967), *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil.
- Robbe-Grillet Alain (1963), *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit.
- Rodrigo Pierre (2006), “Sartre et Bachelard: variations autour de l’imagination matérielle”, *Cahiers Gaston Bachelard, Bachelard et la phénoménologie* 8, 45-55.
- (2017), *Les montages du sens. Philosophie, cinéma et arts plastiques*, Paris, Circé.
- de Saint Aubert Emmanuel (2004), *Du lien des êtres aux éléments de l’être: Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Paris, Vrin.
- Sartre Jean-Paul (1940), *L’imaginaire*, Paris, Gallimard.
- (1949), *Situations III. Lendemains de la guerre*, Paris, Gallimard.

- (1964), *Situations IV. Portraits*, Paris, Gallimard.
— (1972), *Situations IX. Mélanges*, Paris, Gallimard.
Simondon Gilbert (1995), *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon.
Védrine Hélène (1990), *Les grandes conceptions de l'imaginaire. De Platon à Sartre et Lacan*, Paris, LGF.
Wunenburger Jean-Jacques (2016), *Esthétique de la transfiguration. De l'icône à l'image virtuelle*, Paris, Cerf.



Citation: V. Fiume (2019) Giulia Niccolai e la parola-oggetto dell'invisibile. *Lea* 8: pp. 389-396. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10994>.

Copyright: © 2019 V. Fiume. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Tra poesia e immagine. Giulia Niccolai e la parola-oggetto dell'invisibile

Valentina Fiume

Università degli Studi di Firenze (<valentina.fiume@unifi.it>)

Abstract

This essay concerns the works of Giulia Niccolai (an author involved in the Italian Gruppo '63 movement), and takes into account the relation between poetry and image, materiality of the work and the poetic word. The essay also aims at investigating the dynamics of opposition between the two languages and the role which both play in understanding the ultimate meaning of things. The essay focuses, in particular, on the author's latest poetic collections in which the importance of "frisbees" as an experimental form of poetry stands out.

Keywords: concrete poetry, Giulia Niccolai, sonor poetry, visual culture, visual poetry

Nella prefazione al libro *Harry's bar*, Giorgio Manganelli commenta l'opera di Giulia Niccolai¹, una delle artiste più importanti della Neoavanguardia, facendo riferimento alla "glossolalia, disturbo d'avanguardia che consente di parlare una lingua ed essere compreso in trentatré" (Manganelli in Niccolai 1981, 7). Per quanto possa apparire paradossale e forse avvicinarsi a una lettura inattuale, la scrittura poetica di Giulia Niccolai² sembra avvicinarsi, sebbene con le dovute e abissali differenze,

¹ Per notizie bio-bibliografiche si consiglia di far riferimento alla piattaforma VerbaPicta: <<http://www.verbapicta.it/dati/autori/giulia-niccolai>> (11/2019).

² Si è scelto di indagare con più attenzione la poesia di Giulia Niccolai, a partire dalle opere più antiche di poesia lineare, passando dall'esperienza creativa del poema-oggetto fino alla forma più compiuta, a detta dell'autrice, ovvero quella dei *frisbees*. Come vedremo all'interno di questo saggio, i *frisbees* seguono la *forma mentis* dell'autrice. Il percorso poetico dell'autrice offre delle suggestioni che consentono di interpretare alcune delle ultime poesie alla luce di una spiritualità evidente anche nella scelta di diventare monaca buddista. Un caso dunque affascinante all'interno del panorama novecentesco.

alle ardite sperimentazioni delle mistiche. È l'artista stessa a citare uno dei più illustri studiosi di letteratura mistica, Michel de Certeau, nella recente opera del 2018, *Favole & Frisbees*:

jalonnent leurs récits avec le ‘presque rien’ de sensations... Le discours mystique transforme le détail en mythe; il s'y accroche, il l'exorbite, il le multiplie, il le divinise... Instant extatique, éclair d'insignifiance, ce fragment d'inconnu introduit un silence dans la prolifération herméneutique. (de Certeau in Niccolai 2018, 72)³

In chiave metatestuale, Niccolai si serve di tale citazione per approntare una riflessione sulla propria scrittura, con leggerezza e sulle coordinate di una ricerca del senso ultimo delle cose. “Mi è già capitato di paragonare” – scrive – “la ‘doppia vita’ del procedere su un cammino spirituale a quella di un detective o di una spia. Tutti e tre sono alla ricerca di qualcosa. Di qualcosa di *altro* dalla vita quotidiana” (Niccolai 2018, 72). Ebbene se il linguaggio mistico scardina i nessi spazio-temporali e i meccanismi retorico-linguistici tanto che mira a ricercare nuove formule sintattiche e semantiche, allo stesso modo la poesia visuale di Giulia Niccolai si avvicina alla stessa portata semantica, seppur con le dovute differenze. La *fabula mistica* va a colmare le aporie del linguaggio stesso, lavorando su un repertorio già esistente. In *Favole & Frisbees*, opera costellata da continui rimandi ed echi inattesi, l'artista procede con riflessioni autocommentative affermando che il

quotidiano (nel cammino spirituale) assume il make-up del mito, di qualcosa che non si risolve nella piatta banalità di un gesto visibile, ma, come un sasso buttato in uno stagno, produce cerchi sempre più ampi di legami associati tra loro e con lo stesso ‘centro’: concentrici all'impegno della spia, del detective, di un discepolo. (Ivi, 73)

Sin dagli esordi poetici, con la raccolta *Humpty Dumpty* (1969), Niccolai subisce il fascino del *non-sense* come si evince dal titolo stesso dell'opera che fa riferimento a un personaggio di *Through the Looking Glass* di Lewis Carroll; Humpty Dumpty è una figura sospesa tra il serio e il comico, che dà voce a una vera e propria metafisica della Parola. La dialettica secolare instauratasi tra immagine e parola ha radici antiche che tuttavia non trova mai una risoluzione definitiva. Come osserva Tagliafierro,

nella poesia italiana contemporanea l'umorismo viene perlopiù adoperato come additivo ‘umile’ dell'espressività, e i giochi verbali sono quasi sempre dei virtuosismi di sperimentazione poveri di brio: Giulia invece ha assunto l'umorismo e la lucidità linguistica come forme primarie del conoscere. Ciò significa che la sua poesia non consiste semplicemente nella liberazione di energie inconsce represso, che non rientra nella ormai ridondante demistificazione ironica delle forme convenzionali della comunicazione, e che tantomeno sopporta di essere confusa con i lambiccati sistematici di classiche o postmoderne figure retoriche. In sostanza essa è il frutto di una visione straniata della funzionalità ma non dell'oggettività del reale, corrispondente di volta in volta all'adozione di punti di vista propri di chi può pensare logicamente anche prescindendo da principi di identità, di non contraddizione e del terzo escluso. (Tagliafierro in Niccolai 1982, 39)

³Trad. it. di Albertini in de Certeau 1987, 7: “Anche i mistici ci riconducono alle particolarità che bloccano le dimostrazioni del senso. I loro racconti sono costellati del ‘quasi niente’ di sensazioni, incontri, compiti giornalieri. Per loro, il fondamentale è indissociabile dall'insignificante. È quanto dà rilievo all'anodino. Qualcosa si smuove, nel quotidiano. Il discorso mistico trasforma il dettaglio in mito; vi si aggrappa, lo esorbita, lo moltiplica, lo divinizza. Ne fa la sua propria storicità”.

Nel caso di Niccolai lo scavo dentro la parola conduce a una sperimentazione che materializza la poesia creando microcosmi, i quali divengono veri e propri spazi in cui la poesia accade. I due linguaggi, quello iconico e quello poetico, si compenetrano senza mai contaminarsi. L'urgenza della poesia non si canonizza in un'unica codificazione ma intenta parallelamente le due vie giocando sulla visione e sullo sguardo. Complice la natura di artista-fotografa, che è stata, per così dire, la prima pelle di Giulia Niccolai e che le ha fornito una fenomenologia dello sguardo, in grado di farle vedere oltre il grande angolo della realtà. Ricordiamo l'importante volume *Il grande angolo* (1966), romanzo giocato su una simmetria di sguardi tra l'oggetto e il soggetto, tutto filtrato dalle geometrie perfette dell'obiettivo. Immagini fisse e stazionarie si alternano alla movimentata ricerca del *quid* reale, un viaggio esasperato che porta con sé l'affastellamento dei *collages*. L'obiettivo taglia la realtà su coordinate epistemiche ben delineate, quasi esasperate fino a celarne la profondità. Ma ecco che il nucleo vero del reale balza fuori come epifania. La fotografia è interpretata come visione schizofrenica della realtà e tiene in sé la potenza del *punctum*, della ferita. Come leggiamo in Roland Barthes "le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurrit, me poigne)" (Barthes 1980, 49)⁴.

Sin dalla prima raccolta poetica, dunque, che mette in crisi il logocentrismo in linea con le istanze avanguardiste contemporanee, Niccolai sperimenta procedendo per sottrazione, raggiungendo la concretezza assoluta. La sua posizione è quasi al limite del gruppo della Neovanguardia e la rende un *exemplum* ora in dialogo ora in contrasto con la contemporaneità. Quel che è certo è che Giulia Niccolai ha messo in atto un gioco pensoso con le parole e, come ogni gioco che si rispetti, di terribile serietà. Sebbene l'operazione possa sembrare quella di uno svuotamento di senso di ogni termine, in realtà ogni vocabolo si anima sulla pagina bianca anche graficamente creando delle vere e proprie cartografie interiori. Nonostante il poeta alleggerisca i termini, privandoli del loro peso specifico, questi assumono concretezza nella disposizione grafica dell'oggetto. Dunque la dicotomia tra parola e immagine non suggerisce una netta separazione né una marcata limitazione tra i due codici espressivi ma un'osmosi perenne che sonda le pieghe più indecifrabili della realtà. Autrice di poesia lineare o di poesia visiva, militante nel Gruppo '63, Niccolai ha assunto una propria autonomia, vivendo quasi in limine al movimento d'avanguardia. La crescita della sua scrittura si nota già nella raccolta *Harry's bar e altre poesie* dove l'unione di donna e uomo si ripercuote in un gioco linguistico in punta di fioretto:

Mi sai muovere mi sai commuovere (non avevo mai capito prima d'ora che Otello e Desdemona sono la stessa persona). In Inglese YOU KNOW HOW TO MOVE ME. (Niccolai 2012b [1981], 203)

Quasi per epifania, si direbbe, la congiunzione dell'uno in due. Non solo le sovrapposizioni linguistiche ma anche la sottigliezza semantica e fonica contribuiscono al messaggio. La ricerca della poesia verbovisiva di Giulia Niccolai si acuisce nelle pagine di *Poema & Oggetto*, libro d'artista edito per Geiger nel 1974 dove parola e oggetto diventano tautologicamente compresenti nello spazio visivo della pagina: tutto il quotidiano aspira a divenire poema. Dunque sia l'elemento materico e visivo sia l'elemento poetico intessono insieme una fitta trama simile alle segrete geometrie di antichi tappeti. I testi di Giulia Niccolai danno vita, a mio avviso, a quelle che Cristina Campo definisce "prodigiose economie simboliche" (Campo 1987, 128). Il testo per lo più contiene immagini che evocano il cucito e il lavoro manuale del ricamo:

⁴Trad. it. di Guidieri in Barthes 1980, 28: "il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)".

nonostante la natura irriverente e anticonformista e l'evidente polemica femminista, l'arte della tessitura, evocata dalle immagini di spilli, dei bottoni, dei nodi, diventa il *medium* della parola e dell'immagine. Infatti l'ordito visivo degli oggetti ricalca quello delle parole, tra cui vige uno spazio sottile come nelle più incredibili architetture. La parola e l'immagine dunque nelle opere di Giulia Niccolai condividono il medesimo cono d'ombra, la ferita che si intaglia tra il visibile e l'invisibile.

L'alternarsi tra poesia visiva e poesia lineare conduce a un'altra interessante sperimentazione: quella dei *frisbees*. Essi divengono un vero e proprio genere letterario:

Il modo in cui cammino
mi ha sempre fatto consumare
il lato esterno dei tacchi delle scarpe.
Giocando a *Frisbee*
vorrei cominciare a consumare un po'
anche quello interno.
Per equilibrare.
Vorrei anche che i *Frisbees*
mi aiutassero
a fare funzionare il cervello
in modo nuovo.
(Niccolai 1994, 215-216)

I *frisbees* non sono una mera immagine né una tecnica compositiva ma divengono a tutti gli effetti uno strumento gnoseologico che scandaglia il reale senza giungere mai a visioni assolute. Sono epifanie catturate nel quotidiano, *humus*, materia viva, a cui non viene data forma né è costretta in rigide architetture ipotestuali. Il poeta intraprende un nuovo cammino che non è quello del testo lineare né del solo elemento concreto e visivo. Sono "poesie da lanciare" e ognuna pretende il proprio spazio. La meditazione e la spiritualità di Giulia Niccolai sono condensate in questi improvvisi atti epifanici:

Davanti a me sul tavolo, capovolta,
una rivista Tv con foto e didascalia:
DUE BIONDE ESPLOSIVE.
e io leggo: DUE BIO... onde ESPLOSIVE,
ormai talmente condizionata da 'bio'?
*
Riapre il computer a questa pagina
dopo un paio di giorni, resto sorpresa
al nome Bergoglio.
Nella mia mente ero convinta che Paola
avesse scritto Bergonzoni.
*
La Tv italiana dice *voucher* (inglese)
come se fosse un termine francese:
vouschères.
Voi cari dell'Europa unita?
*
Paola Dall'Ora mi spiega
l'ideogramma cinese di
parola: un quadrato grande

– che rappresenta una porta –
 all'interno del quale ce n'è
 uno più piccolo che rappresenta
 una bocca. *Parola* è: ciò che apre
 le porte.
 (Niccolai 2018, 83-84)

Partire dall'oggetto-parola del quotidiano per aprire le porte all'invisibile e alle dinamiche più latenti e misteriose dell'oltre. L'evocazione della Parola si lega alla *nominatio* genesiaca, a quel *Fiat* della creazione che lega il mistico al poeta. Questo aspetto è reso ancora più evidente dall'avvicinamento di Giulia Niccolai alla spiritualità orientale, in particolare al Buddismo, ammettendo che “col tempo / la sofferenza / diventa / conoscenza” (Niccolai 1994, 283). Un altro elemento fondamentale è la meraviglia,

quello stupore incantevole
 che si provava a volte, bambini,
 lo si potrà provare anche
 da ‘grandi’ solo se si ha la fede,
 o perlomeno: solo se si ha fede...
 *

Avere fede è avere
 uno spazio vastissimo
 dentro di sé.
 Privo di ingombri, ostacoli
 (amarezze, dolori, desideri di rivalsa).
 *

Chi dichiara con fermezza:
 non vado a funerali!
 non sembra però consapevole
 della propria coerenza.
 Non andrà nemmeno al proprio,
 ci verrà portato.
 *

Ha comunque una gran paura.
 *

Davanti e di dietro
 sono entrambi rafforzamenti
 dell'avanti e del dietro.
 Ma suonano diversissimi.
 Davanti ci è noto, persino ovvio.
 Di dietro è invece distante,
 come se non ci riguardasse.
 *

Una sorta di equivoco
 per quanto riguarda la vita.
 Quando potremo ‘vedere’
 ciò che ci starà ‘davanti’
 e non vedere
 ciò che ci è stato ‘di dentro’?
 (Niccolai 2018, 85-86)

Le poesie di Giulia Niccolai, dunque, anche in questa ultima forma di *frisbees* dicono il “quasi niente” dei misticci, procedono per approssimazioni e spesso non riescono a riportare completamente ciò di cui sono latori. Non vogliamo definire l’opera poetica di Niccolai in rigide categorizzazioni né lasciar intendere che possa essere inclusa in un repertorio di mistiche contemporanee. Ma alcune analogie lasciano intuire una profondità spirituale, nutrita dal suo percorso buddhista. Dunque niente di religioso né di canonico, ma profondo dialogo con il mistero della parola, intesa esegeticamente Parola creativa. Se in una stagione dell’opera di Niccolai, la parola assume concretezza visiva seguendo le sperimentazioni più ardite, nelle ultime prove abbiamo una commistione tra favola e poesia, tra favola e *frisbee*: le riflessioni a margine dell’evento epifanico suggeriscono la ricerca ostinata e continua dell’invisibile dietro il visibile. In questo gioco tra visione e parola si inserisce anche il crudele alternarsi tra tempo e spazio, categorie fisiche ma anche, e soprattutto, corrispondenti a cartografie interiori. Si legge ancora in *Favole & Frisbees*:

questo ‘tempo’ concettuale mi diede anche la certezza di vedere tutto dall’alto, da uno spazio di assenza-di-tempo, dove c’è solo purissima gratitudine, senza incertezze, dubbi o ripensamenti, niente del tipo: per questo provo gratitudine, per quest’altro, no.

Vedevo tutto dall’alto, dalla Vacuità (eternità), da uno stato in cui si è vuoti di esistenza dalla propria parte (non si ha più un Io) e c’è solo interdipendenza.

Essendoci solo interdipendenza, non si può che essere *grati a tutti*.

Fiumi, fiumi di esseri umani che vanno e vanno, portati dalla corrente e il fatto di averne avvicinati *tot*, che ne so, mille? In tutta la vita, mi fece sentire che si era trattato di una sorta di dono, di ricompensa.

Ora, se questo è ciò che avviene alla nostra mente (alla nostra anima?) quando lasciamo questo corpo dopo una vita positiva, ma riusciamo a provarlo già da vivi, siamo certi che alla nostra morte sarà così, non abbiamo più alcun dubbio in proposito, perché per un attimo abbiamo sperimentato l’assenza di tempo dell’*Eternità*, della *Vacuità*, spazio infinito, privo di blocchi od ostacoli (ma i due termini, l’uno che riguarda il tempo, l’altro lo spazio, significano la stessa cosa), è inevitabile che saremo anche sempre più aperti verso tutti, TUTTI, e dunque, saremo sempre migliori. (Niccolai 2018, 117)

La dialettica osmotica tra il tempo e lo spazio permette di guardare il reale da una dimensione altra, da un tempo altro, dal vuoto e dall’assenza e il poeta ha il privilegio di osservare il caleidoscopio semantico dell’oltre. Tali suggestioni consentono all’autrice non solo di elaborare una metafisica della vacuità e dell’eternità ma anche di riflettere sul sorgere di una poesia visiva entro lo spazio vuoto, negli interstizi, in limine al reale. La poesia di Niccolai non esclude “mai niente, / e nessuno” (Niccolai 1994, 222-223).

Illuminazioni improvvise che vengono colte e rivelate. Se accogliamo l’etimologia latina del verbo *re-velo* – levare e mettere di nuovo il velo – le poesie di Giulia Niccolai, in particolare *sub specie frisbee*, diventano strumenti per scandagliare il reale e per recuperare qualcosa che si cela dietro la parola, intuendo così che l’enigma è rivelazione. Come scrive Cristina Campo, “la perfetta poesia coglie talvolta questo momento della bilancia sospesa, del filo di spada, della punta di remo su cui le antitesi si conciliano” (Campo 1987, 25).

Riferimenti bibliografici

- Abignente Elisabetta (2014), “La letteratura e le altre arti”, in Francesco de Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Roma, Carocci, 167-193.
 Albertazzi Silvia (2017), *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci.
 Barthes Roland (1980), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. di Renzo Guidieri (1980), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi.

- Belting Hans, Incardona Salvatore, a cura di (2011), *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci.
- Campo Cristina (1987), *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi.
- (1998), *Sotto falso nome*, Milano, Adelphi.
- Carroll Lewis (1871), *Through the Looking Glass, and What Alice Found There*, London, Macmillan.
- Ceserani Remo (2011), *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Ciccuto Marcello (1990), *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci.
- (2002), *Figure d'artista*, Fiesole, Cadmo.
- Ciccuto Marcello, Zingone Alexandra, a cura di (1998), *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni.
- Coglitore Roberta, (2008), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto* Palermo, :duepunti.
- Coglitore Roberta, Cometa Michele, a cura di (2016), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 69-115.
- Cometa Michele (2004), *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi.
- (2005), “Letteratura e arti figurative: un catalogo”, *Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e la comunicazione* 3, 15-29.
- (2011), “Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura”, in Vincenza Del Marcio, Isabella Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*. Atti del XXXVIII Congresso AISS: relazioni, Roma, Nuova Cultura, 63-101.
- (2012 [2011]), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina.
- (2016a), *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini.
- (2016b), “Forme e retoriche del fototesto letterario”, in Coglitore, Cometa (a cura di) 2016, 69-115.
- Cometa Michele, Mariscalco Danilo, a cura di (2014), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet.
- de Certeau Michel (1982), *La Fable mystique*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Rosanna Albertini (1987), *Fabula mistica. La spiritualità religiosa tra il XVI e il XVII secolo*, Bologna, Il Mulino.
- Domenichelli Mario (2017), “Τεχνοτυίγια: poesia e canone retrogrado. Poesia come arte del tempo e dello spazio, come sequenza e immagine grafica”, in Spignoli 2018a, 3-39.
- Foucault Michel (1966), *Le mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- Franceschetti Antonio, a cura di (1988), *Letteratura italiana e arti figurative*. Atti del XII Convegno dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Firenze, Olschki.
- Mengaldo P.V. (2005), *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Merleau-Ponty Maurice (1964a), *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard.
- (1964b), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.
- Niccolai Giulia (1966), *Il grande angolo*, Roma, Feltrinelli.
- (1969), *Humpty Dumpty*, Torino, Geiger. Ora in Niccolai 2012a, 47-76.
- (1974), *Poema & Oggetto*, Torino, Geiger.
- (1982), “Sing song for New Year's Adam & Eve”, *Tam Tam* 29, numero speciale.
- (1994), *Frisbees (poesie da lanciare)*, Udine, Campanotto.
- (1997) “Stein come pietra miliare”, in Sergio Perosa (a cura di), *Le traduzioni italiane di Herman Melville e Gertrude Stein*. Atti del II Seminario sulla traduzione letteraria dall'inglese (Venezia, 25-26 settembre 1995), Venezia, Ist. Veneto di Scienze, 171-186.
- (2001), *Esoterico Biliardo*, Milano, Archinto.
- (2012a), *Poemi & oggetti. Poesie complete*, a cura di Milli Graffi, Firenze, Le Lettere.
- (2012b [1981]), *Harry's Bar e altre poesie 1969-1980*, in Niccolai 2012a 47-205.
- (2015), “Poema & Oggetto: istruzioni per l'uso”, *alfabeta2*, 27 novembre, <<https://www.alfabeta2.it/2015/11/27/giulia-niccolai-sul-suopoema-oggetto/>> (11/2019).
- (2016), *Foto & Frisbee*, Roma, Oedipus.
- (2018), *Favole & Frisbees*, Milano, Archinto.
- Pantini Emilia (2002), “La letteratura e le altre arti”, in Armando Gnisci (a cura di), *Letteratura comparata*, Milano, Bruno Mondadori, 111-125.

- Patrizi Giorgio (2000), *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli.
- Pinotti Andrea, Somaini Antonio, a cura di (2009 [2008]), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina.
- Pozzi Giovanni (1981), *La parola dipinta*, Milano, Adelphi.
- Spignoli Teresa, a cura di (2018a), *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS.
- (2018b), “La poesia concreta e visiva tra Germania e Italia”, in Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, Firenze, Firenze UP, 89-103.
- Tagliafierro Franco (1982), “Su alcune poesie di Giulia Niccolai”, in Giulia Niccolai 1982, 39-40.



Citation: G. Lo Monaco (2019) Controfumetto in Italia negli anni Sessanta e Settanta. *Lea* 8: pp. 397-410. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10995>.

Copyright: © 2019 G. Lo Monaco. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

“Controfumetto” in Italia negli anni Sessanta e Settanta

Giovanna Lo Monaco

Università degli Studi di Firenze (<giovanna.lomonaco@unifi.it>)

Abstract

This article offers an overview of the main underground comix in Italy, produced thanks to the underground press during the Sixties and the Seventies. In the course of the analysis some of the main developmental lines of the phenomenon, certainly underestimated compared to the most famous American comix, are identified, and the fact is foregrounded that the comic represents a common ground of experimentation between the counter-cultural movements and the Neo-avantgarde with the purpose of opposition to commercial logic and the ideology of late capitalism.

Keywords: counterculture, neo-avantgarde, situationism, underground comix, underground press

Nel dialogo che inaugura le pubblicazioni di *Linus* nel 1965, Umberto Eco sottolinea, in accordo con gli interlocutori Elio Vittorini e Oreste Del Buono, che se certamente il fumetto deve essere valutato come genere letterario, non è possibile farlo prescindendo dal circuito di distribuzione e di consumo in cui si inserisce e che, di conseguenza, esso va “giudicato in un sistema di ‘lettura’ (e quindi anche di creazione) diverso” (Eco 1965, 2).

Nello stesso periodo in cui *Linus* tenta di riscattare il fumetto dalla stereotopia commerciale e ne promuove una sorta di sussunzione all'interno del novero della arti – seppur preservandone il carattere popolare – si sviluppa anche in Italia, sotto l'influenza dei cosiddetti *comix* statunitensi, e in contemporanea con il resto dell'Europa occidentale, il fenomeno del fumetto *underground*, una tendenza nata in seno ai movimenti contro-culturali, che prevede il radicale sovvertimento delle norme che strutturano il genere nelle sue manifestazioni commerciali – comprendendo sotto tale definizione anche i fumetti pubblicati dalla stessa *Linus* – proprio a partire da una impostazione programmaticamente alternativa del circuito di produzione e fruizione in cui il fumetto si definisce.

Seguendo un percorso parallelo, alcuni animatori della Neoavanguardia trovano nel fumetto un campo di sperimentazione ideale in cui elaborare inedite forme di interrelazione tra testo e immagine in funzione di attrito rispetto ai nuovi mass media e di contestazione delle logiche commerciali, definendo percorsi di ricerca che incontrano sul piano degli intenti le strategie dei movimenti giovanili della controcultura e che utilizzano, altresì, gli stessi strumenti di produzione e distribuzione.

Così come a livello internazionale si sviluppano forme organizzate di *underground press* che veicolano la diffusione dei *comix*, anche in Italia la nuova tendenza del fumetto si diffonde attraverso un sistema esoeditoriale, che si concretizza nell'attività di piccole case editrici e, soprattutto, nelle produzioni in proprio da parte degli animatori dei movimenti di numerosissime riviste, con pubblicazioni irregolari, che garantiscono l'indipendenza dall'editoria ufficiale e la circolazione di prodotti che infrangono le convenzioni di genere imposte dal mercato. Di questo sistema, nel suo complesso, le case editrici legate alle diverse componenti della Neoavanguardia – talvolta simili a delle officine editoriali artigianali, come la Geiger di Adriano Spatola – e le riviste da essa prodotte rappresentano una parte estremamente rilevante (Francisci 1971, s.n.).

La destrutturazione degli stereotipi del fumetto costituisce il minimo comune denominatore all'interno di questa ampia tendenza alla produzione di un fumetto anticonvenzionale, che si presenta estremamente composita quanto a soluzioni stilistiche e temi adottati. Nelle diverse manifestazioni del fumetto *underground* si osserva, generalmente, l'invenzione di trame irriferenti o provocatorie, spesso oscene, in opposizione alle storie edificanti del fumetto *main stream*, le storie fanno a meno, inoltre, di saldi nessi consequenziali di causa e effetto, con non poche suggestioni tratte dalle tecniche delle avanguardie storiche e cinematografiche, e si verificano frequentemente la parodizzazione di personaggi dei fumetti commerciali e la "velenosa" destrutturazione delle figure eroiche (Mordente, Rizzardi 2015, 5). La sperimentazione del tratto del disegno, spinta talvolta verso una figurazione sgradevole alla vista, coinvolge invece l'intera struttura della pagina intaccando la linearità della sequenza di lettura dei panel. La serialità della produzione – la ripetizione dei personaggi e delle strutture diegetiche, che diventa statutaria nel fumetto commerciale – viene infine abolita, per lo più, in modo da infrangere del tutto, assieme alle altre strategie messe in campo, l'orizzonte d'attesa del lettore.

Tali caratteristiche fanno del fumetto *underground* una sorta di "negativo deformé di un medium già di per sé bistrattato dalla cultura rispettabile" (Mattioli 2015, 60), un negativo che si pone per l'appunto come rovesciamento e deformazione di un genere tra i più commerciali, applicandosi alle norme che lo connotano e, conseguentemente, al sistema valoriale e ideologico che esso veicola.

In rapporto di omologia rispetto al sistema economico da cui è prodotto, il fumetto tradizionale veicola infatti l'ideologia sottesa alla società del benessere e dell'immagine; rispetto ad esso il fumetto *underground* non si pone solamente come una alternativa di consumo culturale, ma anche come vero e proprio strumento di provocazione e contestazione politica. L'operazione assume quindi una rilevanza che va ben oltre la stretta sfera dell'estetico e nasce anzi per spingersi verso una critica radicale nei confronti della contemporaneità, rispondendo a un intento propriamente controculturale che ha per fine l'opposizione alla logica dominante del neocapitalismo.

In un doppio senso, dunque, si potrà parlare di "controfumetto", ovvero di un fumetto che si pone "contro se stesso" e, al contempo, contro l'intero sistema culturale che lo informa.

Proprio seguendo tale definizione si aprono nuove prospettive riguardo i legami tra i movimenti giovanili della controcultura e le Neoavanguardie, che costituiscono la componente elitaria del più ampio fenomeno di dissenso culturale che interessa l'occidente capitalistico nella seconda metà del Novecento.

1. “Controfumetti” della Neoavanguardia

Il termine “controfumetto”, utilizzato a partire dagli anni Settanta per definire produzioni etereogenee¹, viene introdotto nell’ambito della Neoavanguardia da Lamberto Pignotti, ideatore, com’è noto, assieme ai suoi sodali del Gruppo 70, della poesia visiva, nella prospettiva di una infrazione dei confini tra operazione artistica e comunicazione mediatica.

Spiegando ai lettori di *Civiltà delle macchine* cosa sia la poesia visiva, Pignotti scrive, nel 1965, che essa tende ad appropriarsi dei moduli e dei materiali dei mass media per capovolgerne, mediante un’operazione estetica, il messaggio persuasivo e coercitivo; la poesia visiva “rappresenta in ultima analisi una merce respinta al mittente: dalla comunicazione del fumetto, della pubblicità e del rotocalco nasce la poesia-controfumetto, la poesia-contropubblicità, la poesia-controrotocalco” (Pignotti 1965, 48). Si tratta, in sostanza, di “accogliere” il fumetto all’interno dell’opera d’arte, seguendo in questo senso una prassi inaugurata dall’avanguardia dadaista (Favari 1996, 187), così come si può riscontrare nella produzione dello stesso Pignotti e del Gruppo 70².

Eppure, aggiunge Pignotti nello stesso intervento, il fumetto, come altri prodotti di massa, non è di per sé da condannare per la sua larga circolazione, poiché “in fin dei conti tutto dipende dalla novità e dalla qualità del messaggio, sia esso fumettistico o poetico” (Pignotti 1965, 48). L’autore delinea così la possibilità di una sperimentazione condotta direttamente sul genere, che non avviene nell’ambito della produzione artistico-letteraria, bensì “all’interno” dello stesso sistema della comunicazione di massa, i cui strumenti, a partire proprio dal fumetto, possono quindi diventare anch’essi, opportunamente rielaborati, un’arma di contrasto alla società dell’immagine e dei consumi.

Una produzione di questo tipo si sviluppa dopo la metà degli anni Sessanta proprio in ambito avanguardistico, seguendo in sostanza le “indicazioni” fornite da Pignotti e secondo programmi di carattere controculturale che vanno ad affiancarsi o a congiungersi con quelli dei movimenti giovanili.

Un primo, rilevante esempio è offerto dall’editore Sampietro di Bologna, una delle case editrici legate alle Neoavanguardie, particolarmente dedita alla promozione del Gruppo 70 (Maffei, Peterlini 2005), che pubblica all’interno della “Piccola Collana 70” tre testi a fumetti, *Il fabbro armonioso* di Giovanni Morelli e *Il caso limite* di Carlo Santachiara, entrambi nel 1966, e *Palomares* di Antonio Faeti, nel 1967, definiti dallo stesso editore “romanzi visivi” (ivi, 17).

Questi vengono presentati nella fascetta editoriale che li accompagna, come l’inizio di una nuova scuola di fumetto in Italia, mirando con ciò a promuovere, ricorda Faeti, “una nuova forma di narrazione, nella quale grafica, formato, testo, disegno, spazi, ritmi del racconto si componevano entro una proposta che non si era mai vista entro nessuna tradizione editoriale” (ivi, 29).

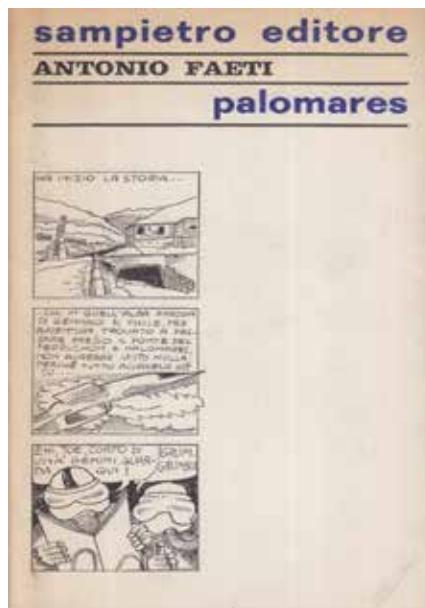
La proposta di Sampietro si esplica poi chiaramente scorrendo le note editoriali e le introduzioni che accompagnano i volumi, in cui si fa presente che la narrazione per immagini viene adottata dichiaratamente allo scopo di “far esplodere la nozione usuale di comunicazione attraverso l’immagine” (Morelli 1966, s.n.), così come spiega Adriano Spatola presentando *Il fabbro armonioso*. Da questo intento derivano le strategie di destrutturazione delle convenzioni del fumetto e, più generalmente, di una narrazione per immagini di stampo mimetico, che si pongono in tutta evidenza nel caso de *Il fabbro armonioso* – definito da Spatola come un “poema in immagini” – mentre risultano meno marcate e radicali ne *Il caso limite*.

¹ Dai fumetti parodici di stampo popolare pubblicati sulla rivista umoristica *Controfumetto per gli adulti intelligenti*, che conta due numeri tra il 1971 e il 1972, a quelle che negli anni Ottanta proseguono la tradizione del fumetto underground (F. Calarota, R. Calarota 2011, 135).

² Si vedano in particolare le opere *Storie!* (1964) e *Proletari di tutti i paesi, unitevi!* (1966), di Pignotti, e le poesie contro-fumetto degli altri membri del Gruppo 70, apparse all’interno della rivista *Lotta poetica* all’interno della rubrica “Poesie contro-fumetto” curata da Luciano Ori (1972).

Connotandosi come precursori dei *graphic novels*, i fumetti di Sampietro suggeriscono una forma di fruizione differente, per la scelta della forma lunga e autoconclusa del libro, ponendosi in questo senso come forma di negazione della serialità caratteristica dei fumetti (Calabrese 2017, 8) e proponendo un genere di consumo culturale alternativo, in concorrenza rispetto alle forme più commerciali. Essi sembrano tuttavia rimanere ancorati, specie nel caso di Morelli, a una produzione che si colloca nell'ambito artistico-letterario e che potremmo definire colta, che presenta non pochi punti di contatto con il romanzo sperimentale promosso in quegli anni dalla Neoavanguardia.

Diverso appare però il caso di *Palomares*, in cui Faeti adotta in pieno il genere del fumetto, proprio in quanto strumento tra i principali della comunicazione di massa, per svelare, come spiega nell'introduzione Giampiero Cane, “con gli stessi mezzi il mondo che quei mezzi hanno costruito” (Faeti 1967, s.n.). Prendendo spunto dalla vicenda delle bombe atomiche statunitensi disperse a Palomares nel 1966, l'autore costruisce intorno all'episodio una storia di stampo fantascientifico attraverso cui denuncia, con ironia, la mistificazione e il condizionamento operati dai mass media, seguendo così una strategia che diremmo consueta nel fumetto *underground*, che della *science fiction* fa strumento di narrazioni distopiche in aperta opposizione al sistema del potere mediatico, sempre più informatizzato, servendosi inoltre della parodizzazione dei fumetti di fantascienza, come il classico Buck Rogers – pubblicato proprio in quel periodo da *Linus* – o i *Fantastic Four* della Marvel, in linea, anche in questo senso, con le strategie degli *underground comix*.



Figuura 1 – Copertina di Antonio Faeti, *Palomares* (1967),
<https://www.dimanoinmano.it/it/cp121681/libri-per-ragazzi/illustrati/lo-joga-cristiano> (11/2019)
 Gentile concessione di Antonio Faeti

Si avvicina ai temi e ai moduli utilizzati dai movimenti *underground* anche il fumetto dell'artista Gastone Novelli – protagonista della Nuova figurazione in Italia e membro del Gruppo 63 – che già nelle sue opere, come altri nello stesso periodo, adotta moduli di scansione dello spazio pittorico ripresi dalle *stripe* e altri elementi dei fumetti (Vivarelli 1988, 24). Nel 1967 Novelli dà alle stampe, il volume intitolato *I viaggi di Brek*, che, come spiegano Pablo Echaurren e Claudia Salaris, rappresenta “un raro esempio di fumetto beat” (1999, 156). Nel

volume viene infatti raccontata la storia di un personaggio *hippie*, ricoperto di peli e alquanto amorfo, che sposa la bella Angelica, parte per diversi viaggi fino ad arrivare sulla luna e rimane infine affascinato dalla rivoluzione culturale. Le logiche di composizione e il tratto di Novelli ibridano fortemente le forme tradizionali del fumetto con il segno sperimentale dell'artista, creando un particolare effetto straniante e allo stesso tempo dando al disegno una certa “goidibilità”. Con molta ironia, inoltre, Novelli veicola un messaggio politico ben chiaro, in una maniera non troppo dissimile dalle strategie adottate dai movimenti, all'interno di una storia dai tratti fortemente onirici, surreali e erotici. Malgrado tale vicinanza, la pubblicazione, avvenuta per le veneziane edizioni d'arte Alfieri, sembra tuttavia destinare l'opera a un pubblico elitario e lasciarla nell'alveo degli esperimenti artistici.

Diversamente si pone un altro esempio rilevante di controfumetto d'avanguardia, che tuttavia si colloca ben oltre il termine cronologico della Neoavanguardia, costituito da *William Blake in Beulah. Saggio visionario su un poeta a fumetti*, pubblicato nel 1977 da Corrado Costa, animatore della frangia emiliana del Gruppo 63.

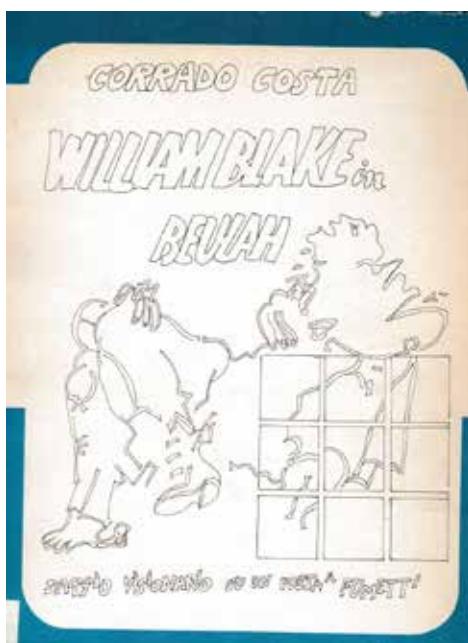


Figura 2 – Copertina di Corrado Costa, *William Blake in Beulah* (1977c), Milano, Squilibri.
Gentile concessione di Chiara Panizzi (Biblioteca Panizzi)

Autore avvezzo alle sperimentazioni interdisciplinari tra parola e immagine (Cortellessa 2013), Costa adotta il fumetto nel 1976 all'interno de *La soddisfazione letteraria*, un saggio-racconto in cui al testo vengono giustapposte delle vignette, a mo' di ironica didascalia, e pubblica le sue prime tavole nel 1977, su *Alter Alter* (Costa 1977a; Costa 1977b) divenendo in seguito collaboratore di *Frigidaire* (Tedeschi 2018), riviste che avranno, come si dirà a breve, un ruolo determinante negli sviluppi del fumetto tra gli anni Settanta e Ottanta.

William Blake in Beulah è un volume interamente a fumetti in cui Costa opera un *collage* di citazioni e riferimenti all'opera dello scrittore inglese; in esso viene condotto manifestamente un discorso metaletterario che, mentre viene sviluppato sull'opera di Blake, tira in causa la

letteratura *tout court* e la sua funzione rispetto alla società, mentre il disegno appare invero, a sua volta, come una sorta di metadiscorso sulla struttura classica del fumetto. Costa traccia infatti, in diverse tavole, il perimetro della gabbia dei panel da cui però le figure debordano, come a voler portare il racconto, condotto dalle immagini, al di fuori della “struttura-fumetto”. Alternativamente opera sulla pagina effetti di bruciatura che fanno apparire le tavole frammentate e semidistrutte, per disturbare la lettura di questo testo che potremmo definire non un saggio – come recita il sottotitolo, giocando con lo straniamento dei generi – ma un “poema a fumetti sui poemi di Blake”, di certo di tutt’altra tipologia rispetto ai ben noti poemi a fumetti di Dino Buzzati.

In questo caso come nei precedenti si individuano facilmente alcuni procedimenti riconducibili alle poetiche della Neoavanguardia, tuttavia, il volume di Costa sembra attestarsi su una formula che risulta in qualche modo familiare e riconoscibile al lettore cui è rivolta. La scelta del soggetto letterario si accosta infatti all’orizzonte culturale dei movimenti, poiché William Blake risulta ben acquisito nella cerchia degli scrittori della tradizione letteraria, al pari di Carroll o di Lautréamont, cari ai giovani dei movimenti, considerato poeta veggente e visionario, “pietra di paragone per qualsiasi eccesso spirituale (da Aldous Huxley ai Doors) [...] poeta e spirito guida di Allen Ginsberg” (Guarnaccia 2010, 46).

Il testo viene inoltre pubblicato da Squilibri, casa editrice milanese legata ai movimenti controculturali, lontana dunque dal circuito artistico, una scelta editoriale significativa poiché comunica di per sé l’intenzione di rivolgersi a un pubblico sicuramente più ampio rispetto alla cerchia dei lettori colti e appartenente all’ambito della controcultura. Il volume si inserisce così in un serie di albi a fumetti pubblicati dalle case editrici vicine ai movimenti, che si affiancano alle pubblicazioni in rivista, nelle quali, si deve notare, si riscontra lo stesso rifiuto per l’impostazione seriale, ma in cui la scelta del *medium* implica necessariamente una diversa prospettiva estetica e comunicativa.

2. Hippie e pschedelia: i fumetti di Matteo Guarnaccia

I primi esempi significativi tra i fumetti realizzati dai protagonisti dei movimenti giovanili in Italia sono sicuramente rappresentati dalle tavole di Matteo Guarnaccia, considerato uno dei maggiori illustratori della controcultura e riconosciuto, assieme a Max Capa, come uno dei padri del fumetto *underground*. I suoi disegni sono comparsi in numerosissimi poster, copertine di libri e, soprattutto, riviste autoprodotte, molte delle quali ideate dallo stesso Guarnaccia, con la collaborazione di amici disegnatori come Valerio Diotto e Luciano Pradella – con i quali realizza, tra le altre, le riviste di fumetti *Skizzo* (numero unico del 1975) e *Minestrone* (numero unico del 1976) – e con l’appoggio di Angelo Quattrochi, anche lui disegnatore, nonché direttore della storica rivista controculturale *Fallo!* e delle edizioni eponime, con cui Guarnaccia collabora assiduamente.

La prima tra le riviste realizzate da Guarnaccia, sia in senso cronologico che per importanza, è *Insekten Sekte*; nata nel 1969 come manifesto murale, nel 1971 si trasforma in un periodico di fumetti che vede l’uscita, seppur irregolare, di 17 numeri e di molti supplementi fino al 1975, con un formato variabile dalla piccola plaquette al poster murale³.

³ Per una descrizione dettagliata della rivista si rimanda a <<https://www.culturedeldissenso.com/insekten-sekte/>> (11/2019).

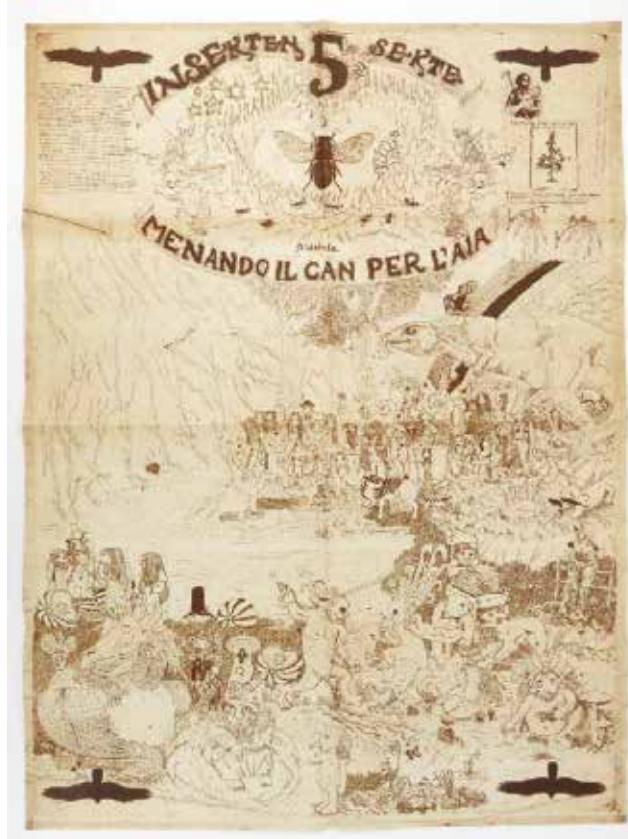


Figura 3 – Matteo Guarnaccia, Copertina di *Insekten Sekte*, 5, 1972,
<https://www.abebooks.it/prima-edizione/Insekten-Sekte-Guarnaccia-Matteo/30252556873/bd> (11/2019).
 Gentile concessione di Matteo Guarnaccia

Insekten Sekte si distingue dalle altre riviste autoprodotte dai movimenti per l'estrema cura nelle soluzioni grafiche e la qualità dei disegni particolarmente innovativi, realizzati e dipinti a mano, così come sono scritti a mano i testi dei fumetti. Caratteristica delle tavole di Guarnaccia è la saturazione dello spazio della pagina attraverso un intarsio di personaggi, animali e motivi floreali (Echaurren, Salaris 1999, 194), che segue il gusto eclettico e il decorativismo tipici dell'arte psichedelica, diffusasi in Europa a partire dagli Stati Uniti, assieme al complesso di spiritualismo e esperienze psicotrope che caratterizza la cultura *hippie*. Sono evidenti, nei disegni di Guarnaccia, i riferimenti all'arte arcaica e alle opere di Bosch, “maestro delle visioni” (Guarnaccia 2010, 50), le cui opere vengono accolte tra gli antecedenti dell'arte psichedelica dallo stesso Guarnaccia, che ha spiegato le caratteristiche di quest'arte misconosciuta in diverse pubblicazioni dedicate. Tali ascendenze si ibridano poi, nei suoi fumetti, con immagini che ricordano la pop art, i fumetti di fantascienza, i cartoni animati e gli stessi *comix* d'oltreoceano, quelli di Robert Crumb, Gilbert Shelton o Steve Clay Wilson, per citare i casi più noti, comparsi su *Zap* (Mordente, Rizzardi 2015, 4), ma anche dei fumetti e delle illustrazioni della rivista inglese *OZ*, vero e proprio organo internazionale di diffusione della psichedelia.

Le storie a fumetti dell'autore nascono dall'esperienza di vita, dal contatto con i *beatnik* e gli *hippie* di Milano e delle maggiori capitali europee, conosciuti durante i numerosi viaggi da lui compiuti, e raccontano ironicamente vicende quotidiane dei giovani dei movimenti,

storie di vita nelle comuni, di *trip* psicotropi e di amore libero, dove predomina la dimensione collettiva del vissuto, trasposte in una ambientazione favolistica e surreale in cui si raccoglie l'intero immaginario psichedelico del periodo.

I protagonisti sono dunque personaggi immaginari e fantastici – fate, giullari, gnomi, etc. – che agiscono e parlano come giovani *hippie*, affiancati talvolta da un narratore che imita lo stile della voce narrante delle fiabe.

I racconti di Guarnaccia si costituiscono in effetti come delle “contro-favole”, storie del tutto antieducative rispetto alla morale comune e al perbenismo del tempo, in linea con quella che secondo l'autore è la funzione principale dei *comix*, ovvero la capacità di operare la “corruzione della gioventù per via oculare” (Guarnaccia 2010, 75), secondo quanto già sostenuto in merito al fumetto da Timothy Leary, figura simbolo dell'*underground* internazionale e teorico dell'esperienza psichedelica (*ibidem*).

L'intenzione è rafforzata dall'impostazione della pagina in cui viene tendenzialmente rispettata l'articolazione di base del fumetto, con la sequenza lineare di lettura dei *panel*, che assumono tuttavia forme insolite; proprio in questa sorta di fedeltà al genere si distingue infatti, con più chiarezza, la natura sperimentale del tratto e, soprattutto, lo scarto irriducibile, dettato da storie e contenuti, rispetto al sistema valoriale – e morale – invalso nella società.

L'operazione di Guarnaccia risponde in questo modo alla necessità di veicolare un messaggio in aperta opposizione rispetto alle dominanti culturali ponendosi come espressione di una controcultura cresciuta a livello di massa in ambito internazionale, trasformando la marca autoriale del disegno in una sorta di linguaggio comunitario e di veicolo di identificazione per un'intera collettività.

Non è un caso che i suoi disegni non prevedano alcuna forma di *copyright* – le matrici vengono anzi donate agli amici perché riproducano liberamente i disegni – e che la firma sia ridotta al solo nome, così come nella maggior parte dei fumetti *underground* comparsi sui fogli del movimento.

La realizzazione di questi fumetti non nasce solamente dalla volontà di promuovere un consumo culturale alternativo, ma anche da un bisogno di condivisione dell'esperienza controculturale, che si discosta nettamente dalla nozione, tradizionale e borghese, dell'operazione artistica come creazione di un oggetto per la contemplazione, e che intende invece l'operazione estetica nella dimensione pubblica della comunicazione. L'obiettivo dei giovani operatori culturali dell'*underground* non è infatti quello di nobilitare il genere, bensì, quasi all'inverso, di reintegrare l'operazione estetica all'interno della comunicazione “quotidiana”.

In questo cambiamento essenziale nella prospettiva della produzione estetica, che nei fumetti trova una cartina di tornasole, risiede sostanzialmente la maggiore distinzione tra l'operato delle Neoavanguardie e quella dei movimenti, dettata da un rapporto diverso tra operatore e fruttore che, nel caso dei movimenti, si gioca su un piano orizzontale e di parità, di comune appartenenza a una classe sociale, e che nel caso delle Neoavanguardie sembra invece perpetrare la distanza tra massa e intellettuali.

3. Puzz, Max Capa e l'eredità del Situazionismo

Il programma di dissoluzione dell'arte nella vita quotidiana e con essa di dissoluzione delle stesse avanguardie, in quanto eredi del concetto borghese di arte che relega l'operazione estetica su un piano distaccato dalle masse, si afferma con l'ultima delle avanguardie del secolo, l'Internazionale Situazionista, che ha avuto un ruolo fondamentale nelle contestazioni del Sessantotto lasciando profonde influenze sui movimenti successivi.

Tramite la tecnica del *détournement* il Situazionismo utilizza il fumetto come strategia di critica “spietata” alla società dei consumi e arma di propaganda politica, all’interno di un programma di riappropriazione dei mezzi di comunicazione da parte dei movimenti rivoluzionari, avviandone così la trasformazione in uno dei principali mezzi di espressione del dissenso culturale e di contestazione politica dei movimenti di massa. I fumetti saranno infatti molto diffusi, oltre che nelle riviste, anche negli innumerevoli fogli, volantini e manifesti dei movimenti di opposizione degli anni Settanta (Salaris 1997), e il *détournement* diventerà una delle strategie maggiormente adottate tra i fumettisti *underground*, utilizzato come forma di straniamento del genere nel contrasto alla società dello spettacolo.

Tra gli eredi dichiarati del Situazionismo in Italia si annovera il gruppo raccolto attorno alla rivista milanese *Puzz*, ideata nel 1971 da Max Capa, cui si deve riconoscere il ruolo di artefice principale della rivista. Dopo la prima uscita come supplemento di *Humour*, *Puzz* viene completamente autoprodotta fino al 1976; assieme ai 21 numeri pubblicati, talvolta in formato poster, si conta una lunga serie di supplementi e numeri unici, in una sorta di proliferazione rizomatica di fogli e riviste facenti capo alla testata guidata da Capa⁴.



Figura 4 – Dettaglio di Max Capa, Copertina di *Puzz*, 16, 1974,
<https://www.autistici.org/operismo/Autonomi3/riviste/puzz/puzz.jpg> (11/2019)

I fumetti di *Puzz* veicolano, assieme agli interventi teorici che li affiancano sulle pagine della rivista, un preciso messaggio politico che risponde ai principi del cosiddetto “negazionismo”, una “corrente” interna ai movimenti di contestazione che si origina proprio a partire dal Situazionismo e che porta avanti una critica radicale nei confronti della sinistra, colpevole di alimentare anch’essa, più o meno consapevolmente, il sistema di condizionamento operato dalla società dello spettacolo, incapace di riconoscere e di opporsi radicalmente alle mascherature del capitalismo che si celano dietro agli aspetti della vita apparentemente esclusi dal sistema produttivo, come il tempo libero e il consumo culturale. In questo senso è fuorviante, per gli animatori di *Puzz*, parlare di mezzi di comunicazione di massa, poiché la loro precisa definizione, senza possibilità di riscatto, è quella di mezzi di manipolazione e repressione di massa. Per tali ragioni i fumetti vanno considerati anch’essi come parte integrante dei meccanismi di repressione (*Puzz* 1976a, s.n.).

La questione, oltre a comparire nei diversi numeri di *Puzz*, viene precisata in una silloge dei fumetti della rivista proposta dall’editore Ottaviano – tra i primi a specializzarsi in fu-

⁴ Per una descrizione dettagliata della rivista si rimanda a <<https://www.culturedeldissenso.com/puzz/>> (11/2019).

metti in Italia avendo come pubblico preferenziale proprio quello dei movimenti – dal titolo *Il Manuale del Piccolo Provocatore. I Banali Fumetti di Puzz*, edito nello stesso 1976 in cui la rivista cessa le pubblicazioni (Capua 2003, s.n.).

Nell'introduzione al volume, gli autori di *Puzz* spiegano le ragioni che guidano la produzione dei loro fumetti e il modo in cui questi rientrino appieno in una strategia politica, portando la contrapposizione al fumetto commerciale – e la stessa definizione di controfumetto qui adottata – a una sorta di apice e alla sua forma più compiuta e consapevole.

Si legge infatti come lo stesso atto della lettura dei fumetti implichi un processo di coercizione e un'adesione inconsapevole ai meccanismi di controllo del potere, ovvero alla logica del consumo, da parte del lettore – “non si legge un fumetto, si viene letti. Nessun mezzo di comunicazione comunica alcunché, manipola e reprime” (*Puzz* 1976a, s.n.) – e che i fumetti di *Puzz* si definiscono *fumetti critici* perché portatori di una critica radicale che dal genere si estende all'intera logica del tardo capitalismo.

A differenza di molti altri fumetti “che tendono a limitare la condanna e l'attacco contro bersagli fuorvianti e epidermici” (ivi, s.n.), essi cercano invece “di sviluppare la critica alle radici dell'esistente capitalistico, dunque, sono anche autocritici” (ivi, s.n.).

In risposta ai giudizi fortemente negativi e alle accuse di illeggibilità mossi da buona parte dei lettori, la difficoltà di comprensione dei fumetti di *Puzz* viene motivata come conseguenza di tale volontà critica, che non può attuarsi se non come negazione dei principi che regolano il consumo, e dunque, la lettura.

La “differenza” di *Puzz* si misura in particolare rispetto ad altri fumetti di impegno politico tra i più letti dai giovani dei movimenti degli anni Settanta, come le storie di Up il sovversivo di Alfredo Chiappori, comparse su *Linus*, o di Gasparazzo, il personaggio di Roberto Zamarin, pubblicate invece su *Lotta continua*, così come rispetto alla satira politica, il cui migliore esempio, prima dell'arrivo de *Il Male*, è costituito dalla rivista *Ca balà*. Nell'ottica di un'opposizione politica sono poi numerose, negli anni Settanta, le iniziative di volgarizzazione del pensiero comunista attraverso i fumetti, operazioni di cui si rende protagonista proprio la casa editrice Ottaviano⁵.

Lo scarto dei fumetti di *Puzz*, rispetto a quello che si avvia invero a diventare il *main stream* culturale della sinistra extraparlamentare e dei movimenti di contestazione, si evince immediatamente dall'impaginazione, di forte impatto visivo, e dall'originalità del tratto, specie nei fumetti eseguiti da Capa. Ciò che rende faticosa o, per meglio dire, straniante la lettura di *Puzz* è tuttavia il particolare rapporto istituito tra immagini e testi; mentre i disegni si legano al modello dei *comix*, con storie ispirate, ad esempio, alla fantascienza⁶ o al *western*, i testi, svincolati dalla necessità dell'aderenza mimetica alla figura, presentano invece considerazioni ideologiche e proclami politici – partendo dalle teorie dell'Internazionale Situazionista – all'apparenza decontestualizzati rispetto al disegno, ma invero perfettamente coerenti con la logica di opposizione delle riviste all'ideologica dominante veicolata dai fumetti in sé per sé. In questo senso si può dire che venga recuperata, nella maniera più fedele, la tecnica stessa del *détournement* situazionista, che prevede proprio l'accostamento dell'immagine dei fumetti commerciali a “seri” proclami di politica (Boglione 2008, 107).

⁵ Per una descrizione dettagliata della casa editrice si rimanda <<https://www.culturedeldissenso.com/ottaviano/>> (11/2019).

⁶ Si veda l'albo di *Puzz* *Le magie del multirobot capitale. Una favola fantascientifica* (1976b).

Non è un caso, infatti, che tra i tanti collaboratori di *Puzz* – oltre al già menzionato Guaraccia e a molti altri protagonisti del fumetto *underground* come Maurizio Turchet, Claudio Mellana, Graziano Origa – compaia Gianni Emilio Simonetti, artista eclettico, tra i principali animatori delle correnti situazioniste italiane, che già dalla fine degli anni Sessanta è attivo nella realizzazione di fumetti detournati (*ibidem*).

Il progetto dei fumetti critici corrisponde tuttavia, come suggerisce, del resto, lo stesso sottotitolo della rivista, *Controgiornale di sballofumetti*, al bisogno di ritrovare, nell'attacco all’“esistente capitalista”, la gioia e il desiderio, in linea con quelli che saranno i principi guida dell’ala creativa del movimento del Settantasette. Escluse dall’orizzonte della pratica situazionista degli anni Sessanta (Bandini 1977), nei fumetti di *Puzz* hanno infatti un ruolo decisivo l’ironia, applicata a tutti i livelli, e le strategie comico-parodiche, verificabili, ad esempio, nella presenza di animali antropomorfizzati che fanno il verso ai fumetti tradizionali. Celebre, in questo senso, la folaga disegnata da Max Capa – uno dei tanti personaggi bizzarri che popolano le storie dell’autore – che si presenta in situazioni e ambientazioni sempre diverse e che diviene il simbolo dell’esperienza stessa di *Puzz* (Echaurren, Salaris 1999, 156).

Il tratto e le storie di Capa, ma con esse di *Puzz* e tutti i progetti “editoriali” ad essa correlati, sono poi particolarmente influenzate dal Surrealismo e dal Dadaismo – come si evince già a partire da alcuni titoli come *Lampi d’amore di una macchina da cucire per un ombrello rosso su un tavolo anatomico ricoperto di fiori*, numero unico realizzato da Capa nel 1972 – inaugurando quella che diventa una prassi frequente nel fumetto *underground* italiano, ovvero il riferimento ironico alle avanguardie storiche, che denuncia invero una rielaborazione, più o meno consapevole, delle tecniche avanguardistiche, secondo quel fenomeno che Maurizio Calvesi ha definito “avanguardia di massa” (2018, 55-94).

4. I fumettisti dell’underground tra il Settantasette e il “riflusso”

Nel 1977 nasce una delle più rilevanti riviste del fumetto *underground*, *Cannibale*, il cui titolo riprende quello della rivista dadaista diretta da Francis Picabia nel 1920, edita per soli due numeri; il primo numero di *Cannibale* viene infatti indicato come numero tre, ponendo la rivista come ironica continuazione di quella di Picabia, mentre il paragone esplicito con il movimento Dada tornerà nuovamente nella copertina del numero 7.

La rivista viene fondata da Stefano Tamburini e Massimo Mattioli e rimane attiva fino al 1979 pubblicando 14 numeri, suddivisi in 10 fascicoli; già dal secondo numero vede la partecipazione di Andrea Pazienza e Filippo Scòzzari, rappresentanti di un gruppo di disegnatori nato all’interno della Traumfabrik, una casa occupata di Bologna divenuta vero e proprio laboratorio di controcultura; in seguito si unisce al gruppo anche Tanino Liberatore (Scòzzari 1997, 70-76).

Dopo il primo numero, pubblicato come supplemento di *Stampa Alternativa* – rivista e casa editrice che ha offerto copertura legale per la pubblicazione a gran parte delle riviste autoprodotte della controcultura – *Cannibale* viene pubblicato, con l’appoggio di Vincenzo Sparagna, come supplemento del *Male*, per garantire alla rivista un sostegno economico (Sparagna 2008, 22). Il gruppo di *Cannibale* fonderà poi, assieme a Sparagna, *Frigidaire*, nel 1980, un magazine di carattere controculturale, che accoglie i fumetti più rilevanti delle nuove generazioni di disegnatori dell’*underground*, reduci dall’esperienza del Settantasette, e che si connota come continuazione di *Cannibale*.

I redattori di *Cannibale* pubblicano le loro *stripe* anche su diverse testate legate ai movimenti di contestazione, come *Re nudo* e *Lotta continua*, e su alcune riviste autoprodotte, ma

anche su *Alter Alter*, nata come supplemento di *Linus* e edita da Milano Libri, riconosciuta come la principale casa editrice di fumetti in Italia, nonché case editrice di *Linus*; la rivista è diretta, come *Linus*, da Oreste Del Buono, ma accoglie un genere anticonvenzionale di fumetti rispetto a *Linus*, di stampo colto o sperimentale, come quelli di Hugo Pratt, Guido Crepax, Guido Buzzelli o José Muñoz.

Su *Alter Alter* compaiono ad esempio, per la prima volta, le avventure di Pentothal, il primo di una serie di personaggi ideati da Pazienza che lo hanno reso noto a un ampio pubblico e che sono entrati a pieno titolo nell'immaginario relativo alle contestazioni degli anni Settanta, la cui carica eversiva si ritrova tuttavia affievolita, oggi, da una sorta di processo di canonizzazione operato dai media.

Le vicende editoriali dei protagonisti di *Cannibale*⁷ sono particolarmente rappresentative di una certa osmosi venutasi a creare tra esoeditoria e editoria di mercato e testimoniano della ricerca, anche se non certo esclusiva, da parte degli autori di fumetti *underground*, di canali più “istituzionali” per le loro pubblicazioni (Scòzzari 1997, 9). A partire dalle esperienze di questi fumettisti si comincia inoltre a registrare la maggiore importanza assunta dalla figura autoriale, che, indicata dal solo nome in *Cannibale*, acquisisce tuttavia un crescente rilievo attraverso le pubblicazioni degli stessi autori presso altre sedi editoriali, che sembrano certificare l'assunzione dei loro disegni all'interno di quel genere di fumetto colto che viene promosso proprio da *Linus* (Barbieri 2008, 86). Si può in effetti considerare quella di *Cannibale* come la prima generazione del fumetto d'autore in ambito *underground*.

Come parrebbe dimostrare il numero delle vendite della rivista, insufficiente rispetto ai costi di produzione, i fumetti di *Cannibale* rimangono tuttavia lontani dal gusto commerciale – benché certamente risultino più leggibili e godibili rispetto al “modello” di *Puzz* – mantenendosi su una sperimentazione che si concentra sul tratto del disegno e che fa perno sull'umorismo.

I temi trattati riguardano le istanze collettive del movimento del Settantasette e le storie si compongono come racconti generazionali, per quanto trasposti in situazioni di invenzione, raccontando le vicende, l'immaginario e le convinzioni politiche che appartengono pienamente all'esperienza dei lettori cui si rivolgono, testimoniando il legame d'appartenenza al movimento da parte degli stessi autori. Sul primo numero compare ad esempio, “Catastrofe”, storia disegnata da Tamburini di un ragioniere che si ritrova spaesato in mezzo a un corteo, in cui si rende evidente il riferimento all'attualità dei movimenti. Sullo stesso numero è presente la storia, firmata da Trash – pseudonimo di Marco D'Alessandro – della boccia Ernesta, una bottiglia molotov personificata, molestata da un lacrimogeno della polizia, mentre Mattioli pubblica uno dei primi episodi di Gatto cattivo, erede, come molti altri, di *Fritz the cat* di Crumb. Nei numeri successivi torna Gatto cattivo, accompagnato da una serie di personaggi Disney, come il famoso Pippo parodiatato da Pazienza, che si ritrovano alle prese con la “rivoluzione in corso” o con il consumo di droga.

Più refrattario al processo di assimilazione mediatica, rispetto ai personaggi di Pazienza, si dimostra Ranxerox, un robot umanoide violento, “indifferenti a ogni morale, un marginale di borgata o un *natural born killer ante litteram*” (Sparagna 2008, 65), ideato da Tamburini e illustrato da Liberatore, che esordisce proprio su *Cannibale*, le cui storie proseguiranno su *Frigidaire*. Sono poi numerose, secondo l'uso del fumetto *underground*, le storie di ambientazione fantascientifica, tra cui si devono ricordare le prime avventure di Joe Galaxy, un volatile con cui Mattioli rivede in chiave parodica i moduli della *science fiction*. Non poche storie, in effetti, cominciano ad accogliere sempre più di frequente l'elemento seriale.

⁷ Per la bibliografia delle opere degli autori si rimanda ai profili biografici contenuti nell'antologia *Nuvole sotterranee* (Mordente, Rizzardi 2015).

Tra i molti altri disegnatori di rilievo appartenenti alla stessa generazione – rientrati poi tra i collaboratori di *Frigidaire* – si deve ricordare, perlomeno, Lorenzo Mattotti, che diventerà noto a livello internazionale e che esordisce sulla rivista *underground King Kong*; nel 1977 pubblica, per le edizioni Ottaviano, il *graphic novel* *Alice brum brum nella riserva metropolitana*, con i testi di Fabrizio Ostani (Mordente, Rizzardi 2015, 40), in cui Alice è un chiaro riferimento al personaggio di Carroll, divenuto simbolo dell’intero movimento del Settantasette.

Nei primi anni Ottanta Mattotti darà poi vita al gruppo di Valvoline – assieme ai disegnatori Igort, Daniele Brolli e Giorgio Carpinteri – gruppo esordito su *Alter Alter*, e collaborerà a *Frigidaire* al fianco di tanti altri disegnatori, come Massimo Giacon o Pablo Echaurren, che hanno portato avanti un’istanza controculturale, attraverso la destrutturazione degli elementi canonici del genere (Sparagna 2008, 127-158). A partire da *Cannibale* sembra in effetti delinearsi una sorta di tradizione del fumetto *underground*, che appare in fase di maturazione (Echaurren, Salaris 1999, 157) e fa perno saldamente sullo straniamento dei fumetti tradizionali e degli stereotipi in essi presenti, ma anche sull’originale e riconoscibile tratto dei singoli autori.

La strategia che negli anni precedenti era valsa a lanciare un attacco contro il fumetto tradizionale e, con esso, contro l’intero sistema politico e economico, si scontra, tuttavia, al termine dei grandi movimenti di contestazione, con il processo di mercificazione della stessa cultura *underground*, perdendo, almeno in parte, la carica eversiva, di attrito e opposizione nei confronti delle ideologie dominanti. Da questo punto di vista è estremamente rappresentativo il primo editoriale di *Frigidaire*, “In viaggio tra le merci”, firmato da Sparagna, dove si legge, in riferimento alla rivista: “Noi viaggiamo consapevolmente nel mondo delle merci. E siamo una merce noi stessi” (Sparagna 2008, 29).

Se da un lato sembra vincere la rassegnazione a non poter fuoriuscire dal sistema di mercato e sostenere la strada dell’autoproduzione, la storia del controfumetto negli anni Ottanta proseguirà tuttavia anche su altri terreni, grazie alle nuove forme di cultura *underground* emerse e con una nuova riorganizzazione del circuito esoeditoriale, sviluppatasi con la *fanzine* del movimento *punk*.

Riferimenti bibliografici

- Bandini Mirella (1977), *L'estetico, il politico. Da Cobra all'Internazionale situazionista 1948-1957*, Roma, Officina.
- Barbieri Daniele (2008), “Il fumetto extrapopular”, in Sergio Brancato (a cura di), *Il secolo del fumetto*, Cisterna di Latina, Tunué, 75-88.
- Boglione Riccardo (2008), “*Détournement* all’italiana: rovesciamenti iconografici fra poesia visiva e situazionismo”, *Carte Italiane* II, 4, <<https://escholarship.org/uc/item/4rf780vv>> (11/2019).
- Calvesi Maurizio (2018 [1978]), *Avanguardia di massa. Arrivano gli indiani metropolitani*, Milano, Postmedia Books.
- Calabrese Stefano, Zagaglia Elena (2017), *Che cos'è il graphic novel*, Roma, Carocci.
- Calarota Franco, Calarota Roberta, a cura di (2011), *Pablo Echaurren. Lasciare il segno. Opere 1969-2011*, Catalogo della mostra, Ravenna, Museo d’Arte della città, 8 ottobre-11 dicembre 2011, Cinisello Balsamo, Silvana.
- Capa Max, a cura di (2003), *Puzz & Co. (1971-'78... 1991). Monografia illustrata d'una disfatta-riuscita*, Torino, Nautilus.
- Cortellessa Andrea (2013), “In cerca dell’uomo invisibile: trovare Corrado Costa”, alfabeto2, <<https://www.alfabeto2.it/2013/12/29/in-cerca-delluomo-invisibile-trovare-corrado-costa/>> (11/2019).
- Costa Corrado (1976), *La soddisfazione letteraria*, Roma, Cooperativa Scrittori.
- (1977a), “Western mode retro”, *Alter Alter* IV, 6, 7-10.
- (1977b), “Western mode retro”, *Alter alter* IV, 8, 9-10.

- (1977c), *William Blake in Beulah. Saggio visionario su un poeta a fumetti*, Milano, Squilibri.
- Echaurren Pablo, Salaris Claudia (1999), *Controcultura in Italia, 1966-1977. Viaggio nell'underground*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Eco Umberto (1965), “Charlie Brown e i fumetti: Umberto Eco intervista Elio Vittorini e Oreste Del Buono”, *Linus* I, 1, 1-2.
- Faeti Antonio (1967), *Palomares*, Bologna, Sampietro.
- Favari Pietro (1996), *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetti tra arte e mass media*, Bari, Dedalo.
- Francisci Bruno, a cura di (1971), *Rassegna dell'esoeditoria italiana. Per una verifica di alternative culturali - culture alternative contemporanee. Catalogo dell'esposizione internazionale*, Trento, Pro cultura.
- Guarnaccia Matteo (2010), *Psichedelica. Eroi, situazioni, arte e letteratura*, Milano, Shake.
- Maffei Giorgio, Peterlini Patrizio, a cura di (2005), *Riviste d'arte d'avanguardia. Gli anni sessanta e settanta in Italia*, vol. I, Milano, Sylvestre Bonnard.
- Mattioli Valerio (2015), “Puzz, Fallo! e ciclostilati vari”, *Linus* LI, 10, 60-61.
- Mordente Michele, Rizzardi Gianmaria, a cura di (2015), *Nuvole sotterranee*, Agropoli, Muscles.
- Morelli Giovanni (1966), *Il fabbro armonioso*, Bologna, Sampietro.
- Novelli Gastone (1967), *I viaggi di Brek*, Venezia, Alfieri.
- Ori Luciano, a cura di (1972), “Poesia controfumetto”, *Lotta poetica II*, I, 10, 10-11.
- Pignotti Lamberto (1965), “La poesia visiva”, *Civiltà delle macchine* XIII, 6.
- Puzz (1976a), *Il manuale del piccolo provocatore*, Milano, Ottaviano.
- (1976b), *Le magie del multirobot capitale. Una favola fantascientifica*, Milano, Ottaviano.
- Salaris Claudia (1997), *Il movimento del Settantasette. Linguaggi e scritture dell'ala creativa*, Bertiolo, AAA.
- Santachiara Carlo (1966), *Il caso limite*, Bologna, Sampietro.
- Scòzzari Filippo (1997), *Prima pagare poi ricordare. Da "Cannibale" a "Frigidaire". Storia di un manipolo di ragazzi geniali*, Roma, Castelvecchi.
- Sparagna Vincenzo (2008), *Frigidaire. L'incredibile storia e le sorprendenti avventure della più rivoluzionaria rivista d'arte del mondo*, Milano, BUR.
- Tedeschi Pierluigi (2018), *Bif e altre storie, Costa Contiero Frigidaire*, Reggio Emilia, ABaQAQu.
- Vivarelli Pia, a cura di (1988), *Gastone Novelli, 1925-1968* (Catalogo della mostra di Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 10 giugno-25 settembre 1988), Mondadori, Milano.



Citation: A. Nigro (2019) Le esperienze sinestetiche del teatro del colore sulle scene italiane tra simbolismo e futurismo, con qualche ipotesi per l'episodio *Ombre dei Balli plastici* di Fortunato Depero. *Lea* 8: pp. 411-434. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10997>.

Copyright: © 2019 A. Nigro. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Le esperienze sinestetiche del teatro del colore sulle scene italiane tra simbolismo e futurismo, con qualche ipotesi per l'episodio *Ombre dei Balli plastici* di Fortunato Depero

Alessandro Nigro

Università degli Studi di Firenze (<alessandro.nigro@unifi.it>)

Abstract

The idea to replace actors with abstract coloured shapes to be moved along the stage to express different atmospheres and states of mind became fashionable in Italian theatres at the beginning of 20th century and was practised by several artists. This article examines the chief protagonists of the so-called *Colour Theatre*, from Gustavo Macchi and Achille Ricciardi to Futurist artists such as Enrico Prampolini, Giacomo Balla and Fortunato Depero. Depero's *Balli plastici*, performed in Rome in spring 1918, also included a highly problematic interlude of this kind, *Ombre* (Shades), which is thoroughly examined in the last part of the article.

Keywords: *Balli plastici*, colour theatre, Fortunato Depero, futurism, marionettes

A Jürgen Maehder

1. Prime esperienze del teatro del colore in Italia: il caso di Gustavo Macchi

Nella dicotomia di fondo del teatro simbolista francese, attratto dalla purezza evocativa della parola a discapito della *mise-en-scène*, ma influenzato al tempo stesso dagli ideali delle corrispondenze e della sinestesia, la critica ha individuato una delle principali origini del dibattito sulla sintesi delle arti che da quella tempesta culturale sarebbe poi trasmigrata nelle poetiche di molti artisti delle avanguardie storiche senza apparente soluzione di continuità. Paul Fort, ammiratore di Maurice Maeterlinck e fondatore, con Aurélien Lugné-Poe, del Théâtre d'Art (1890), ne fornisce un chiaro esempio: la sua produzione drammaturgica oscilla infatti

tra una radicale dichiarazione di fedeltà alla Parola, con conseguente riduzione allo stadio minimale di tutte le residue componenti sceniche, e l'opposta tendenza a subire l'impatto della baudelairiana teoria delle *correspondances*, tradotta in un wagnerismo “sui generis”, culminante nell’osessione per i fenomeni sinestetici, nella ricerca di una simultanea stimolazione dei materiali del sensorio umano. (Artioli 1972, 171)

Quanto all’Italia, l’idea di un teatro imperniato sul colore di ascendenza simbolista trova una delle sue prime realizzazioni nello spettacolo *Luce*, messo in scena al Teatro alla Scala nel 1905. Incentrato sull’origine della luce e articolato in sette quadri cromatici, il dramma simbolico per teatro musicale di Gustavo Macchi da un lato rappresenta un’indiretta testimonianza dell’incredibile impressione suscitata qualche anno prima dall’esibizione milanese della celebre danzatrice statunitense Loïe Fuller (che aveva avuto luogo nell’aprile del 1902, nel corso di una *tournée* italiana che aveva toccato anche Roma e Firenze, in un clima di generale ammirazione per gli straordinari effetti ottenuti con costumi luminosi), dall’altro manifesta una palese derivazione simbolista e rosacrociana, come dimostra anche l’appellativo di *Sâr* conferito al protagonista, custode del sacro fuoco che tenta di fondere tutti i colori in un’unica fiamma; sempre in linea con il medesimo orientamento culturale, ad ogni colore viene abbinato un significato simbolico: il bianco è così sinonimo di candore invernale, il rosso di fuoco e sangue, etc. (cfr. Schiaffini 2002, 47-48, 97).

2. Il teatro del colore di Achille Ricciardi

Sempre di matrice simbolista sono le idee di Achille Ricciardi, che scrive un primo articolo intitolato “Il teatro del colore” sul *Secolo XIX* (8 maggio 1906), cui seguono la pubblicazione di un saggio omonimo nel febbraio 1919 e, infine, una tardiva realizzazione scenica delle sue concezioni presso il Teatro Argentina di Roma, cui collabora anche Enrico Prampolini. Le capacità teoriche del Ricciardi sono invero piuttosto limitate e i suoi scritti, al di là della notevole risonanza a suo tempo ottenuta, non risultano particolarmente originali. L’articolo del 1906, ampolloso e farraginoso, riprende in modo disordinato concetti sinestetici di matrice romantico-simbolista: le armonie e le tinte esistevano prima della parola e sono l’essenza stessa delle cose, la duplice anima dell’Essere. Colore e suono sono uniti tra loro da misteriose analogie secondo l’autore, che cita la novella *Il Musicante cieco* (*Slepoj muzykant*; 1886) dello scrittore russo Vladimir G. Korolenko, a quel tempo molto apprezzato per il tono umanitario-sentimentale della sua ispirazione, la quale “mostra come, attraverso i suoni, si giunga a percepire il colore senza avere di esso nozione alcuna” (Ricciardi 1976, 125-126; cfr. anche Lista 1989, 354-362).

Ricciardi, che si distacca dalle matrici romantico-simboliste solo per il fatto di non considerare la musica superiore alle altre arti (“permettete che vi riveli l’inesplicabile risalire di una sensazione d’ordine inferiore quale è certamente quella dell’udito all’altra della vista più squisita senza dubbio”, Ricciardi 1976, 125-126), non ha in mente una possibile evoluzione in senso astratto della pittura, ma è piuttosto interessato a verificare le possibilità espressive del colore nella scenotecnica teatrale:

I nuovi mezzi hanno permesso quelle proiezioni gigantesche che ravvivano la scena senza alcun criterio d’arte. Immensi fasci di luce inondano le danzatrici volta a volta di oro, di azzurro, di rosso: o l’immancabile raggio di luce scende propizio all’ultimo respiro di Manon [...] qui voglio riferirmi alla semplice possibilità di una innovazione nel campo della scena: un teatro del colore. (*Ibidem*)

Anche il successivo saggio, terminato già nel dicembre del 1913 ma apparso solo nel 1919 dopo la fine della guerra, non brilla per chiarezza ed originalità di idee. Il Ricciardi muove da una critica all'unione di musica e parola nel melodramma, cui intende contrapporre l'inedita fusione tra colore e testo poetico. Coerente con il suo assunto di una superiorità dei valori visivi su quelli auditivi, l'autore critica il teatro wagneriano, di cui pure subisce il fascino, per il predominio della musica sul testo e, come ha osservato Sinisi, “aspira [...] a trasferire nel colore le funzioni dei *leitmotiv* wagneriani, attribuendo alle tinte un valore psicologico” (ivi, 15). Caratterizzata da un'irrisolta dicotomia tra un assunto positivistico volto ad esplorare l'esatta natura delle sensazioni visive nello spettatore, e un'esigenza creativa non analizzabile in quanto frutto dell'istinto e finalizzata ad utilizzare il colore in senso psicologico rispetto al dramma, la teoria di Ricciardi, che non manca di risultare spesso contraddittoria, rende omaggio ai grandi protagonisti del rinnovamento della scena del primo Novecento, fra cui figurano ad esempio, espressamente citati e commentati, Loïe Fuller, Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Max Reinhardt, i Balletti russi, ma rimane in definitiva estranea sia a quelle esperienze che alle contemporanee riflessioni sul colore nell'ambito dei movimenti artistici d'avanguardia. La fantasmagoria cromatica della Fuller, l'attore non emozionato e il dramma senza parole di Craig¹, la violenza espressiva di Reinhardt (“ha voluto rappresentare” – scrive Ricciardi – “L'*E-dipo Re* in un vastissimo circo, capace di contenere diecimila persone [...]. I sapienti giochi di luce sono divenuti settanta riflettori, che piovono fasci di luce gialla, verde, rosea, come le luminarie di bengala su una fiera notturna”, ivi, 50), sono lontani dal suo personale teatro del colore, che appare piuttosto come un dispositivo per seguire da vicino, in modo analitico ma anche schematico, l'evoluzione psicologica dei personaggi di un dramma.

Ricciardi risulta parimenti distante anche dalle riflessioni sul colore dei movimenti d'avanguardia, che peraltro dimostra di non conoscere altrettanto bene della realtà teatrale: non solo non approfondisce l'ipotesi linguistico-strutturale di un uso autonomo del colore (una grammatica o un trattato simbolico del colore non rientrano infatti tra le sue aspirazioni), ma rifiuta anche di avvalersi di gamme cromatiche violente ed expressive, motivo per cui non può considerare positivamente l'esuberanza coloristica delle scene dei Balletti russi, in cui comunque la dimensione decorativa aveva sostituito quella psicologica. Per Ricciardi il colore è piuttosto un'entità autonoma, è l'essenza delle cose, insieme con la musica, e in quanto tale diventa idoneo ad esprimere (per mezzo dell'artista) e a far comprendere (al pubblico) il senso profondo dell'evento scenico².

Le idee ricciardiane erano certamente un frutto tardivo del simbolismo e costituivano una prova evidente di un certo ritardo culturale italiano; tuttavia, l'interesse per un'autonoma espressività del colore era stato ravvivato negli anni della Prima Guerra Mondiale, in particolare

¹Non è noto se Ricciardi ebbe modo di vedere il *Rosmersholm* craighiano con Eleonora Duse alla Pergola di Firenze (dicembre 1906), ma certo l'influenza dell'uomo di teatro inglese, a lungo residente a Firenze, è indubbia sul saggio, mentre appare meno certa sull'articolo. Già Sinisi aveva osservato la coincidenza tra il primo articolo di Ricciardi sul colore e il soggiorno di Craig, ma occorre osservare che lo spettacolo ibleiano andò in scena, per pochi giorni, dal 5 dicembre 1906, mentre l'articolo del Ricciardi è precedente (aprile 1906). La tesi di Lista, ovvero di ricondurre le novità cromatico-luminose della scena del *Rosmersholm* all'influenza di Loïe Fuller, è rimasta isolata (cfr. 1994, 428).

²Una recensione positiva al saggio era apparsa nella rivista d'avanguardia *Noi*, nel 1920: “È chiaramente un fascicolo che conclude la prima serie, sebbene non manchino elementi che ne sottolineano anche il carattere di ‘transizione’ rispetto alla seconda serie, come uno studio di architettura di Virgilio Marchi o la recensione positiva al libro di Achille Ricciardi *Il teatro del colore*, che se da un lato corrisponde ai contemporanei interessi prampoliniani impegnato nello stesso anno alla messa in scena di Ricciardi avvenuta al Teatro Argentina, dall'altro è un antecedente, sia pur limitato, della grande apertura alla scenografia e al teatro contemporaneo che contraddistingue la fase successiva della rivista” (Mondello 1989, 57-58).

a Roma, anche in un contesto più avanguardistico: si possono qui ricordare le sperimentazioni in tal senso di Prampolini già a partire dal 1915, quelle di Depero (la sintesi *Colori* era apparso nel 1916 nella seconda raccolta del teatro futurista sintetico; sulla stessa linea si collocava inoltre – come si vedrà – anche l'episodio *Ombre nei Balli plastici*, rappresentati nel romano Teatro dei Piccoli nell'aprile 1918), quelle di Balla con la scenografia plastico-cromatica per *Feu d'artifice* (Roma, Teatro Costanzi, aprile 1917) e, infine, quelle di Anton Giulio Bragaglia.

Quest'ultimo aveva messo in scena, presso il Teatro Argentina di Roma, nel 1919, due drammi di Rosso di San Secondo:

Il tentativo di A.G. Bragaglia – si legge in un articolo della rivista cinematografica *In penombra* – si fonda soprattutto sull'uso della luce non solo come elemento decorativo, ma come elemento psicologico, che accompagni le scene del dramma e ne intensifichi la suggestione, mutando di colore e di intensità col mutare della vicenda scenica. (“Curiosità della scenografia”, 1919, 25; cfr. anche Bragaglia 1921, 87)

Nello spettacolo romano era quindi possibile riscontrare analogie con le idee ricciardiane ma anche differenze, come ad esempio l'uso di bizzarri lampioni a decorazioni nere su fondo bianco, sorta di misteriose lanterne magiche che nelle messe in scena bragagliane andavano ad aggiungersi alle tradizionali luci di scena.

Una tardiva occasione per mettere in pratica le sue teorie giunse finalmente al Ricciardi con una serie di rappresentazioni che ebbe luogo ancora una volta al Teatro Argentina di Roma dal 20 al 30 marzo 1920. Nonostante il precedente negativo di Balla non fosse così lontano nel tempo (la sua scenografia dell'aprile 1917 per Stravinskij si era infatti rivelata un clamoroso insuccesso), grande interesse ed aspettativa suscitò la prima romana della rassegna ricciardiana, cui collaborarono per le scene e i costumi Enrico Prampolini e Ugo Giannattasio. L'eterogeneità del programma proposto nel corso delle varie serate testimonia di un compromesso stilistico di fondo, che mescolava simbolismo, decadentismo, impressionismo, futurismo, *Ars Nova*, etc.; erano infatti presenti autori quali Mallarmé, Rimbaud, Maeterlinck, Wilde, D'Annunzio, mentre per le musiche di scena si andava da Chopin a Debussy, da Pratella a Malipiero. La *première*, ma anche le rappresentazioni successive, si rivelarono un fiasco colossale, sia a livello di pubblico che di critica. Una buona dose dell'insuccesso, analogamente a quanto era avvenuto a Balla nel 1917, era certo da attribuirsi alla mancata messa a punto dei meccanismi scenotecnici necessari ad ottenere tempestivamente i numerosi cambi di luce; le critiche del tempo sottolineano infatti impietosamente i continui incidenti occorsi nel corso delle repliche. D'altronde, non si può non osservare che, anche se avessero funzionato alla perfezione, gli effetti luminosi di Ricciardi, caratterizzati da un numero eccessivo di mutamenti e trasformazioni, avrebbero comunque finito per frastornare e stancare il pubblico.

È peraltro opportuno mettere in evidenza che una delle *pièces* in programma, *L'après-midi d'un faune* di Mallarmé, venne rappresentata senza accompagnamento musicale: la voce fuori campo di F.T. Marinetti declamava in francese i versi mentre, sullo sfondo di una scenografia astratta di Prampolini a motivi triangolari, Lucienne Myosa danzava nelle vesti del fauno. L'idea di sostituire il colore alla musica rientrava nella concezione ricciardiana, che si basava su una loro equivalenza ma anche sulla superiorità del primo sulla seconda; tuttavia il pubblico non la colse e finì per irritarsi, sia perché non riusciva a comprendere il testo in francese, sia per gli esasperanti incidenti tecnici, stigmatizzati dalle vivide quanto aspre critiche contemporanee di Silvio D'Amico e Adriano Tilgher, apparse rispettivamente su *L'Idea Nazionale* (23 marzo 1920) e *Il Tempo* (21 marzo 1920). Myosa – scrive D'Amico – “vagava per la scena atteggiandosi plasticamente, inseguita invano da un riflettore così poco dinamico che non riusciva mai a tenerle dietro in tempo per comprenderla nel suo cerchio di luce” (cit. in Ricciardi 1976, 26-27). “Ad un certo punto” – gli fa eco Tilgher – “Myosa sollevò da terra due sciarpe colorate e danzò con quelle”, secondo una prassi coreutica ispirata alle danze con i veli luminosi di Loïe Fuller. Tuttavia, a giudicare dalle parole del recensore, che testimoniano anche del disorientamento generale del pubblico, qualcosa non

aveva dovuto funzionare a dovere: "Ma, e gli stati d'animo cangianti ed effimeri del fauno? Perché il colore non si muove ad interpretarli rendendosi complementare alla parola?" (cit. ivi, 21-30).

La morte improvvisa di Ricciardi, nel 1923, appena trentottenne, gli impedì di continuare le sue sperimentazioni teatrali. Curiosamente, forse grazie alla sua collaborazione con Marinetti e Prampolini, venne ricordato sulla rivista *Noi* (aprile 1923) come il creatore e propugnatore "futurista" del *Teatro del Colore*.

3. Le ricerche sinestetiche dei fratelli Ginanni-Corradini

Ancor prima della pubblicazione del trattatello ricciardiano, si erano manifestate anche le importanti ricerche sinestetiche dei fratelli Arnaldo e Bruno Ginanni-Corradini, di nobile famiglia romagnola. Arnaldo, che aveva studiato pittura all'Accademia di Belle Arti di Ravenna sperimentando l'astrattismo già dal 1908 con opere-stato d'animo quali *Nevrastenia* (anche se altri titoli di questa fase, come ad esempio *Passeggiata romantica*, suonano più passatisti), e Bruno, più incline alla letteratura, affiancavano ad una fascinazione per i mosaici bizantini di Ravenna, che doveva aver contribuito alla loro propensione per un cromatismo astratto, uno spiccato interesse per la teosofia e le scienze dell'occulto che venne affrontato anche in sede teorica, dapprima con il saggio a due mani *Arte dell'avvenire* (1910), una riflessione sulla sintesi delle arti nel cui titolo ancora risuonano echi wagneriani, poi con il saggio *Pittura dell'avvenire* (1915), del solo Arnaldo, in cui la pittura-stato d'animo veniva espressamente collegata alla teosofia e alle *Thought-Forms* (forme-pensiero) di Annie Besant e Charles W. Leadbeater (cfr. Lista 1989, 88-91 e 158-164; Verdone-Berghaus 2000, 398-421; Lista 2001, 171-186; Forti 2009, 45-59).

I due fratelli ravennati si erano interessati anche agli esperimenti di correlazione tra sensazioni visive ed acustiche, che avevano assunto rilievo nel XVIII secolo con il *clavecin oculaire* del gesuita Louis-Bertrand Castel e si erano ulteriormente intensificati verso la fine dell'Ottocento. Nel 1877, negli Stati Uniti, Bainbridge Bishop aveva brevettato un organo a colori e alcuni anni dopo, nel 1893, aveva approfondito la questione della corrispondenza colori-musica nel trattatello *A Souvenir of the Color Organ, with Some Suggestions Regard to the Soul of the Rainbow and the Harmony of Light*; nel 1895, l'inglese Wallace Rimington aveva presentato a Londra un organo muto a colori, dotato di una cassa provvista di vetri colorati che venivano azionati dalla tastiera. Stimolato dalle numerose riserve espresse dalla critica, Rimington aveva proseguito le sue ricerche che culminarono nel saggio *Color Music. The Art of Mobile Color* (1911), in cui il suo strumento cromatico venne semplificato in un sistema tripartito basato sui colori primari e azionabile mediante leve, mentre una serie di diaframmi creava sagome o effetti particolari sulle superfici colorate (cfr. Gage 1993, 227-246; Lista 2006, 245-257).

Intorno al 1910, anche i fratelli Ginanni-Corradini si avventurarono sulla strada della sinestesia con la costruzione di un pianoforte cromatico: come racconta Bruno nel saggio *Musica cromatica* (Bologna, 1912), per la musica dei colori avevano utilizzato una tastiera simile a quella del pianoforte, ma di sole quattro ottave, in cui ai ventotto tasti corrispondevano altrettante lampade elettriche colorate; tuttavia, diversamente dagli esperimenti precedenti, ad esempio quello di Rimington, alla progressione delle ottave non corrispondeva uno schiarimento della gamma cromatica, ma una scomposizione di ciascun colore dello spettro in quattro gradazioni diverse (cfr. Lista 2006, 260-261).

Insoddisfatti dei risultati, i due fratelli passarono a sperimentazioni in campo cinematografico, realizzando tra il 1911 e il 1912 alcuni cortometraggi di brevissima durata basati su un ideale di arte cromatica e non-oggettiva, anche se da alcuni dei titoli e delle musiche selezionate sembrano ancora trasparire accenti romantico-simbolisti: *Canto di primavera*, con musiche di Mendelssohn e Chopin; *Les Fleurs*, una visualizzazione di un componimento di Mallarmé; e ancora *L'arcobaleno*, *La danza*, *Accordo di colore* e *Studio di effetti tra quattro colori*. Mai proiettati in pubblico e distrutti durante la Seconda Guerra Mondiale, i film sperimentali

dei Ginanni-Corradini, sulla scorta di quanto è possibile comprendere dalle descrizioni contenute in *Musica cromatica*, dovevano dunque muoversi in un ambito d'astrazione formale e coloristica di derivazione simbolista e non erano privi, in linea con gli interessi dei due fratelli, di riferimenti alla teosofia e all'occultismo. Come osserva Marcella Lista

Les films décrits dans *Musique chromatique* n'ont pratiquement jamais fait l'objet d'une étude en eux-mêmes. Ils donnent pourtant matière à interprétation. Puisant aux sources de la culture Mittel-européenne, ils apparaissent, à l'écart du futurisme orthodoxe, marqués par deux influences majeures. On identifiera la première dans les tendances abstraites du symbolisme et de l'Art nouveau. L'idée d'une forme en expansion continue, l'expressivité conférée à la ligne en soi, à la couleur arbitraire, relèvent des acquis d'un certain formalisme, déjà revendiqué dans *Art de l'avenir*. La deuxième influence, remarquable dans certains exemples, est à chercher du côté de la théosophie et des sciences occultes. (Ivi, 268; cfr. anche Crispolti 2000, 194)

Nel 1912 Arnaldo e Bruno si trasferirono a Firenze e qui si aggregarono al gruppo cerebrista gravitante intorno alla figura di Emilio Settimelli, la cui poetica si basava su concetti, quali energia psichica e sinestesia, che dovevano risultare familiari ai due artisti ravennati, che vi aggiunsero, sulla scia delle loro matrici culturali emiliano-romagnole già intrise di simbolismo spiritualista, anche i loro interessi per la teosofia e le scienze dell'occulto:

In questo stesso periodo – osserva Giovanni Lista – i due fratelli leggevano e commentavano i manifesti futuristi di cui contestavano spesso i principi teorici. Criticavano ad esempio le teorie di Boccioni sul colore. Per spiegare l'uso antinaturalista del colore nei quadri futuristi, Boccioni si riferiva ai riflessi della luce artificiale nella città notturna. I Ginanni-Corradini contestavano quest'idea in quanto alibi inutile o pretesto narrativo poiché per loro, dopo l'esperienza della pittura fauve e sulla base delle danze di Loïe Fuller, il colore andava ovviamente considerato come un materiale astratto e autoespressivo. (2001, 173)

I contatti con i futuristi mediati soprattutto dall'amico Francesco Balilla Pratella, cui li accomunavano l'interesse sinestetico e la conoscenza della musica wagneriana, risalivano già al 1910, anno in cui i fratelli inviarono a Milano la prima edizione di *Arte dell'avvenire*. Nel febbraio del 1911, Marinetti, inizialmente scettico, aveva temporeggiato circa un loro ingresso nelle file dei futuristi (le affermazioni a favore del movimento con cui i due fratelli arricchiscono la seconda edizione del saggio *Arte dell'avvenire*, di poco successiva, vanno dunque intese in senso strumentale); nel 1912, l'incontro con il gruppo futurista nella famosa Casa Rossa di Marinetti a Milano sancì l'ingresso ufficiale nel movimento dei due fratelli, che assunsero più tardi i soprannomi di Ginna e Corra (nomi coniati da Balla, che aveva "dinamizzato" il doppio cognome nobile con rapide assonanze alle parole "ginnastica" e "corsa"). I fratelli vennero quindi coinvolti nel quotidiano *L'Italia futurista* (1916-1918), nella stesura del manifesto "La cinematografia futurista" (1916; con Marinetti, Settimelli, Balla e Chiti) e – soprattutto Ginna – nel *tournage* del film *Vita futurista*, sempre del 1916.

Ma occorre fare un passo indietro per sottolineare, con riferimento agli esperimenti scenici sinestetici, l'importanza di un passo di *Arte dell'avvenire*, peraltro presente solo nella seconda edizione del 1911, in cui si accenna ad un esperimento di musica cromatica per la scena:

Sul palcoscenico si svolge una *azione* (pura *azione*: senza parole, mimica). Al posto occupato dall'orchestra nel dramma musicale, stanno degli strumenti (a riflettore), atti a produrre (ognuno con modalità proprie) tutti i colori semplici. Durante lo svolgimento dell'azione sul palcoscenico, questa orchestra cromatica inonda il teatro di luci diverse, che si svolgono in motivi: questi motivi cromatici devono esprimere le situazioni e i caratteri del dramma mimico. Naturalmente i colori saranno stati determinati e notati (con una segnatura simile alla musicale) dall'artista (pittore); il direttore d'orchestra avrà davanti lo spartito. (Verdone 1984, 148; cit. anche in Schiaffini 2002, 103)

Risulta particolarmente interessante, oltre al venir meno dell'elemento drammaturgico, l'apparente riduzione o meglio assenza di quello musicale: non si tratta qui di cercare un equivalente

plastico-cromatico-luminoso ai suoni dell'orchestra, come farà con concezione sinesteticamente più semplice Balla al Costanzi nel 1917, quanto piuttosto, sulla scia e in un superamento dell'invenzione del piano cromatico del 1909, di ideare strumenti a riflettore che sostituiscano l'arte dei suoni con un'arte del colore grazie ad un sistema di notazione tanto raffinato quanto quello musicale. Nonostante la presenza di un direttore d'orchestra (ma si tratta qui di un'orchestra di luci), si è indotti a pensare che i Ginanni-Corradini avessero in mente non tanto un'equivalenza suono-colore, quanto un esperimento puramente visuale, certo anche memore degli esperimenti della Fuller, che fondeva in una nuova sintesi dramma mimico, luce e cromatismo.

La critica ha rilevato numerose analogie tra le teorie espresse in *Arte dell'avvenire*, che si possono sintetizzare nell'ideale di una pittura di stati d'animo esemplificata sul modello musicale, e la conferenza di Roma di Umberto Boccioni, del 29 maggio 1911, il momento della massima vicinanza dell'artista futurista al simbolismo e all'astrazione psicologica, culminante nella prima versione, quella milanese, del trittico degli *Stati d'animo* (1911) la cui ideazione risale proprio al periodo della conferenza. In particolare, nella seconda redazione della conferenza, viene aggiunto un famoso passo in cui Boccioni annuncia come imminente sviluppo della pittura futurista il superamento del quadro a favore di esperienze sinestetiche di musica e gas colorati. Mentre non è possibile stabilire con certezza se Boccioni avesse potuto tener conto anche della seconda edizione di *Arte dell'avvenire* (ovvero quella con il riferimento all'orchestra di luci colorate), di cui non è noto il mese di pubblicazione nel 1911, è invece probabile che l'artista fosse stato suggestionato da analoghi esperimenti a livello europeo. Come ha suggerito Ilaria Schiaffini, che ha dedicato un ampio ed approfondito studio alla conferenza di Roma boccioniana, è possibile che all'artista fossero giunti echi, forse tramite Severini, degli esperimenti di musica cromatica realizzati da Skrjabin a Parigi:

Nel marzo del 1911, dunque qualche mese prima della conferenza di Boccioni, Aleksandr Skrjabin aveva messo in scena a Parigi il *Prometeo*, partitura musicale accompagnata da luci colorate collegate a uno speciale pianoforte, che riprendeva la tastiera a colori inventata da Rimington nel 1895 (poi perfezionata nel 1920 con l'*Optofonium* di Baranov-Rossiné). Seppure la sinfonia di luci colorate non venisse eseguita materialmente in quella occasione per ragioni tecniche, critici, musicisti e intellettuali avevano potuto averne una dimostrazione in forma privata nella sala da musica del compositore e avevano riportato le loro impressioni sulle riviste dell'epoca. (Schiaffini 2002, 97)

4. Le sperimentazioni sinestetiche di Enrico Prampolini

Importanti, per quanto concerne la funzione della sinestesia e lo sconfinamento sulla scena, sono anche la riflessione teorica e le sperimentazioni del modenese Enrico Prampolini, presente a Roma all'incirca dal 1911. Alle iniziali componenti simboliste e wagneriane si aggiunge, nella sua formazione intellettuale, anche l'influenza delle teorie kandinskijane, che l'artista aveva con ogni probabilità conosciuto ancor prima che, a partire dal 1914, apparissero in riviste italiane le prime traduzioni. Rispetto all'artista russo, Prampolini sembra accentuare piuttosto le caratteristiche fisiche del suono, inteso come conduttore delle vibrazioni atmosferiche, che non le sue possibili valenze psicologiche e psichiche. È in un testo del 1913, *Cromofonia, o il colore dei suoni*, che egli cerca di spiegare il modo in cui i movimenti vibratori presenti nell'atmosfera, di origine sinestetica, possano essere percepiti come stimoli cromatici, soprattutto da parte degli artisti che, dotati di una sensibilità più acuta, sono in grado di distinguere nell'atmosfera le miriadi di scale cromatiche. L'artista si limita comunque a nominare suoni, colori ed odori, in analogia con il contemporaneo manifesto di Carlo Carrà *Pittura di suoni, rumori ed odori* (datato 11 agosto 1913 e dunque di due settimane precedente a quello di Prampolini), nel consueto clima di rincorsa alla priorità della scoperta che caratterizza il mondo delle avanguardie storiche. A *Cromofonia* fa seguito, nell'ottobre del 1913, *Sculture assolute di colori*, in cui Prampolini analizza il colore dal punto di vista delle sue valenze fisiche e psichiche.

Anche le teorie boccioniane di una scultura che si ampli ad inglobare lo spazio circostante non mancano di influenzare Prampolini, la cui tendenza a sconfinare oltre l'opera lo conduce verso la scenografia e il teatro: l'interesse per il polimaterismo futurista viene a sostituire i valori spirituali precedentemente ammirati in Kandinskij, che Prampolini rigetta nell'intervento "Pittura pura" (*L'Artista moderno*, 10 gennaio 1915), in cui accusa l'artista russo di propugnare ancora una cultura infusa di vieto romanticismo. Nello stesso anno, pubblica "Scenografia e coreografia futurista" (*La balza futurista*, 12 maggio 1915), in cui si promuove un evento scenico autonomo ed astratto, fatto di forme pure, colori, luci e movimento, che tende a superare la tradizionale dicotomia attore-scena a favore di una fondamentale unità dell'evento scenico, che avrebbe dovuto inglobare anche le emozioni del pubblico. In questo contesto, l'aspetto drammaturgico è privato della sua funzione tradizionalmente privilegiata e rimane semplicemente uno dei molti elementi dello spettacolo. La nuova scenografia futurista prevede, secondo Prampolini, un'architettura elettromeccanica illuminata da luci elettriche e da gas iridescenti chiusi in tubi di vetro. Sarebbe stata anzi proprio la presenza del gas – una sorta di idea fissa futurista, questa del gas, che era già comparsa nella conferenza di Roma di Boccioni e che riemergerà anche altrove – a sostituire gli attori tradizionali e poi a coinvolgere nella recitazione il pubblico stesso. Alcuni bozzetti di costumi, databili poco prima del manifesto in questione, e quindi al 1914 ca., propongono comunque soluzioni meno avanguardistiche, e lo stesso Prampolini, in una lettera al compositore Pratella, li considera un compromesso tra vecchio e nuovo: si va dal *Costume motorumoristico per una danza futurista*, che fa pensare all'uso di marionette, al *Costume fonodinamico*, inteso per un attore e provvisto di strumenti acustici che vanno dai timpani ad una specie di marimba (cfr. Lista 1989, 297-304, 310-313; Lista 1992, 108-123; Lista 2013, 27-58).

È infine opportuno ricordare che solo nel 1919, con il dramma per marionette *Matoum et Tévibar* di Pierre Albert-Birot rappresentato al Teatro dei Piccoli di Roma (lo stesso palcoscenico che aveva ospitato i *Balli plasti* deperiani e con cui l'artista modenese collaborava già da diversi anni), Prampolini sarebbe stato finalmente in grado di passare dalla teoria alla pratica della messa in scena: nonostante i suoi interessi per il teatro, infatti, né Marinetti né Settimelli lo avevano voluto coinvolgere nelle *tournées* del Teatro Sintetico Futurista, né l'artista, ancora privo del "lasciapassare" marinettiano, aveva avuto maggior fortuna con i suoi tentativi di procurarsi una commissione in occasione della presenza dei Balletti russi in Italia (cfr. Lista 1989, 345-349; Lista 2013, 79-90).

5. La scenografia plastica di Giacomo Balla

Un posto di particolare rilievo nell'ambito degli esperimenti italiani dedicati alla sintesi delle arti e alla sinestesia occupa la rappresentazione di *Feu d'artifice* di Igor Stravinskij con scenografia plastica di Giacomo Balla al Teatro Costanzi di Roma nel 1917, commissionata all'artista futurista nell'autunno del 1916 da Djagilev, che aveva invece rifiutato i suoi progetti per *Piedigrotta* e *Macchina tipografica*. Si può con certezza affermare che le rappresentazioni offerte al pubblico romano furono due: la prima del 12 aprile 1917 e la successiva replica del 27 aprile (cfr. da ultimo Nigro 2013a, 167-173). Mentre la prova generale dello spettacolo lasciò tutti soddisfatti, la prima del 12 aprile fu funestata da incidenti tecnici di tale portata da non far comprendere al pubblico in sala cosa stava esattamente avvenendo sulla scena, mentre la ripresa del 27 aprile fu coronata da un esito incerto, con una platea equamente divisa tra fautori e detrattori del progetto scenico.

Le incertezze tecniche e la scarsa funzionalità scenica della rappresentazione, oltre alle antipatie che si erano venute a creare tra i futuristi italiani e la *troupe* di Djagilev, indussero quest'ultimo a rinunciare a inserirla nella *tournée* parigina prevista nel maggio successivo. La programmazione delle luci, che aveva comunque il limite – determinato dallo stato dell'illuminotecnica del tempo – di giustapporre uno dopo l'altro gli effetti desiderati dall'artista, è tramandata da un foglio conservato presso il Museo Teatrale alla Scala da cui è possibile ricostruire l'iter ideale della rappresentazione: vi sono registrate in tutto cinquanta configurazioni luminose,

ottenute con graduali accensioni od oscuramenti che iniziano e si concludono con una sala al buio. La critica dell'epoca reagì sostanzialmente in modo negativo, ora evidenziando i legami con la cultura della sinestesia e con Skrjabin, ora evocando i riferimenti alle avanguardie, ma sottolineando comunque l'esito insoddisfacente e monotono della rappresentazione.

La scenografia, come appare anche dai diversi bozzetti conservati e dall'unica foto di scena superstite, si presentava come una struttura irregolare di poliedri, alcuni dei quali si potevano illuminare dall'interno, e proponeva, con evidente riferimento a quanto Balla e Depero avevano affermato nel 1915 nel loro manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, "degli 'equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo', evocando le forze del cosmo e sottolineando l'effetto trasfigurante e il valore spirituale della luce (il progetto prevedeva infatti le forme più opache in basso, quelle illuminate dall'interno al centro e culminava nel vortice di un fuoco pirotecnico)" (ivi, 171).

6. Due momenti dell'attività teatrale romana di Fortunato Depero: Colori e Ombre

6.1 Depero a Roma: dall'adesione al futurismo alla pièce Colori

Giunto a Roma sin dal dicembre del 1913, Depero inizia ben presto a gravitare intorno a Balla e con lui firma, come si è visto, il manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915), accompagnato dalla riproduzione dei sei famosi complessi plastici (rispettivamente, tre suoi e tre di Balla). Nel manifesto, purtroppo anche caratterizzato da un'esaltazione della violenza e della guerra riconducibile al clima dell'interventismo, il tema della sintesi delle arti si trasforma in una propensione generalizzata alle arti applicate, che trasformeranno il mondo "rallegrandolo" (cfr. Crispolti 1980, 11-50). Caratterizzato da accenti ludici, dal gusto per il polimaterismo, qui inteso in senso astratto e meccanico, da temi già esplorati quali il dinamismo e la sinestesia (e la particolare insistenza sul tema del rumore si può certo ricondurre anche all'influenza del manifesto di Luigi Russolo, *L'arte dei rumori*, del 1913), ma anche da altri motivi più nuovi ed originali, quali ad esempio quello del giocattolo futurista, del paesaggio artificiale e dell'animale metallico, il manifesto viene in qualche modo preannunciato per molti aspetti da un manoscritto deperiano del 1914, rimasto allora inedito, intitolato *Complessità plastica – Gioco libero futurista – L'essere vivente artificiale*, in cui già si parla di una "[p]lasticità complessa rumoristica – pittorica – psichica" e di materiali quali "fili metallici di cotone lana seta colorati trasparenti d'ogni genere coloratissimi vetri sostanze malleabilissime leggere tessuti finissimi piume ovatte [...] congegni elettrotecnicci e musicali"; analogamente, i complessi plastici del 1915 trovano un precedente in alcune opere di Depero, come ad esempio *Forme-Rumori*, un assemblaggio del 1914, se si deve prestare fede alla data che compare sulla foto che documenta l'opera distrutta (cfr. Fossati 1977, 219-223 e 219-220 per le citazioni).

È soprattutto l'elemento cinetico-sonoro la grande novità dei complessi plastici del manifesto, e ciò vale per almeno quattro delle sei opere, come si può osservare ad esempio nel *Complesso cinetico-rumorista plastico, colorato, simultaneo, scomposto in strisce*, documentato anche da fotografie d'epoca, una delle quali lo presenta all'interno dello studio romano di Depero. Accanto ai complessi plastici è anche da ricordare una serie di schizzi e disegni di Depero in cui l'artista rielabora i temi del manifesto, databili al 1915-1916 e conservati presso il Mart di Rovereto, che risultano interessanti in questo contesto in quanto presentano evidenti allusioni ad una finalità scenica. In *Pianoforte motorumorista* (inv. n. MD 346/A), si ritrova una riflessione sul tema dell'equivalenza suono-luce: la tastiera sembra poter azionare simultaneamente la struttura di schermi e proiettori sulla sinistra e i tre grossi cilindri sulla destra, chiaramente ispirati agli intonarumori di Russolo, sono predisposti per riprodurre rumori metallici, sfregamenti ed altro; ancora più simile ad attrezature illuminotecniche per la scena è il *Complesso plastico motorumorista a luminosità colorate e spruzzatori* (1915, inv. n. MD 2859/A), in cui al tema delle luci colorate si aggiun-

gono quelli del fumo colorato e dell'acqua. Si è già precedentemente accennato ai gas colorati di Boccioni e a quelli esilaranti di Prampolini, che trasformavano gli spettatori in attori; è ora opportuno ricordare che anche nel manifesto *Il teatro di varietà* (21 novembre 1913) si parla del fumo, anche se di sigari e sigarette, come mezzo “per fondere l'atmosfera del pubblico con quella del palcoscenico” (Marinetti 1983 [1913], 83); inoltre, a proposito degli spruzzatori d'acqua, e più in generale sul tema del coinvolgimento del pubblico, si può citare anche *Il teatro futurista sintetico (Atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-ologico-irreale)*, a firma di Marinetti/Settimelli/Corra (gennaio-febbraio 1915), la cui terza conclusione finale recita: “sintonizzare la sensibilità del pubblico esplorandone, risvegliandone con ogni mezzo le propaggini più pigre; eliminare il preconcetto della ribalta lanciando delle reti di sensazioni tra palcoscenico e pubblico; l'azione scenica invaderà platea e spettatori” (ivi, 121).

Il 1916, l'anno della prima personale di Depero a Roma, è anche segnato dalla pubblicazione, nel secondo volume del *Teatro sintetico futurista* (aprile 1916), di una *pièce* astratta intitolata *Colori*, che si ricollega alla voga delle sinestesie teatrali, ma che è anche interessante per l'apparizione del tema della marionetta, anche se in versione astratta: le quattro entità plastico-cromatiche (Nero, Rosso, Bianco e Grigio), che emettono suoni corrispondenti al loro colore, sono infatti sospese a fili invisibili in una spazio azzurro (cfr. Passamani 1970, 47). Alla personale l'artista espone inoltre i bozzetti per i costumi del balletto mai realizzato *Mimismagia*, che trasferiscono i temi sinestetici dei complessi plastici su un piano teatrale. I costumi sono ingombranti, trasformabili, configurati come un piccolo evento teatrale in sé e per sé, ma nell'abbondanza delle citazioni sono ancora testimonianza di una fase di transizione nell'evoluzione dell'artista: sono infatti facilmente identificabili chiari riferimenti ai lunghi veli di Loïe Fuller, beniamina dei futuristi, ma anche alle luci e alle fosforescenze ideate da Balla nel manifesto *Moda futurista maschile* del 1913 e nel successivo *Il costume antineutrale* (11 settembre 1914).

6.2 *I Balli plastici e la pièce Ombre* (1918)

6.2.1 *La genesi dello spettacolo*

La vocazione teatrale di Depero avrebbe trovato un importante ma contrastato seguito grazie alla collaborazione con Djagilev, che si staglia sullo sfondo del soggiorno italiano del celebre impresario russo tra il 1916 e il 1917: nella primavera di quest'ultimo anno si consuma per l'artista trentino la delusione del rifiuto dei costumi e delle scene per il balletto *Le Chant du rossignol*, mentre parallelamente Djagilev gli commissiona le *maquettes* per i costumi dei cosiddetti manager e per un cavallo per il balletto *Parade*, contributo a lungo rimasto occultato (cfr., da ultimo, Nigro 2013b, 43-53; Nigro 2017a, 168-177). A questo proposito occorre segnalare che recentemente (cfr. Boschiero 2019b, 19) sono stati messi in rilievo interessanti affinità tra *Parade* e i *Balli plastici*: secondo la studiosa, la costante presenza alle prove romane di *Parade* di Gilbert Clavel, lo scrittore svizzero che – come si dirà a breve – inizia a corrispondere e poi a collaborare con Depero dal 1917, sarebbe all'origine di alcune affinità tra i due spettacoli, oltre a quella già nota relativa al legame esistente tra i costumi dei manager e il cosiddetto Uomo coi baffi dei *Balli plastici*³.

Ma non è questa fase dell'attività teatrale deperiana che si intende affrontare in questa sede, quanto piuttosto un aspetto dei successivi *Balli plastici*, andati in scena presso il Teatro

³ Quest'ultima affinità era stata messa in evidenza per la prima volta già da Passamani: “Gli uomini con i baffi [...] sembrano infatti discendere direttamente dai manager parigino di *Parade*, in frac, con tuba e grandi baffi” (1970, 38).

dei Piccoli di Roma nell'aprile 1918⁴. Il nuovo progetto prende corpo soprattutto nei mesi estivi del 1917, trascorsi da Depero a Capri con la moglie Rosetta, ospiti appunto di Gilbert Clavel, che nella locandina dello spettacolo verrà accreditato come coreografo ma che di fatto fu il principale finanziatore dell'evento (cfr., da ultimo, Boschiero 2019b, 9-33). È dunque durante questa vacanza sull'isola che anche a seguito dell'esperienza negativa con Djagilev inizia a maturare l'idea di un teatro di marionette improntato al paradosso e alla sorpresa; e sempre all'agosto di quell'anno risale una serie di drammi plastico-futuristi deperiani che rivelano lo scambio di idee con l'amico Clavel (uno è intitolato *Suicidi e omicidi acrobatici*, e lo svizzero stava appunto scrivendo in quel momento la novella *Un istituto per suicidi*, che Depero avrebbe illustrato), ma che fanno anche pensare, per la loro concisione e rapidità e per la presenza di alcuni temi specifici (l'elettricità, gli oggetti che si animano, il fumatore colossale), alle sintesi e al manifesto *Il teatro di varietà marinettiani*⁵; inoltre, dalle indicazioni deperiane, si evince che le trasformazioni cromatiche della scena, come anche l'alternarsi di oscurità ed illuminazione e la presenza delle ombre, giocavano un ruolo essenziale a commento delle azioni concitate ed esagitate da lui ideate.

Tornato a Roma nell'autunno, Depero lavora alacremente alla realizzazione del nuovo progetto, coadiuvato dalle lettere e, a partire dal gennaio 1918, dalla presenza di Clavel, la

⁴ Il teatro era stato fondato nel 1914 da Vittorio Podrecca, segretario del Liceo Musicale di Santa Cecilia, mosso dall'interesse per il mondo dell'infanzia già testimoniato dalla creazione della rivista *Primavera. Rivista mensile per fanciulli e giovinette*, pubblicata dal 1911 al 1913, e dalla suggestione del teatro di marionette di San Pietroburgo, di cui aveva ricevuto notizie e materiali tramite un giornalista. In società con Luigi Fornaciari, un rappresentante di Casa Ricordi, e il marionettista napoletano Giovanni Santoro, Podrecca prende in affitto le ex scuderie di Palazzo Odescalchi ai SS. Apostoli, che trasforma in un teatro stabile di marionette con un repertorio che spazia dal melodramma alle opere buffe e alle favole in musica. L'ottimo livello dell'orchestra e dei cantanti, e probabilmente anche le notevoli capacità nelle pubbliche relazioni di Podrecca, trasformano il Teatro dei Piccoli in un luogo frequentato non solo da bambini, ma anche dall'alta nobiltà romana e dagli intellettuali della capitale. Su Podrecca e il Teatro dei Piccoli, cfr. anche le note esaustive di Campanini 1993, 301-302, di cui non si può tuttavia condividere l'ipotesi (ivi, 310; ripresa da Alba 2016a, 50) che a far da tramite tra l'istituzione e Depero potesse essere stato Prampolini, visti i suoi rapporti estremamente tesi con i futuristi fino alla fine della Prima Guerra mondiale. Significativa è anche una lettera di Gilbert Clavel, del gennaio 1918, che induce a ridurre l'importanza della presunta funzione catalizzatrice del palcoscenico dei Piccoli per le vicende dell'avanguardia romana, in quanto evidenzia come l'intesa per la presentazione dei *Balli plastici* fosse il frutto di un accordo soprattutto finanziario, oltretutto estremamente sfavorevole: "Troviamo grande difficoltà" – scrive da Roma Clavel il 28 febbraio 1918 – "per l'affitto di un locale adatto. Il Teatro dei Piccoli, su cui avevamo posto l'occhio, ci fa dei prezzi veramente enormi, e ci lascerebbe il teatro appena verso il principio di aprile" (*Visionäre Schweiz*, 246; Boschiero 2019a, 106).

⁵ Nel frammento *Sicuro*, ad esempio, le case che si muovono o le finestre e le porte che si aprono e chiudono fanno pensare ai drammi di oggetti del teatro sintetico marinettiano: in particolare alle sedie animate di *Vengono, dramma d'oggetti*; ai mobili parlanti de *Il teatrino dell'amore*; alla porta che si spalanca de *La camera dell'ufficiale* (cfr. Marinetti 1960, 281, 339, e 375). Altri titoli dei drammi deperiani sono *Avventura elettrica* e il già citato *Suicidi e omicidi acrobatici*: in quest'ultimo, il colossale fumatore di sigaro che si strappa gli occhi fa pensare all'immena *réclame* di 30 metri di altezza, con un fumatore che apre e chiude l'occhio d'oro, di cui il capofila del futurismo parla al termine de *Il teatro di varietà* (Marinetti 1983, 90). Depero avrebbe poi partecipato anche alla seconda raccolta delle sintesi futuriste. Per i drammi plastico-futuristi, Passamani indica invece, oltre all'influenza dello stesso Clavel, altri riferimenti: "Vi si intuiscono le fantasie di Clavel (probabilmente provocate anche dall'assunzione di droghe), contemporaneamente intento alla stesura di *Un istituto per suicidi*, ma anche come ho già avuto modo di segnalare, i riferimenti a certa produzione cinematografica popolare francese e americana (*Ballet mécanique* ed *Entr'acte* sono posteriori di tre e sei anni), al cinema teorizzato da Marinetti, che 'rivelà i movimenti della materia'; né possiamo dimenticare che nel contemporaneo *L'Enfant et les sortilèges* Ravel fa danzare e cantare le poltrone, l'orologio, il fuoco, la teiera, la tazza (similmente a quanto succede in *Sicuro* di Depero)" (1988, 213). Sempre Passamani aveva inoltre opportunamente rilevato, in *Suicidi e omicidi acrobatici*, evidenti anticipazioni dei *Balli plastici*, come ad esempio nell'apparizione del bambino con il sigaro nel ventre della madre, idea poi sviluppata nella scena della *Grande selvaggia* (cfr. 1970, 41-45).

cui salute non gli consentiva frequenti spostamenti. Da un lato quindi le marionette dei *Balli plastici* “nascono dalle solidificazioni di personaggi come l'uomo dai baffi concepito nel 1917 per la novella di Clavel *Un istituto per suicidi*: è il bevitore della morte, con i suoi caratteristici baffi, il cappello, ma soprattutto la peculiarità di moltiplicarsi: ‘La figura del bevitore della morte si raddoppiò, triplicò, settuplicò. [...]’” (Boschiero 2019b, 22)⁶; dall'altro si evolvono e si arricchiscono di nuove prospettive, sia legate alla maturazione della poetica del teatro plastico, sia alle esperienze vissute da Depero a Roma. Il personaggio clavelliano del bevitore della morte viene rielaborato dall'artista trentino nelle brevi *pièces* di *Suicidi ed omicidi acrobatici* (in particolare nella seconda, *Il fumatore di sigaro*), per poi trasformarsi nell’“Uomo coi baffi” (cfr. Boschiero 2007a, 48) che diventa ancora, sulla scia della problematica collaborazione con i Balletti russi, la caricatura di un impresario di danza in cui chi scrive ha scorto un evidente riferimento a Djagilev (cfr. Nigro 2013b, 43-53; Nigro 2017b, 29-35)⁷.

Ma non è possibile qui occuparsi di tutte e cinque le azioni che compongono i *Balli*, per una disamina delle quali si rinvia ad altri studi (cfr. da ultimo, Alba 2016a; Alba 2016b; Boschiero 2019b, 18-26), bensì, dopo un necessario excursus sugli aspetti musicali della produzione, si affronterà unicamente la *pièce Ombre*, che costituiva il principale legame dello spettacolo con le esperienze del teatro del colore.

6.2.2 Depero, Casella e il futurismo musicale

La partecipazione di Alfredo Casella al progetto dei *Balli plastici*, che si estende non solo alla direzione musicale dello spettacolo ma anche all'apposito arrangiamento di una sua composizione per la *pièce* d'apertura (*Pagliacci*) e, verosimilmente, alla scelta degli altri compositori, si può spiegare con varie ragioni, sia di ordine pratico che intellettuale. Depero era poco esperto sul piano musicale ed era naturale che fosse alla ricerca di consigli e aiuti; Casella, che l'artista aveva già conosciuto in occasione della sua personale a Capri del settembre 1917, in occasione della quale il compositore aveva anche acquistato una sua opera, era a quel tempo docente di piano al Conservatorio romano, e si è già accennato al fatto che Podrecca, il direttore del teatro, era contemporaneamente segretario a Santa Cecilia (anche se in quel periodo si trovava al fronte). È dunque probabile che Depero, alla ricerca di un direttore musicale per lo spettacolo, si sia ricordato dell'incontro caprese o che forse sia stato indirizzato proprio dalla direzione del Teatro dei Piccoli, o magari dal torinese Balla, verso Casella, che d'altronde era un frequentatore della vita intellettuale e mondana della capitale ed era ben conosciuto per la sua simpatia nei confronti dell'avanguardia, non solo musicale ma anche artistica, simpatia che lo costringerà, un anno dopo, nell'ultimo numero della sua rivista *Ars Nova* (marzo 1919), a chiarire pubblicamente, nella celebre *Diffida*, che egli non era futurista e che del futurismo aveva apprezzato l'aspetto sperimentale e innovativo, ma non la dimensione politica ed estetica (cfr. Nicolodi 2005-2006, 39). La partecipazione di Casella allo spettacolo deperiano non era quindi un episodio estemporaneo, ma si inseriva nel più ampio orizzonte dei suoi rapporti con

⁶ La studiosa aveva già precedentemente precisato tali legami: “Le invenzioni di Clavel presenti nella novella che saranno poi ‘reinventate’ da Depero riguardano la moltiplicazione del bevitore, ripresa poi nei *Balli* attraverso l'uomo coi baffi che si manifesta sul palco in tre diverse dimensioni, il cranio a coperchio, con la variante del cappello calato in testa – utilizzato sempre per la marionetta baffuta” (Boschiero 2007b, 23).

⁷ Un intento caricaturale che si estenderebbe anche al dipinto *Architettura sintetica di uomo*, un olio su tela del 1917 ca. in deposito presso il Mart di Rovereto (cfr., da ultimo, Nigro 2019, 568-571). Si segnala inoltre che in una fotografia dello studio dell'artista del 1918 (riprodotta in Boschiero 2007a, 65), si scorge sulla parete di fondo un parziale riflesso del predetto dipinto in uno specchio, a meno che non si tratti di un'ulteriore versione dello stesso con alcune varianti.

le avanguardie artistiche: in un disegno a carbone del 1917, in collezione privata, Depero lo ritrae “con gli emblemi de *La grande selvaggia* e *L'uomo dai baffi* [personaggi dei *Balli plásticos*] sul fondo, a testimonianza della funzione cruciale sostenuta dal musicista nello spettacolo” (Boschiero 2019b, 102)⁸.

Nel primo episodio di quest’ultimo (*Pagliacci*), *Pupazzetti*, la sua musica per marionette nata come composizione per pianoforte a quattro mani e poi trascritta per l’occasione per nove strumenti, si ritrovava a confronto con le marionette futuriste di Depero; si veniva così a ricreare, in qualche modo, fatte le debite differenze d’importanza, quel dialogo tra nuova musica e arte plastica d’avanguardia che il giovane Casella aveva già avuto modo di sperimentare ai massimi livelli a Parigi, la città della sua formazione artistica, dove nel 1913 aveva partecipato alla celebre prima del *Sacre du printemps* stravinskiano, ricollegandola all’esperienza della pittura cubista offertagli, due anni prima, dalla visita alla *Salle 41* del Salon des Indépendants. Ne danno testimonianza a posteriori le sue memorie, ma è lecito pensare che il compositore, così interessato alle arti visive, avesse da subito riflettuto su tale rapporto; e d’altronde il cubismo riaffiora come termine di paragone anche per l’atonalismo schönberghiano in occasione della presentazione italiana del *Pierrot lunaire*, nel 1924. Insomma,

la risentita autoreferenzialità dei linguaggi visivi postulata dalle avanguardie è ciò che motiva Casella a condividere l’esperienza del Teatro plastico futurista [...] Tale esperienza si pone come la possibile alternativa all’opposizione sinfonismo/teatro d’opera e all’identificazione melodramma/musica nazionale e, quindi, appare di determinante rilievo per Casella. (Messina 2003, 259-260)

Quanto all’assenza della musica futurista (assenza peraltro non particolarmente nota dal pubblico e travisata da una parte della critica, che assimilò le musiche di scena al futurismo *tout court*), e qui si pensa soprattutto a Russolo e Pratella, è certo possibile spiegarla innanzitutto con il ruolo di direttore musicale esercitato da Casella, ma anche per diversi altri motivi, tra cui, oltre alla mancanza di un contatto diretto, reso ancora più difficile dalla congiuntura bellica e dalla gravitazione di Pratella e Russolo negli ambienti culturali dell’Italia settentrionale, si possono ricordare la fretta e la ristrettezza di mezzi con cui lo spettacolo venne realizzato, la sostanziale incompetenza musicale di Depero, il disinteresse per l’aspetto musicale dei *Balli*, cui si pensò – come dimostra la già citata lettera di Clavel a Depero del 4 gennaio 1918 (cfr. *supra*, nota 8) – all’ultimo momento, in corso d’opera.

Un confronto tra il Depero dei *Balli plásticos* e i due principali compositori del futurismo risulta comunque interessante al fine di verificare, anche se solo idealmente, eventuali affinità culturali. Più evidente appare il legame tra Depero e Russolo, i cui intonarumori sono in evidente sintonia con i successivi complessi plastici del manifesto *Ricostruzione futurista dell’universo* (in un disegno deperiano, come si è visto, vengono quasi citati), ma anche con gli interessi dell’artista trentino (e di molti altri futuristi) per la recitazione onomatopeica, quella che Depero aveva definito “onomalingua”: la ricerca di Russolo aveva in effetti raggiunto una classificazione dei rumori in sei famiglie, alcune delle quali sicura-

⁸ Da una lettera di Clavel a Depero (4 gennaio 1918) si evince che, nonostante la tappa a Capri di Casella nel settembre 1917, egli non conosceva il compositore, cosa che appare comunque strana, a meno che lo svizzero, che riceveva ospiti continuamente, non si fosse confuso: “Mi interessa molto di sentire che tu hai trovato un musicista. Non conosco Casella nemmeno di nome. È un giovane produttivo? Sarebbe capace di fare un accompagnamento? Egli potrebbe essere di grande importanza” (*Visionäre Schweiz*, 246; Boschiero 2019a, 106).

mente vicine alla tipologia di suoni prodotti da Depero e dai futuristi nelle esercitazioni di declamazione parolibera (in particolare, si pensi alla famiglia n. 2, con fischi, sibili, sbuffi; alla n. 3, con mormorii, borbottii, brusii; e, ovviamente alla n. 6, riservata alla voce di animali e di uomini)⁹.

Più lontano dalla poetica di Depero, almeno ad un primo esame, sembra invece il mondo musicale di Francesco Balilla Pratella, che aveva preceduto la sperimentazione di Russolo con la pubblicazione di tre manifesti di musica futurista tra il 1910 e il 1912, ma era rimasto più invi-schiato dell'altro nelle gore della precedente cultura musicale: *L'aviatore Dro*, l'opera cui lavora tra il 1911 e il 1914 ma che viene rappresentata solo nel 1920, è futurista nel tema dell'audace pilota in volo, ma non riesce a liberarsi da riferimenti musicali all'impressionismo, al decadentismo e all'estetismo. Anche la *Musica futurista per orchestra op. 30*, del 1912, che viene eseguita al Costanzi di Roma nel 1913 nel corso di due memorabili e tumultuose serate, non riesce del tutto a tagliare con il passato nonostante le intenzioni avanguardistiche. È tuttavia interessante sottolineare, di quest'ultima composizione di Pratella, l'uso della ripetizione e della paratassi, che trova un punto di incontro con il tema futurista della simultaneità, fondamentale per la ricerca pittorica, ma anche in qualche modo presente sulla scena dei *Balli plastici* mediante l'espeditivo ingenuo della giustapposizione paratattica dei personaggi, come nei pagliaccetti del primo episodio, o della loro moltiplicazione, come nel caso dell'uomo coi baffi¹⁰. Come ha chiarito Piccardi:

proprio il procedimento della ripetizione [...] poteva essere la via attraverso la quale mettere a punto un concetto equivalente dell'idea futurista di simultaneità che, in un'arte "temporale" quale la musica, era in fondo impossibile tradurre alla lettera ma che, nel suo significato di rovesciamento di una predisposizione consuetudinaria (ad esempio in pittura la ricerca del movimento e del dinamismo opposta all'idea dell'attimo immobilizzato nella riproduzione), in musica avrebbe potuto trovare il suo corrispettivo proprio nel contrario, cioè nella stupefatta immobilità conseguente al principio della reiterazione. Purtroppo la composizione futurista di Pratella è solo una finestra aperta su tali prospettive che egli in fondo non riuscì a coagulare in una formazione unitaria. (2004, 16)

6.2.3 La presenza di Ombre nel palinsesto dei Balli plastici

Ombre si presenta come un caso piuttosto ingarbugliato: tale intermezzo, oltre che nel programma di sala, compare solo sulla locandina della rappresentazione di gala dello spettacolo del 15 aprile 1918, mentre scompare in una seconda locandina stampata per ulteriori repliche (lo spettacolo fu rappresentato in tutto dodici volte, inclusa la prova generale) di cui non si precisa la data, ma si indicano solo i giorni di giovedì e sabato alle ore 17. Quest'ultima *affiche* è stata interpretata (Boschiero 2019b, 21), come versione definitiva della locandina dello spettacolo da replicare sempre di giovedì e sabato¹¹.

⁹ Occorre anche precisare che dopo la pubblicazione del manifesto *L'arte dei rumori* (1913) e la presentazione dei nuovi intonarumori tra il 1913 e il 1914 in varie città italiane (ma anche al Coliseum di Londra), l'attività di Russolo subisce una battuta d'arresto a causa della guerra, in cui rimane ferito, e solo nel 1921, con tre concerti parigini per 27 intonarumori ed orchestra, consegue un notevole riconoscimento nel mondo musicale e artistico: vi assistono Casella, Falla, Honegger, Milhaud, Ravel e Stravinskij, che li aveva tuttavia già sentiti in una serata milanese a casa Marinetti; rimangono impressionati favorevolmente anche Djagilev e Mondrian (cfr. Nicolodi 1984, 78-86).

¹⁰ Per una sintesi del tema, cfr. Schiaffini 2001.

¹¹ Se tale locandina per le rappresentazioni di giovedì e sabato fosse l'unica utilizzata per le repliche, lo spettacolo sarebbe andato in scena fino al 18 maggio 1918. Ma le testimonianze sulla durata dei *Balli* sono discordanti e andrebbero verificate con un'ulteriore ricerca sui quotidiani dell'epoca: ad esempio, in una minuta di lettera senza

Sulla base delle due *affiches* sopravvissute, quella della rappresentazione di gala del 15 aprile 1918, che presenta l'indicazione di *Ombre* come penultimo evento, e l'altra per i giorni di giovedì e sabato, in cui *Ombre* scompare e viene alterata la sequenza delle altre quattro pantomime, si potrebbe ipotizzare che la *pièce* sia stata rappresentata solo in occasione della *première* e probabilmente della prova generale. Ulteriori problemi sono tuttavia rappresentati dal programma di sala e dalle recensioni allo spettacolo: il primo rispecchia la locandina del 15 aprile (ad eccezione di un ritocco nel titolo dell'azione n. 2, che si trasforma da "L'uomo" in "L'uomo dai baffi") e registra *Ombre* come quarto evento dei *Balli*, siglandolo con la seguente didascalia: "Ombre dinamiche costruite / Piani grigi e neri"; quanto alle recensioni, nessuna registra la presenza di *Ombre*, il che ha indotto alcuni a ritenere che non fosse stata eseguita in occasione della prima generale del 14 aprile e della rappresentazione di gala del 15, cui la stampa era stata invitata, forse per problemi tecnici occorsi all'ultimo momento in modo non dissimile da quanto era accaduto a Balla con la scenografia plastica per *Feu d'artifice*, il che giustificherebbe il silenzio della stampa sulla *pièce* che Depero avrebbe comunque poi ricordato nelle sue memorie per il valore che attribuiva a "un'idea che alla fine – si suppone per ragioni di natura tecnica – non si poté mettere in pratica" (Alba 2016a, 57); anche secondo altri *Ombre* sarebbe stata eliminata dal palinsesto, ma per altri motivi, ovvero perché troppo sperimentale per il gusto del pubblico (cfr. Boschiero 2007b, 28; Boschiero 2019b, 22), forse già dopo la prima rappresentazione del 15 aprile (cfr. Curinga 2013, 7). Sembra tuttavia difficile che la *pièce* non sia stata eseguita neanche il giorno della prima, in cui era ufficialmente annunciata, e pare più probabile che il suo carattere di intermezzo, unito all'accompagnamento musicale frutto probabilmente di improvvisazione e alla breve durata dell'episodio, non abbiano particolarmente attirato l'attenzione dei recensori, che si concentrarono piuttosto sulle altre quattro pantomime.

Ma, come si è detto, si rimane nel campo delle ipotesi, e la più probabile, allo stadio attuale delle evidenze documentarie, sembra quella di una rappresentazione di *Ombre* alla prova generale del 14¹² e alla prima del 15 aprile, registrata dal programma di sala probabilmente ideato solo per queste due prime rappresentazioni che dovevano essere importanti anche ai fini promozionali degli autori¹³ ma ignorata dalla stampa per il suo carattere di breve intermezzo evanescente, mentre nelle repliche successive, cui – non va dimenticato – doveva essere presente anche (e soprattutto) un pubblico di bambini (cfr. Nigro 2013b, 49), si decise di optare per le altre quattro pantomime, più divertenti e popolari. Inoltre, a conferma di una presenza, ancorché limitata, di *Ombre* nello spettacolo, si segnala che anche nella citata lettera di Clavel a Pierre Lerat, scritta a spettacolo concluso, lo svizzero, nel suo francese sgrammaticato, precisa che le azioni messe in scena erano state cinque:

data (ma presumibilmente del 1918) di G. Clavel al critico Pierre Lerat, rinvenuta da chi scrive (cfr. Nigro 2013b), si legge che le repliche durarono fino al 25 aprile (Clavel s.d.), mentre in una lettera inviata verosimilmente il 14 marzo 1920 da Depero (in collaborazione con Alfredo Degasperi, il giornalista e scrittore trentino che collabora con l'artista dalla fine del 1919 e che deve averla tradotta in tedesco), alla rivista *Illustrierte Zeitung* di Lipsia, si legge che lo spettacolo andò in scena nel maggio 1918 (Depero 1920). Altri annunci sulla stampa contribuiscono ad ingarbugliare la questione: come ha riportato Alba, il *Corriere d'Italia* del 25 aprile informa della fine delle repliche quel giorno (un giovedì), in armonia con quanto affermato da Clavel, mentre *Il Fronte interno* del 26 aprile annuncia ancora un'ultima replica straordinaria (2016a, 51).

¹² Occorre tuttavia registrare che, secondo Berghaus, alla prova generale del 14 aprile 1918 "four out of the five planned pieces were presented to the public" (1998, 310); chi scrive non è riuscito ad individuare l'evidenza documentaria alla base di una tale affermazione.

¹³ Nella citata lettera di Clavel a Pierre Lerat, lo svizzero precisa che alla prova generale del 14 erano presenti soprattutto artisti, mentre alla prima del 15 intervennero aristocratici e intellettuali (Clavel s.d.).

Dans [les] 5 drames [cancellato: "qui"] que nous avons réalisé le contenu [cancellato: "s'attache"] le contenu (partie narrative) était lié à la forme, mais il est tout à fait relâché ["tif", parzialmente coperto da una macchia] comme dans un tableau moderne, – plus tard on cherchera de donner une compénétration d'action, de plastique et [t] musique. (Clavel s.d.)

Infine, non si può escludere che il carattere più semplificato di *Ombre* abbia forse potuto svolgere, almeno in occasione della *première*, anche un'utile finalità pratica sul piano tecnico, facilitando lo smontaggio della scenografia e la "messa a riposo" delle numerose marionette dell'episodio precedente (che nel caso della prima del 15 aprile era quello, estremamente lungo e complesso, de *I selvaggi*) e la preparazione di quella successiva, al termine della quale il programma annunciava la rivista finale di tutti i personaggi, quindi nuovamente con il massimo coinvolgimento dei marionettisti¹⁴.

6.2.4 L'argomento di Ombre

Prima di affrontare il problematico aspetto del suo accompagnamento musicale, occorre cercare di spiegare in cosa poteva consistere tale episodio, e a tal fine, purtroppo, si può fare riferimento solo su testimonianze scritte di Clavel e di Depero, coeve o di molto successive. Si è detto delle illustrazioni ideate da Depero per illustrare la novella *Un istituto per suicidi*, che va in stampa proprio sullo scorso del 1917, mentre fervono i primi progetti per i *Balli plasmati*: il clima delle invenzioni grafiche deperiane è cupo e claustrofobico, in sintonia con la poetica clavelliana, e le ombre vi svolgono un ruolo importante. D'altronde, che si fosse creata un'osmosi tra questo progetto e il successivo impegno dei *Balli* traspare con evidenza dallo scambio epistolare a questa altezza cronologica, in cui "compare l'ipotesi di usare la novella come canovaccio teatrale" (Boschiero 2019b, 60). In data 8 dicembre 1917, Clavel scrive a Depero: "L'idea tua di usare la mia novella per teatro m'interessa molto. Sono concetti plasmati molto interessanti" (Boschiero 2019a, 95); in data 15 dicembre, lo svizzero torna sul ruolo delle ombre in tutto lo spettacolo: "Nello scenario mi piace molto la composizione dei fiori e poi la portata delle ombre è di grande effetto" (ivi, 97); e ancora, in una missiva del 30 dicembre, si trova finalmente un riferimento esplicito all'episodio *Ombre* ("La scena per ombre è un capo lavoro¹⁵ di architettura – io sento tutto come musica, – rythmo", ivi, 100), cui segue la descrizione di una scenografia quasi sicuramente da riferirsi alla medesima pièce ("Le due vette¹⁶ in mezzo lo scenario mi danno l'effetto di profondità. E così o no? Sarebbe un contrasto straordinario", *ibidem*). Il disegno inserito da Clavel nella lettera, con due scale che si contrappongono ad altezze diverse, ricorda in effetti alcune soluzioni spaziali utilizzate da Depero nelle illustrazioni per il suo libro e in altre opere contemporanee: si veda, ad esempio, *Prospettiva sotterranea* (1917). E ancora, il seguito della medesima lettera insiste sull'illuminotecnica dello spettacolo, con suggerimenti pratici di Clavel a Depero sull'uso delle luci di scena che si concludono con un esempio esplicito che conferma nuovamente

¹⁴ Curinga (2013, 13) ha espresso dubbi circa l'effettiva presenza della passerella di tutte le marionette al termine dello spettacolo perché le recensioni dello spettacolo non la nominano, ma occorre osservare che la finalità di tale rivista finale non era quella di essere analizzata criticamente, ma solo di riportare alla ribalta i "personaggi" dello spettacolo probabilmente già nella fase finale degli applausi.

¹⁵ Tutta l'ortografia di Clavel, sia in italiano che in francese, è sommaria e irta di errori che si è deciso di non segnalare per non appesantire l'esposizione.

¹⁶ Oppure: "rette".

che l'uso delle ombre doveva essere, almeno in questa fase progettuale, un filo rosso di tutto lo spettacolo: "Pensi al movimento che da una lanterna semplice portato da un uomo in un vicolo scuro (fa ballare le case più che lo sente un ubriacone!!) e tu capisci subito cosa voglio dire"¹⁷ (*ibidem*).

L'ombra era peraltro presente come elemento espressivo anche nelle altre azioni dello spettacolo grazie ad un uso generoso delle luci di scena, come sembrerebbero indirettamente confermare alcuni particolari del dipinto *I miei "Balli plastici"* (*Complesso plastico – ballerini*) (1918-1919, collezione privata), che propone una sintesi visiva di tutto lo spettacolo, ma anche un passo della già citata lettera di Clavel a Pierre Lerat, in cui si legge: "Les corps qui sont tous construit en pleins (ripieni!) on[t] besoin de vibrations et gagnent enormement par les ombres" (Clavel s.d.).

L'episodio in questione doveva quindi consistere in un gioco astratto di luci ed ombre, grigie e nere (ma forse anche leggermente colorate, come si vedrà in seguito), e doveva certamente ricollegarsi idealmente alle esperienze di Giacomo Balla per *Feu d'artifice* e del teatro cromatico in generale, da Depero già sperimentato con la *pièce Colori*, di cui si è detto; ma al tempo stesso l'azione è riconducibile alla fascinazione deperiana per l'ombra portata, di gusto più espressionistico che metafisico, che aveva caratterizzato anche alcune incisioni e dipinti dell'epoca (si vedano, per fare degli esempi, *Villaggio luminoso*, un olio del 1918, o i numerosi ritratti di Clavel e le già citate illustrazioni per *Un istituto per suicidi*). Una tarda descrizione deperiana dell'intermezzo non aggiunge molto di più rispetto a quanto annunciato dal programma di sala: l'artista scrive di un "gioco dinamico e ritmico di ombre costruite e danzanti su piani obliqui intersecati" (Depero 1955, cit. in Alba 2016a, 56).

L'episodio costituiva dunque un momento di forte cesura all'interno dei *Balli plastici*, non solo perché interrompeva il flusso narrativo, anche se ridotto ai minimi termini, degli episodi con un gioco di forme astratte, ma anche perché inframmezzava il cromatismo acceso e dissonante delle marionette deperiane con una pausa chiaroscurale di bianchi e neri (anche se arricchita da qualche lieve effetto cromatico), senza tenere conto che tale intermezzo suspendeva, a giudicare da quanto riportato nel programma di sala, il flusso musicale di sottofondo dello spettacolo: ma quest'ultima interruzione si basava sull'assenza di accompagnamento o piuttosto sulla scelta di una tipologia musicale diversa?

6.2.5 La questione dell'accompagnamento musicale di Ombre

In passato la letteratura critica, sorvolando sul dettaglio del programma di sala, che diversamente dagli altri quattro episodi non riporta per *Ombre* il nome di un compositore, aveva talvolta messo in connessione tale episodio con il nome di Chemenow (il soprannome che era stato attribuito a Bartók per le musiche d'accompagnamento a *L'orso azzurro*), forse a causa della sua contiguità con quest'ultima *pièce*, forse per il fatto che queste due ultime azioni erano state scarsamente commentate dalle cronache del tempo, risultando così meno facilmente ricostruibili. Così, ad esempio, Bruno Passamani, pioniere e punto di riferimento degli studi deperiani, scriveva a proposito dell'episodio nella sua prima monografia sull'artista:

È l'azione più astratta, basata esclusivamente su mutevoli costruzioni e compenetrazioni di ombre e di luci colorate sul ritmo della musica di Bartók, celatosi sotto lo pseudonimo di Chemenow. Per l'ef-

¹⁷ Il passo è stato messo in relazione con le soluzioni poi adottate per il personaggio dell'Uomo coi baffi, che effettivamente ad un certo momento faceva tremare tutta la scenografia (cfr. Alba 2016a, 57).

fetto magico e misterioso che ne risultava, *Ombre* richiama l'esperienza di *Colori* e, in linea generale, si connette al teatro della luce e del colore come quello di Balla e Prampolini. (1970, 47)

L'idea è stata spesso ripresa dagli studiosi successivi: "Then came a short interlude in the form of a shadow-play (*Ombre*), a symphony of abstract shapes in black and grey juxtaposed with a light-play of vivid colours, which offered a visual interpretation of a composition by Béla Bartók" (Berghaus 1998, 311). E ancora:

Segue a questo punto [scil. dopo l'azione *I selvaggi*] *Ombre*, che è l'azione scenica più d'avanguardia e più astratta, poiché riprende le formulazioni di *Colori*. In *Ombre* si assiste al continuo mutare di alcune forme al ritmo della musica di Chemenow, contrappuntato da proiezioni di fasci di luce colorata che generano una fantasmagoria di ombre. (Scudiero 2009, 176)

Ma tra l'apparente rappresentazione di *Ombre* senza accompagnamento musicale annunciata dal programma di sala e l'assimilazione di *Ombre*, "per contiguità", alle musiche di Bartók, si inserisce una terza possibilità, su cui per primo ha attirato l'attenzione Gavin Bryars (cfr. Gomez 1986, 30), la cui ipotesi di un accompagnamento jazz per l'esecuzione della *pièce* è stata poi ripresa da chi scrive (Nigro 2013b, 48) e su cui si vuole qui ritornare per un ulteriore approfondimento¹⁸. Secondo ripetute testimonianze scritte di Depero risalenti al secondo dopoguerra, l'azione sarebbe stata effettivamente rappresentata con l'accompagnamento di un'improvvisazione jazz, cui peraltro le cronache del tempo non accennano (ma si è visto che tutta l'azione non era stata commentata dai critici, forse per la sua brevità, oltre che per il suo carattere più sperimentale rispetto al resto dello spettacolo che ruotava comunque su un canovaccio narrativo, anche se ridotto ai minimi termini).

Considerato che spesso Depero ha assunto un tono autoelogiativo ed esagerato nei suoi ricordi, è opportuno mantenere un margine di dubbio circa le affermazioni in questione che tuttavia non mancano di affascinare. Nel catalogo di una sua retrospettiva tenutasi a Rovereto agli inizi degli anni Cinquanta, nel ricordare la sua passione per le ombre, l'artista scrive:

Mi hanno sempre e fortemente interessato le ombre: staccandole dalle figure di origine, mettendole in piedi, dandole [sic] corpo e spessore, quali nere pareti od apparizioni figurate, quali solidi blocchi vivificati; quali profondità scavate nello spazio. [...] Creai un balletto per il mio teatro plastico dal titolo "Danza delle ombre". Intendiamoci, non erano ombre proiettate ma bensì costruite, sagomate e mosse quali definiti fantasmi articolati. Erano ombre di oggetti e di persone, brevi e lunghe, intere e spezzate, nere, azzurre, rosse e violette, che si animavano in una atmosfera astratta, irreal; adagiandosi e rialzandosi a suon di musica sincopata. [...] Scrissi qualche anno fa ed illustrai una novella dal titolo: "Io e la mia ombra".¹⁹ (Depero 1951, s.p.; ma anche in *Dizionario volante Depero*, s.a., II, pieghevole n. 8)

Come si vede, nell'intermezzo le sagome delle ombre, sagome plastiche e non frutto di proiezioni, si muovevano con sottofondo di un accompagnamento musicale definito sincopato.

¹⁸ Si segnala che anche Alba (2016a; 2016b) è poi intervenuto sul tema, come si vedrà. L'autore ha potuto consultare e citare un saggio dello scrivente (*I Balli plasici e le alterne fortune di Depero a Roma*) che sarebbe dovuto uscire, già nel 2007, negli atti del convegno *All'ombra dell'opera. Musiche per la scena al tempo di Leoncavallo* (Locarno, Biblioteca Cantonale, 2-3 settembre 2006, a cura di J. Maehder e L. Guyot), ma tale pubblicazione non ha purtroppo mai visto la luce.

¹⁹ Alba (2016a, 56) ha ipotizzato che qui Depero non stesse facendo riferimento a *Ombre* ma ad un'altra produzione teatrale, ma occorre notare che il particolare della musica sincopata crea un evidente legame con il successivo riferimento del 1953 che è esplicitamente connesso all'azione in discussione.

Si trattava delle stesse marionette degli altri episodi, riproposte in un contesto astratto e non narrativo e illuminate in modo tale da produrre una serie di ombre di vario tipo? Oppure Depero aveva realizzato anche una serie di marionette da utilizzare specificamente per questo episodio? Non è purtroppo possibile dare una risposta certa. In ogni caso, ritornando al problema delle musiche di accompagnamento, si può segnalare che in un testo ancora più tardo l'artista si fa più esplicito e, riportando il programma dello spettacolo, cita l'episodio *Ombre* come accompagnato da "Jazz libero"²⁰ (Depero 1953, 54).

In più occasioni Depero, scrivendo retrospettivamente, ha alterato la realtà dei fatti, spesso con finalità autocelebrative e anche in questo caso l'effettiva presenza di un'improvvisazione di musica jazz in sottofondo a *Ombre* potrebbe essere semplicemente il frutto di un suo tardivo desiderio di apparire come l'artista più all'avanguardia in quel preciso momento storico. Tuttavia, il fatto che il ricordo sia ripetuto a breve distanza, e la precisione della descrizione dell'evento scenico nel primo dei due testi, pubblicato due volte, indurrebbero a ritenere che l'artista in questo caso stesse dicendo la verità o che comunque il margine di travisamento fosse molto limitato. La brevità dell'azione e il fatto che sul programma di sala non si facesse riferimento a musiche di scena potrebbero aver contribuito alla non ricezione da parte della critica di questo interludio musicale jazz, ammesso che avesse avuto effettivamente luogo.

D'altronde, un'improvvisazione jazz all'interno dei *Balli plasticci* sarebbe stata perfettamente in linea con le matrici culturali dello spettacolo, che si possono sintetizzare nel futurismo da un lato e nel rinnovamento musicale patrocinato da Casella dall'altro. Nel *Manifesto della danza futurista* (8 luglio 1917), Marinetti aveva affermato che i futuristi preferivano Loïe Fuller "e il cake-walk dei negri" (Marinetti 1983, 147), mentre Casella, il cui ruolo nelle scelte musicali dello spettacolo è indubbio, era stato proprio tra i primi, grazie alla sua formazione parigina e cosmopolita, ad importare il jazz a sud delle Alpi:

Introdotto in Italia da quel *globe-trotter* della musica europea e intercontinentale che fu Casella – ha osservato Fiamma Nicolodi – (il suo *Fox-trot*, nella doppia versione per quartetto d'archi – dai *Cinque pezzi* – e pianoforte a quattro mani data 1920), oggetto di culto del futurismo postbellico che ne offrì una delle prime esecuzioni pubbliche al Teatro Verdi di Gorizia [...], il jazz (o quanto all'epoca veniva definito tale) comincia ad insinuarsi con la vitalità motoria dei suoi ritmi a contrappunto, la piacevole estemporaneità dei *break* o l'intrigante malizia del rubato melodico nei lavori della casa: in *Hop-Frog* di Casavola, nel *Fox-trot* (1922) di Virgilio Mortari [...], fino a estendere la sua influenza al gioco scanzonato dei *Mottò e sfottò jazzbandistici* (1928) di Bontempelli, Bragaglia, Marinetti, Folgore e altri.²¹ (1984, 89)

Ma al di là delle influenze sulla musica colta, le nuove sonorità afro-americane avevano iniziato a diffondersi con una certa regolarità nella penisola, a Roma già durante la Prima Guerra Mondiale, se si eccettuano alcuni sporadici precedenti inviti di cantanti creoli, forse di New Orleans, all'Eden di Milano risalenti addirittura al 1904: "un pianista, il sergente dei marines Griffith, diresse a Roma, a partire dal dicembre 1917 e per molti mesi, un'orchestra di militari il cui repertorio comprendeva rag e fox trot. Fu con loro che il giovane Vittorio [Spina] iniziò la sua lunga carriera. [...]" (Mazzoletti 2004, 12); una moda che al termine della guerra si intensifica ulteriormente: "Sempre più italiani scoprivano il fox trot e si diffondeva un rinnovato gusto per il ballo. C'era aria di rinnovamento nelle grandi città del Centro-Nord. Nel 1918 il

²⁰ Occorre precisare che in tale sede, per *L'orso azzurro*, compare tout court l'accompagnamento di "Baton [sic] Bela" (*ibidem*).

²¹ Sulle polemiche suscite dal jazz in Italia, sulla sua scarsa fortuna e la sua ibridazione, cfr. anche Nicolodi 2005-2006, 36-37.

numero di tabarin, sale e accademie di danza dove si insegnava il nuovo ballo era il doppio di prima della guerra” (ivi, 15).

Se il ricordo di Depero fosse veritiero²², l'improvvisazione musicale a cura di Casella e dell'orchestra del Teatro dei Piccoli costituirebbe quindi un precoce esempio di performance jazz, o presunta tale, in Italia, con un certo anticipo sulle timide sperimentazioni futuriste che sarebbero iniziate, come si è visto, a partire dagli anni Venti. Occorre inoltre sottolineare che il sopraccitato *Fox-trot* caselliano faceva parte dei suoi *Cinque pezzi*, esattamente come i *Pupazzetti* utilizzati come accompagnamento musicale per la prima azione dei *Balli plasticci*; la coincidenza, oltre ad essere molto significativa, potrebbe indurre a pensare – ma si tratta semplicemente di un'ipotesi – che l'improvvisazione jazz di cui parla Depero potesse forse essere legata proprio a tale brano.

Era stata infine già rilevata dalla critica un'ulteriore testimonianza dell'interesse di Depero per la nuova musica afro-americana: a Rovereto, il 10 gennaio 1923, durante la Veglia Futurista organizzata in Casa Keppel (sede della ‘Casa d’Arte Futurista Depero’) e replicata il 13 gennaio, si esibì anche una “orchestra Jazz-band”, come indica il cartoncino di invito; in realtà, sia dalle recensioni sulla stampa dell’epoca che dai personali ricordi del critico d’arte Carlo Belli, si può ricostruire che si trattò di alcuni fox trot eseguiti da un trio di pianoforte, violino e batteria animato da amici di Depero: lo scultore Fausto Melotti, l’architetto Gino Pollini e lo stesso Belli (cfr. Scudiero 2009, 248-254; Alba 2016b, 72). L’infatuazione per il jazz, o piuttosto più correttamente per il fox-trot, non sembra tuttavia essere stata di lungo respiro: in occasione del soggiorno newyorchese del 1928-1930, nel corso del quale non sarebbero certo mancate le occasioni per approfondire la conoscenza di questi generi musicali, non sembra proprio che Depero abbia coltivato tale interesse, almeno a giudicare dalle testimonianze scritte che, seppur numerose, si limitano per quanto riguarda gli aspetti musicali a qualche osservazione fuggevole e del tutto trascurabile che origina dall’esperienza di uno spettacolo di cabaret ad Harlem, dove tuttavia la descrizione dell’orchestra si concentra esclusivamente sui dati esteriori senza chiamare minimamente in causa la componente sonora²³ (Depero 1990, 169-170).

6.3 Conclusione

Come si è visto, l’azione *Ombre* è quella meno nota, anche perché non commentata dai critici, che furono molto più attratti dagli altri quattro episodi dello spettacolo, e in particolare da *I selvaggi* su musiche di Malipiero. Le recensioni dello spettacolo sono state spesso oggetto di analisi da parte della critica (si veda, da ultimo, Pratesi 2014, Nigro 2017b e Boschiero 2019b, 23-26), ma ve n’è una che è stata trascurata e che, caso piuttosto singolare, sembra evocare non solo i quattro episodi principali ma anche l’intermezzo *Ombre* e la sua valenza astratta e innovativa. *Il Piccolo Giornale d’Italia* del 14/15 aprile 1918 pubblica un pezzo redazionale, forse ascrivibile al critico Settimelli²⁴ e

²² Alba (2016b, 70) ha osservato: “[...] altri scritti precedenti non riportano alcuna indicazione sulla musica – in alcuni casi sono semplici trascrizioni del programma di sala – e in un caso compare l’indicazione ‘musica anonima’” (cfr. Depero, *Il programma*, copia manoscritta, Mart, Fondo Depero, Dep. 2.1.26). A chi scrive ciò non sembra tuttavia costituire una forte obiezione alla possibilità che la testimonianza di Depero possa considerarsi autentica, e anche l’indicazione “musica anonima” sembra indicare un’improvvisazione musicale piuttosto che l’assenza di accompagnamento.

²³ In generale, sul soggiorno newyorkese di Depero, cfr. Scudiero, Leiber 1986; Boschiero 2017, 34-41.

²⁴ Sul medesimo quotidiano (15-16 aprile), Enrico Settimelli scriverà anche una delle più importanti recensioni dello spettacolo, dai toni particolarmente elogiativi. Cfr. Settimelli 1918. Avevo attirato l’attenzione sulla nota redazionale del 14/15 aprile, senza tuttavia metterla in relazione con l’episodio *Ombre*, in Nigro 2017b, 34, nota 2.

da intendersi come un'anticipazione basata probabilmente, se non sulla prova generale, su qualche prova precedente, in cui si legge, non senza una certa esagerazione probabilmente volta ad attirare l'attenzione del pubblico sul nuovo spettacolo di imminente programmazione, che

effetti concreti sono stati veramente raggiunti – lo possiamo affermare anche senza dare delle anticipazioni. Per la prima volta forse, la scena vive di vita propria, essenzialmente plastica, si basa sulla pura figuratività, riconosce il contenuto letterario del dramma consueto per l'altro, del tutto puro, delle scomposizioni di forme, di colori, di ritmi. (s.n. 1918)

Pure scomposizioni di forme, colori e ritmi che, almeno in occasione della *première*, avevano certo trovato piena e risolta espressione piuttosto nei giochi chiaroscurali e cromatici astratti di *Ombre* che non nel *nonsense* narrativo degli altri quattro episodi, che dovettero certo soffrire maggiormente dei limiti tecnici della scena e delle marionette²⁵ ma su cui, certo anche per motivi di cassetta, si dovette soprattutto puntare sulla locandina per le restanti rappresentazioni, limitando probabilmente, come si è qui ipotizzato, il più difficile e sperimentale episodio alla prova generale e alla prima rappresentazione di gala.

Riferimenti bibliografici

- Alba Stefano (2016a), “I Balli plásticos de Fortunato Depero: un experimento tra Futurismo e modernismo musicale (I)”, *Musica/Realtà* XLVII, 110, 41-58.
- (2016b), “I Balli plásticos de Fortunato Depero: un experimento tra Futurismo e modernismo musicale (II)”, *Musica/Realtà* XLVII, 111, 47-72.
- Artioli Umberto (1972), *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo*, Firenze, Sansoni.
- Berghaus Günter (1998), *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, Oxford, Clarendon Press.
- Boschiero Nicoletta (2007a), “Depero e Clavel: la pubblicità alla ribalta”, in Gabriella Belli, Beatrice Avanzi (a cura di), *Depero Pubblicitario. Dall'auto-reclame all'architettura pubblicitaria*, catalogo della mostra (Museo di Arte Moderna e Contemporanea, Trento e Rovereto, 13 ottobre 2007-3 febbraio 2008; Museo del Novecento, Milano, 13 aprile 2007-17 settembre 2007), Milano, Skira, 47-69.
- (2007b), “Depero e Clavel: marionette che passione!”, in Daniela Fonti, Claudia Terenzi (a cura di), *Depero e il teatro musicale*, catalogo della mostra (Auditorium Parco della Musica, Roma, 11 dicembre 2007-31 gennaio 2008), Milano, Skira, 21-31.
- (2009), “La stagione caprese di Depero attraverso la collezione Clavel”, in Giuseppina Dal Canton, Babet Trevisan (a cura di), *Donazione Eugenio Da Venezia – Quaderno n. 18. Atti della Giornata di Studio che si è tenuta al Museo Civico di Rovereto l'11 dicembre 2008*, Venezia-Rovereto, Fondazione La Biennale di Venezia, ASAC Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondazione Querini Stampalia, Venezia, Museo Civico di Rovereto, 21-33.

²⁵ Le marionette deperiane furono affidate alla compagnia di Ottorino Gorno Dell'Acqua, che era stato chiamato da Vittorio Podrecca al Teatro dei Piccoli nel 1914, in sostituzione di Luigi Santoro. Nel 1918 Podrecca, come si è detto, era al fronte e lo spettacolo dovette essere discusso soprattutto con chi ne faceva le veci, forse addirittura direttamente con i marionettisti stabili, per i quali non dovette essere facile passare dal repertorio tradizionale della casa ai *Balli plásticos*, difficoltà ulteriormente acuita dal fatto che i fantocci deperiani, per stessa ammissione dell'artista e di Clavel che ne discutono nel loro carteggio, presentavano dei problemi tecnici che ne ostacolavano la movimentazione. Infine, secondo quanto scritto da Clavel nella citata lettera a Lerat (Clavel s.d.) ma anche altrove, un ulteriore problema sarebbe derivato dallo spazio limitato del palcoscenico del Teatro dei Piccoli. Il contributo dei marionettisti dei Piccoli è indubbio, anche se ci si può interrogare se la loro competenza fosse idonea a perseguire gli obiettivi estetici di uno spettacolo che si prefiggeva, almeno nelle intenzioni, di sovvertire la scenotecnica tradizionale; ci si può inoltre interrogare se Gorno Dell'Acqua e i suoi collaboratori si fossero spinti oltre, come ha suggerito ad esempio Berghaus, che afferma, senza tuttavia produrre ulteriori evidenze documentarie, che “the scenarios were written in close consultation with the marionette company of Gorno dell'Acqua” (1998, 310).

- (2017), “‘Depero Dynamic modernist a New York’”, in Francesco Tedeschi (a cura di), *New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell’America* (Catalogo della mostra, Museo del Novecento, Milano, 13 aprile-17 settembre 2017), Milano, Electa, 34-41.
- , a cura di (2019a), *Il carteggio Clavel-Depero 1917-1922*, Rovereto, Mart.
- (2019b), *Dare scheletro e carne all’impercettibile*, in Boschiero 2019a, 9-33.
- Bragaglia A.G. (1921), “La luce psicologica”, *Cronache d’attualità* 5, 87.
- Campanini Paola (1993), “Il ‘mondo meccano’ di Fortunato Depero: storia e utopia dei Balli plastici”, *Ariel* VIII, 2-3, 295-321.
- Clavel Gilbert (s.d.), *Lettera (minuta) a Pierre Lerat*, Roma, Archivio Borghese Hercolani.
- Crispolti Enrico (1980), “La ricostruzione dell’universo”, in Id. (a cura di), *Ricostruzione futurista dell’universo*, catalogo della mostra (Mole Antonelliana, Torino, giugno-ottobre 1980), Torino, Museo Civico di Torino, 11-50.
- (2000), “Il progetto di film astratto ‘La danza’, 1911, di Arnaldo Ginna”, in Id. (a cura di), *Il Futurismo attraverso la Toscana. Architettura, arti visive, letteratura, musica, cinema e teatro* (Catalogo della mostra, Museo Civico G. Fattori, Livorno, 25 gennaio-30 aprile 2000), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 194.
- a cura di (2001), *Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura...* (Catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 7 luglio-22 ottobre 2001), Milano, Mazzotta.
- Curinga Luisa (2013), “Le musiche per i Balli plastici di Fortunato Depero”, in Guido Salvetti (a cura di), *Musiche del Novecento italiano. Musiche e immagini degli anni Dieci*, DVD con testi di accompagnamento, Roma, Società italiana di Musicologia, 1-14, <<https://www.academia.edu/18904802>> (11/2019).
- Depero Fortunato (1920), “Lettera alla redazione della *Illustrierte Zeitung* (Lipsia), 14 marzo 1920”, traduzione di Alfredo Degasperi, Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, Fortunato Depero papers, ca. 1917-1937, Series II, Folder 3, n. 860189.
- (1951), “Ombre”, in Id., *88^{ma} Mostra Depero. Pittura e arte applicata 1915-1951: prima presentazione di pittura nucleare* (Catalogo della mostra, Rovereto, 11 agosto-11 settembre 1951), Rovereto, Manfrini, s.p.
- (1953), “‘Balli Plastici’ (Roma, 1918)”, in Id., *Fortunato Depero pittore*, presentazione di Riccardo Maroni, Trento, Edizione Saturnia, 54.
- (1955), “Pittura astratta, balli russi, teatro plastico”, dattiloscritto dell’articolo pubblicato in *La scena illustrata* (luglio 1955), Rovereto, Mart, Fondo Depero, Dep. 4.4.102.2.
- (1990), *Un futurista a New York*, Montepulciano, Editori del Grifo.
- De Santis Mila, a cura di (2003), *Alfredo Casella e l’Europa*, Atti del convegno internazionale di Studi (Accademia Chigiana, Siena, 7-9 giugno 2001), Firenze, Olschki.
- Dizionario volante Depero. Voci e significati; aneddoti e opere* (s.a.), a cura della Galleria Permanente e Museo Storico Depero di Rovereto, Rovereto, 2 voll.
- Forti Micol (2009), “‘Pittura dell’invisibile’: il concetto di rappresentazione negli scritti teorici di Arnaldo Ginna”, in Micol Forti, Lucia Collarile, Mariastella Margozzi (a cura di), *Armonie e disarmonie degli stati d’animo. Ginna futurista* (Catalogo della mostra, Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti decorative, il Costume e la moda dei secoli XIX e XX, Roma, 12 marzo-10 maggio 2009), Roma, Gangemi Editore, 45-59.
- Fossati Paolo (1977), *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, Einaudi.
- Gage John (1993), *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London, Thames & Hudson.
- Ginanni Corradini Arnaldo, Ginanni Corradini Bruno (1911), *Arte dell’avvenire. Paradosso*, Bologna, Libreria Beltrami.
- Gomez Italo, a cura di (1986), *Il passato al futuro. Stagione di musica, teatro e danza*, Milano, Bompiani.
- Lista Giovanni (1989), *La scène futuriste*, Paris, Éditions du Centre National de la recherche scientifique.
- (1992), “Prampolini scenografo”, in Enrico Crispolti, Rosella Siligato (a cura di), *Prampolini. Dal Futurismo all’informale* (Catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 25 marzo-25 maggio 1992), Roma, Carte Segrete, 108-123.

- (1994), *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Époque*, Paris, Stock-Éditions d'Art Somogy.
- (2001), “Cinema e fotografia futurista”, in Crispolti 2001, 171-186.
- (2013), *Enrico Prampolini futurista europeo*, Roma, Carocci.
- Lista Marcella (2006), *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914*, Paris, CTHS-INHA.
- Marinetti F.T. (1913), “Il teatro del varietà”, in Id. (1983 [1968]), *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 80-91.
- (1960), *Teatro*, vol. II, a cura di Giovanni Calendoli, Roma, Vito Bianco.
- Mazzoletti Adriano (2004), *Il jazz in Italia dalle origini alle grandi orchestre*, Torino, Edt.
- Messina M.G. (2003), “Tra pittura e musica, da ‘Ars Nova’ a ‘Valori plastici’ e ritorno”, in De Santis 2003, 259-260.
- Mondello Elisabetta (1990), *Roma futurista. I periodici dell'avanguardia nella Roma degli anni '20*, Milano, Franco Angeli.
- Nicolodi Fiamma (1984), *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto Edizioni.
- (2005-2006), “Il Futurismo musicale italiano fra tradizione e utopia”, *Annali. Arte, musica e spettacolo* 6-7, 25-43.
- Nigro Alessandro (2013a), “Roma, aprile 1917: le due serate di Giacomo Balla al Costanzi. Qualche precisazione sulla scenografia plastica per *Feu d'artifice*”, in Ilaria Schiaffini, Claudio Zambianchi (a cura di), *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*, Roma, Campisano, 167-173.
- (2013b), “Nuovi documenti per i Balli plastici di Fortunato Depero: lo spettacolo, la fortuna critica e una nota su Edward Gordon Craig”, *Ricerche di storia dell'arte* 109, 43-53.
- (2017a), “Depero e Djagilev: un incontro sul filo del rasoio”, in Sylvain Bellenger, Luigi Gallo (a cura di), *Picasso e Napoli. Parade* (Catalogo della mostra, Museo di Capodimonte, Napoli, 7 aprile-10 luglio 2017), Milano, Electa Mondadori, 168-177.
- (2017b), “I Balli Plastici alla prova della critica: giudizi noti, meno noti e inediti”, in Nicoletta Boschiero, Stefano Roffi (a cura di), *Depero il Mago* (Catalogo della mostra, Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di Traversetolo, 18 marzo-2 luglio 2017), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 29-35.
- (2019), “Architettura sintetica di uomo (Uomo coi baffi) di Fortunato Depero raccontata da Alessandro Nigro”, in Monica D'Onofrio (a cura di), *Museo Nazionale. 150 opere d'arte della storia d'Italia*, Milano, Officina Libraria, 568-571.
- Passamani Bruno (1970), *Depero e la scena, da "Colori" alla scena mobile. 1916-1930*, Torino, Martano.
- (1988), “Depero e la teatralità”, in Gabriella Belli, Maurizio Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Depero* Catalogo della mostra, Museo d'Arte Moderna, Rovereto, 12 novembre 1988-14 gennaio 1989), Milano, Electa, 210-217.
- Piccardi Carlo (2004), “Senza fili...”, in Daniele Lombardi, Carlo Piccardi (a cura di), *Rumori futuri. Studi e immagini sulla musica futurista*, Firenze, Vallecchi, 7-32.
- Pratesi Mauro (2014), “Longhi 1918 e il caso ‘De Pero’”, *Paragone. Arte* LXV, 117, 3-22.
- Ricciardi Achille (1976 [1906]), *Il teatro del colore di Achille Ricciardi*, a cura di Silvana Sinisi, Roma, Edizioni Abete.
- Schiaffini Ilaria (2001), *Sulla teoria della simultaneità nella pittura futurista*, in Crispolti 2001, 89-97.
- (2002), *Umberto Boccioni. Stati d'animo: teoria e pittura*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
- Scudiero Maurizio (2009), *Depero. L'uomo e l'artista*, Rovereto, Egon.
- Scudiero Maurizio, Leiber David (1986), *Depero futurista a New York. Il futurismo e l'arte pubblicitaria*, Rovereto, Longo.
- Settimelli Enrico (1918), “I Balli Plastici al Teatro dei Piccoli”, *Il Piccolo Giornale d'Italia*, 15-16 aprile.
- Szeemann Harald, a cura di (1991), *Visionäre Schweiz* (Catalogo della mostra, Kunsthaus, Zurigo, 1 novembre 1991-26 gennaio 1992), Aarau-Frankfurt am Main-Salzburg, Sauerländer.
- s.n., *Il teatro dei Piccoli*, Roma, Il Lavoro Nazionale – Annali illustrati della civiltà italiana.
- s.n. (Settimelli Enrico?) (1918), “I Balli plastici”, *Il Piccolo Giornale d'Italia*, 14-15 aprile.
- s.n. (1919), “Curiosità della scenografia”, *In penombra. Rivista d'arte cinematografica* II, 3, 25.
- Verdone Mario, a cura di (1984), *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*, Ravenna, Longo.
- Verdone Mario, Berghaus Günther (2000), “*Vita futurista*” and early *Futurist Cinema*, in Günther Berghaus (ed.), *International Futurism in Arts and Literature*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 398-421.



Citation: G. Nori (2019) They make me see pictures. La poesia di Stephen Crane tra arte verbale e cultura visuale. *Lea* 8: pp. 435-453. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10998>.

Copyright: © 2019 G. Nori. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

“They make me see pictures”.

La poesia di Stephen Crane tra arte verbale e cultura visuale

Giuseppe Nori

Università degli Studi di Macerata (<giuseppe.nori@unimc.it>)

Abstract

This essay explores Stephen Crane's first volume of poetry, *The Black Riders and Other Lines*, as an aesthetic and cultural paradox of the American 1890s: a dense work where a contemporary and international vanguard movement of revolt and rejection in the visual and literary arts overlapped with a sacred tradition of firm achievements, accepted beliefs, and richly elaborated forms on Protestant soil. As such, *The Black Riders* stands as a striking example of the interaction of literature and visual culture. This is closely probed in two poems that enjoyed an original and arresting intersemiotic translation – two black and white designs by a young woman artist whose “weirdly imaginative power” contributed to visualize the “unique imaginings” and the “enormous repudiations” of Crane's work.

Keywords: intersemiotic translation, Stephen Crane, *The Black Riders*, verbal art, visual culture

In un *memoir* apparso l'anno prima della sua morte, intimamente intitolato *My Stephen Crane*, il pittore e illustratore Corwin Knapp Linson (1864-1959) così rievocava la sorprendente fruizione delle poesie manoscritte che il giovane amico scrittore del New Jersey gli aveva mostrato una sera di metà febbraio del 1894 nel suo studio a Manhattan: brevi liriche che lo avevano colpito per il cromatismo messo in risalto dai versi, nonché per le più ampie visioni di “immagini” o “quadri” (nella pluralità semantica dell'inglese “pictures”) che esse suscitavano senza dargli nemmeno il tempo di pensare:

There by the flaring gaslight of an evening of mid-February, I was at work on a drawing when a rap on the door was followed by the entrance of Steve. [...] He shook the clinging snow from his hat and from the depths of his coat drew some sheets of foolscap and held them hesitatingly.

'What do you think I have been doing, CK?'

When a question is unanswerable one merely waits. Responding to my inquiring gaze, he laid the sheets on my drawing as if to say, 'That, just now, is of minor importance.' I read the topmost script [...]. Reading slowly I began to visualize. Sheet after sheet gave bits of color [...]. Vague forms shaping into pictures [...].

I became conscious of an uneasy waiting – then a swift challenge. 'What do you think?'

'I haven't had time to think! I'm seeing pictures.'

'What do you mean?'

'Just what I said. They make me see pictures. How did you think of them?'

A finger passed across his forehead, 'They came, and I wrote them, that's all'. (Linson 1958, 48-50)

Lì, all'ardente luce a gas di una sera di metà febbraio, stavo lavorando a un disegno quando dopo un lieve tocco alla porta seguì l'ingresso di Steve. [...] Scrollò la neve attaccata sul cappello e dalle profondità del cappotto tirò fuori alcuni fogli a righe, tenendoli in mano, titubante.

'Cosa pensi che abbia fatto, CK?'

Quando a una domanda non si può rispondere, l'unica cosa è aspettare. Al mio sguardo inquisitivo stese i fogli sopra il disegno, come a dire: 'Quello, al momento, è meno importante'. Lessi la prima poesia in alto [...]. Leggendo lentamente cominciai a visualizzare. Uno dopo l'altro dai fogli venivano frammenti di colore [...]. Vaghi profili assumevano la forma di immagini [...].

Avvertii un senso inquieto di attesa – poi improvvisa una domanda: 'Cosa ne pensi?'

'Non ho avuto il tempo di pensare! Vedo immagini'.

'Che intendi?'

'Semplicemente quello che ho detto. Mi fanno vedere immagini. Come le hai concepite?'

Si passò un dito sulla fronte: 'Sono venute e le ho trascritte, tutto qui'.¹

Nato a Brooklyn e cresciuto in varie contee dello Stato di New York, Linson si era formato alla Académie Julian e all'École des Beaux-Arts di Parigi, dove aveva soggiornato tra il 1888 e il 1891, gli anni dei Nabis e di Gauguin², per rientrare poi negli Stati Uniti all'inizio di quella fine secolo, un decennio destinato a restare memorabile nella cultura americana e transatlantica a vario titolo, incluso quello delle sue più diverse e colorate definizioni: *Mauve Decade*, *Yellow Nineties*, *Gay Nineties*, *Rainbow Decade*. Nell'inverno del 1891-1892, sistematosi a Manhattan, Linson aveva condiviso prima uno studio sulla Ventiduesima Ovest con il pittore della Pennsylvania John Willard Raught, per poi trasferirsi in un altro studio, una sorta di trespolo o covo ombroso tra polvere e ragnatele in un edificio di mattoni rossi all'angolo Sud-Ovest della Trentesima e Broadway. Lì, "un pomeriggio di neve incessante" nei primi mesi del 1893, il pittore aveva fatto la conoscenza di Crane, amico d'infanzia di suo cugino Louis C. Senger fin dai tempi di Port Jervis, New York, dove anche Linson aveva passato parte della sua adolescenza. Quasi a profetica anticipazione della visione artistica che li avrebbe accomunati, Senger li aveva presentati come "un amico", l'uno, "che scriveva cose", e "un cugino", l'altro, "che dipingeva cose". Tanto era bastato per avviare tra i due quella proficua associazione personale e professionale che ne doveva seguire: "un terreno comune di visualizzazione [*a common ground of visualizing*], sulla cui base", sottolinea Linson nel suo *memoir*, "ci accettammo l'un l'altro senza ulteriori domande". D'altronde, come Linson stesso ricorda ironicamente, a commento di quel "buon inizio", tutti in quegli anni sapevano bene come a New

¹ Tutte le traduzioni di passi tratti da testi in lingua inglese, ad eccezione della Bibbia (King James Version, per cui si usa la versione italiana della Bibbia di Gerusalemme), sono di chi scrive.

² "At Pont Avon [sic] in Brittany, Gauguin amazed as well as amused us. As one of his followers said to me, 'It is very *savant*, you know, how he explains his ideas'. But we others nonetheless wondered where the wisdom of it came in" (Linson 1958, 46).

York ci fossero non solo “molti scrittori” ma anche “molti illustratori”³. Dopo un periodo di intensa frequentazione e collaborazione artistica, l’anno successivo, a seguito di un ennesimo trasloco, il pittore era tornato sulla Venticinquesima Ovest di Manhattan, il nuovo studio dove “Steve”, continuando le sue visite, l’aveva sorpreso mettendolo seriamente alla prova con le sue poesie in quella sera di metà febbraio del 1894, ricevendo in compenso la lusinghiera reazione artistica di “CK”.

Per un giovane reporter e scrittore dalle altissime ambizioni letterarie come Crane all’inizio della sua carriera, gli studi di Linson – quello del loro incontro sulla Trentesima prima (dove vagliò e preparò poi i materiali per il romanzo che nell’autunno del 1895 avrebbe decretato il suo successo narrativo, *The Red Badge of Courage*), e quello della sua rivelazione poetica sulla Venticinquesima dopo – costituivano una sorta di rifugio e di oasi, oltre che luoghi vitali di confronto e ispirazione. Varcarne la soglia significava aprire un intervallo di concentrazione artistica, a intermittente evasione dal caos che lo circondava nel sovraffollato edificio della *bohème* newyorkese, l’ex sede dell’*Art Students’ League*, sulla Ventitreesima Est di Manhattan, dove egli alloggiò in povertà, a periodi alterni, tra l’autunno del 1893 e la primavera del 1895. Altri amici che frequentavano Linson in quei mesi del 1894, come ricorda il pittore stesso a proposito dell’artista del New Jersey Emile Stangé, erano rimasti ugualmente affascinati, pur ognuno “a suo modo”, dall’effetto visivo dei versi del ventiduenne. Seduto accanto a Crane nello studio di Linson, mentre leggeva quelle poesie così strane – alcune brevissime, senza rima né ritmo, nemmeno quello del “verso sciolto” – anche Stangé era stato colpito dalla forza prorompente che emanavano, come causata da una scossa o da un “pugno”: “un pensiero, una suggestione, o il colore di un’emozione [*pastel of feeling*] che rivelava un nuovo e a volte sorprendente punto di vista [*angle of vision*] che in me risvegliava”, confessa Stangé nella reminiscenza trascritta da Linson, “un qualche pensiero subconscio”. “Essendo un pittore”, osserva Linson a commento di quel fenomeno di trasmissione e ricezione di energia mentale e artistica, “anche Stangé visualizzava, ‘vedeva cose’ [*was visualizing, ‘seeing things’*], se volete, ma a suo modo”⁴.

In *My Stephen Crane*, Linson aveva rielaborato e ampliato, lungo un considerevole arco di tempo, a causa di difficoltà oggettive nel trovare un editore per la sua opera, un primo, più breve e denso *memoir* della sua amicizia con lo scrittore, pubblicato più di cinquant’anni prima, nell’aprile del 1903 (a meno di tre anni, dunque, dalla prematura morte di un Crane non ancora ventinovenne) sul *Saturday Evening Post* di Philadelphia. Nell’articolo, intitolato “Little Stories of ‘Steve’ Crane”, tra gli altri ricordi e aneddoti di quell’ultimo decennio dell’Ottocento, il pittore aveva già rievocato anche la sorprendente impressione visiva suscitatagli dieci anni prima da quelle “brevi, stupende poesie”: “mi facevano vedere immagini, grandi immagini” è la drammatica frase che ricorre, a sottolineare l’importanza primaria dell’impatto visuale alla lettura di quei versi. “Sì, davvero, Steve, sono immense!”⁵.

Quelle strane liriche che Crane continuava a mostrare agli amici artisti e ai vari conoscenti del mondo giornalistico, oltre che ai due scrittori affermati che, dopo la pubblicazione sotto pseudo-

³ “Then Stephen Crane developed from the unknown, on a notable afternoon of interminable snow, when the padding whiteness fell as with a persistent purpose to smother the world. [...] Louis casually introduced him as a friend who wrote things, and me as a cousin who painted things, a common ground of visualizing upon which we accepted one another without further question. [...] There were many writers. [...] There were many illustrators, too. [...] It was a good beginning” (ivi, 2, 3, 12).

⁴ “Then one day Emile Stangé sat with Steve in my studio. Crane had some of his ‘lines’ with him. As Stangé wrote later: ‘One by one he handed me the little pages. They had no rhyme nor yet the rhythm of blank verse, most of them exceedingly short, but somehow in every one of them a punch; a thought, suggestion, or pastel of feeling that revealed a new and sometimes startling angle of vision that awakened some subconscious thought of my own.’ Stangé, being a painter, was also visualizing, ‘seeing things’ if you will, but in his own way” (ivi, 52).

⁵ “I read those marvelous short poems. [...] I confessed that they were something new to me, but that they made me see pictures, great pictures. [...] ‘Indeed they do, Steve, they’re immense!’” (Linson 1903, 20).

nimo di *Maggie. A Girl of the Streets* nel marzo del 1893, lo stavano incoraggiando nell'arte della scrittura, ossia Hamlin Garland e William Dean Howells, sarebbero di lì a poco confluite, pur non senza difficoltà editoriali, in quella che sarebbe diventata la sua prima raccolta di versi, *The Black Riders and Other Lines*. Dopo un primo tentativo di Howells, che aveva cercato di convincere Henry Mills Alden (redattore del prestigioso *Harper's Monthly Magazine*) ad accogliere le poesie che Crane gli aveva inviato in manoscritto⁶, la raccolta trovò un editore grazie all'entusiasmo del giornalista e scrittore John Daniel Barry (amico di Howells e Garland), che aveva letto alcune liriche e preso a cuore la loro pubblicazione. *The Black Riders and Other Lines* apparve così l'11 maggio del 1895 per i tipi di Copeland and Day a Boston. Associata all'avanguardia europea e americana del movimento delle arti del libro, in sintonia con quello più ampio delle *Arts and Crafts*, la piccola casa editrice del Massachusetts (fondata nel 1893 e sciolta nel 1899) mirava a pubblicare edizioni limitate di opere letterarie in formati artistici di pregio, simili a quelli proposti in quegli anni in Inghilterra dalla Kelmscott Press di William Morris o dalla Ashendene Press di Charles St. John Hornby. Da Crane audacemente dedicato a Garland (senza richiesta di permesso né esplicita approvazione di quest'ultimo)⁷, il volume raccoglie sessantotto poesie, tutte sprovviste di titolo ed elencate con numeri romani. I componimenti sottoposti dall'autore al vaglio degli editori erano stati all'inizio, in realtà, settantacinque. Sette liriche furono infine da questi scartate per decisione in parte negoziata e condivisa con il poeta. La prima edizione, a insaputa o per fraintendimento di Crane, che comunque si rivelò poi entusiasta, presentava i singoli testi tutti in maiuscoletto, posti nella parte alta della pagina, con il nero dei caratteri marcati che, soprattutto per le poesie più brevi, veniva a creare un contrasto volutamente "visibile" con il resto del foglio immacolato⁸.

"[F]alangi ininterrotte di maiuscoletti", "piccole trame scheletriche di poesia": così vennero definiti quei versi, già in chiave intersemiotica, da suggestive recensioni d'autore⁹. Mentre un'altra recensione, altrettanto autorevole, presentava il giovane Crane addirittura come "l'Aubrey Beardsley della poesia"¹⁰. Ad accentuare questo gioco grafico del bianco e nero, da molti stigmatizzato come una deplorevole moda grafica di fine secolo che con il suo "uso artistico della poesia", secondo i detrattori, snaturava l'essenza stessa dell'arte poetica, basata così non più sull'effetto sonoro ma su quello visivo ("Eravamo abituati all'orecchio poetico; è stato sostituito dall'occhio tipografico")¹¹, contribuì non poco anche il motivo floreale della copertina, una sinuosa orchidea nera che si duplicava estendendosi sia sul fronte che sul retro del volume, disegnata dall'amico artista canadese Frederick C. Gordon, anche lui residente nell'ex sede dell'*Art Students' League* a Manhattan¹²: un'"orchidea ridicola", come la liquidò, vent'anni dopo, Amy Lowell¹³.

⁶ Howells comunicò l'esito negativo a Crane in una lettera del 18 marzo 1894, rammaricandosi per il fatto che l'autore non "avesse dato più forma" alle sue liriche (Crane 1988, vol. I, 62).

⁷ Ivi, vol. I, 88-89, 113-114.

⁸ In questo senso della visibilità dei "caratteri materiali della poesia", decisamente decadente e simbolista, del "campo poetico" come "auto-significante", e delle distorsioni interpretative dell'avanguardia novecentesca vedi McGann 1993, 76-117, in particolare 89-94. Lo studioso ha anche poi curato un'edizione critica della raccolta di Crane (McGann 2009), che include le tavole originali del volume del 1895 e altri importanti materiali grafici (bozze, disegni, prove di stampa).

⁹ "[U]nbroken phalanxes of small capitals" (Howells 1896, 79); "small skeletons of poetry" (Howe 1896, 271).

¹⁰ "Mr. Stephen Crane is the Aubrey Beardsley of poetry" (Peck 1895, 254).

¹¹ "We used to hear of the poetic ear; it has been superseded by the typographic eye". Questa la frase finale di un breve articolo (Droch 1896, 56) firmato "Droch" (pseudonimo di Robert Bridges), apparso a New York su *Life*, in cui si criticavano i libri artistici del periodo, tra cui quelli di Copeland and Day, come veicoli di poesia "facile" e "giovanile", tra cui *The Black Riders* di Crane.

¹² Gordon (anche lui formatosi a Parigi) disegnò il motivo su esplicita richiesta di Crane, che lo fece inviare a Copeland and Day all'inizio di febbraio 1895. Quando gli editori chiesero a Gordon di modificare il disegno e l'artista rispose che non poteva perché troppo impegnato in altri lavori, essi fecero apportare le modifiche al loro grafico (Crane 1988, vol. I, 88-89). Vedi anche Wertheim 1997, 134.

¹³ "His room-mate Frederick Gordon designed the silly orchid which straggled over the cover, clever enough for some other book, disgracefully out of place for this" (Lowell 1926, xix-xx).

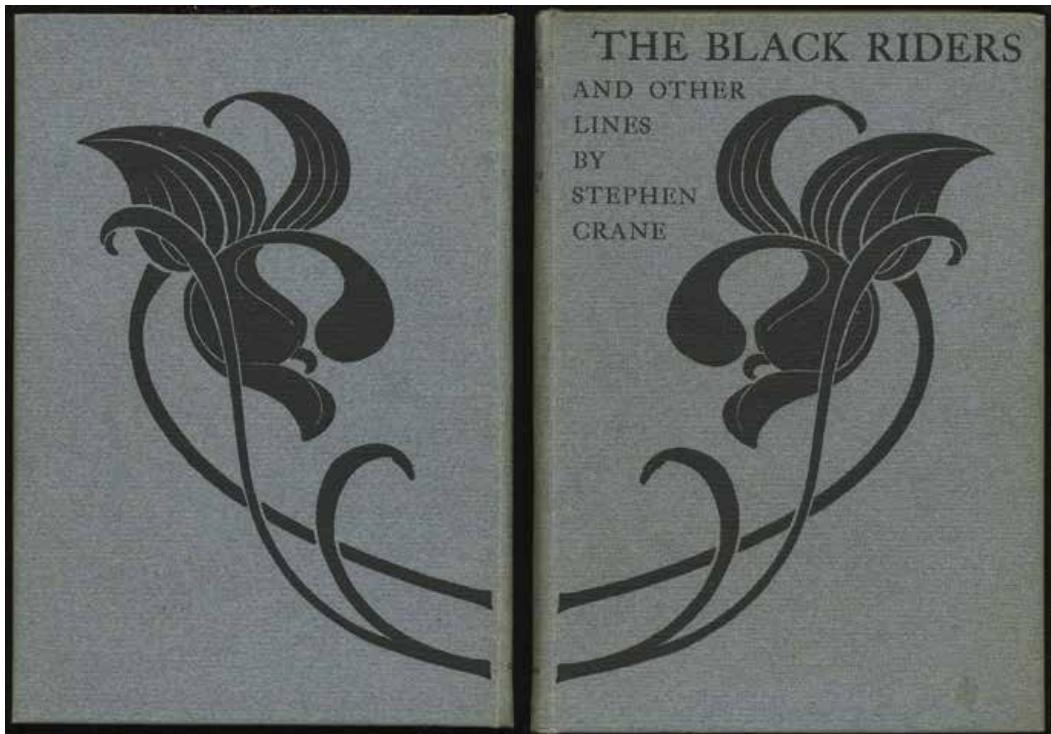


Figura 1 – Stephen Crane (1895), *The Black Riders and Other Lines*. Retro e fronte della copertina. OpenStax CNX. <<http://cnx.org/contents/c6e6cd7e-e4e7-4693-b89b-42ad6b08957f@3>> (11/2019). Creative Commons Attribution 3.0¹⁴

La reputazione della casa editrice, apertamente associata all'estetismo e all'avanguardia decadente inglese, orientò parte della prima ricezione del volume, sia quella favorevole sia quella ostile fino al ludibrio e all'abuso¹⁵. Il mito della creatività geniale e spontanea del giovane ispirato che Crane stesso alimentava, come evidente anche dagli scambi riportati nel *memoir* di Linson (“Sono venute e le ho trascritte, tutto qui”), fece in parte il resto.

Credibile o meno nelle vesti di un Aubrey Beardsley dell’arte verbale, il poeta Crane nella prima fase della sua ricezione critica venne tuttavia apprezzato, di converso, anche in continuità con la tradizione americana, come un Poe redívivo (Garland 1930, 195; Cather 1949, 236) o una sorta di “Whitman condensato o un’Emily Dickinson ampliata”¹⁶. In conseguenza della forza visiva delle sue liriche venne poi rivalutato dai portavoce delle prime avanguardie novecentesche – con entusiasmo e un’immedesimazione forse spropositata da Carl Sandburg (1916) o con cautela da Edith Wyatt (1915); con riserva da Harriet Monroe (1919) o con aperto distacco dalla più coinvolta Amy Lowell (1926) – quale precursore dell’Imagismo, ossia di una concezione nuova dell’arte verbale in stretta associazione alla cultura visuale che l’ispiratore dell’Imagismo stesso, il britannico T.E. Hulme, prima ancora dell’avvento di Pound e del successivo sopravvento della Lowell, aveva teorizzato in modo esemplare, finalità politiche

¹⁴ Per le bozze e varie e numerose prove di stampa, vedi McGann 2009, 173 sgg.

¹⁵ Quanto all’aperta associazione di Copeland and Day con il decadentismo inglese vedi Wertheim 1997, 63-65, dove si ricorda come fino al luglio del 1896 essi furono gli editori americani di *The Yellow Book*, il trimestrale londinese il cui redattore artistico era appunto Aubrey Beardsley, che incarnava lo spirito di tale movimento (da cui deriva una delle definizioni sopra ricordate del decennio come *Yellow Nineties*) mal visto dai più accreditati autori statunitensi.

¹⁶ “[A] condensed Whitman or an amplified Emily Dickinson” (Higginson 1895, 296).

a parte, in una sua conferenza del 1911. In “Romanticism and Classicism” Hulme propone una definizione del linguaggio poetico come “linguaggio visuale concreto”: un linguaggio che “cerca sempre di colpirti e di farti continuamente vedere una cosa fisica”, neutralizzando così anche il pericolo di un “processo astratto” esattamente grazie al contrario “concreto” di ciò che lui definisce “immagine fisica” o di converso “oggetto visuale”, quali portatori semantici di “significati visuali”¹⁷.

The Black Riders and Other Lines, tuttavia, al di là della sua visibilità di libro in quanto esso stesso oggetto d’arte, così come al di qua delle presunte anticipazioni avanguardistiche del Novecento, secolo che Crane vide nascere, ma che non fu destinato a vivere, rivela un’aspirazione artistica più inclusiva (all’opposto de, ma non necessariamente in contrasto con, il sinuoso floreale o il bianco e nero decadente, il cromatismo acceso dei colori o la visualizzazione moderna e modernista per “immagini” o “oggetti visuali”) secondo una prospettiva culturale più radicata, nuda e scabra, che colloca i suoi versi nella grande tradizione del dissenso religioso e della protesta individualista americana ai limiti del libertarismo. Laddove le singole poesie, egli sosteneva, gli apparivano come visioni che scaturivano dalla sua mente già pronte e allineate per essere trascritte (Linson 1903, 20; Garland 1930, 194) – quasi come *ekphrases* esse stesse, dunque, di opere visive immaginarie, potremmo dire, e quindi traduzioni intersemiotiche al rovescio, e come di fatto la fruizione dei suoi amici pittori o scrittori confermava – la raccolta nel suo insieme aspirava a essere non solo o non tanto un’espressione ricercata e spregiudicata, o addirittura perversa, dell’artista o del *poseur*, ma anche e soprattutto una rappresentazione inclusiva e onesta, troppo onesta, delle sue “idee sulla vita in generale”¹⁸. E in questo senso, a mio avviso, va intesa l’equivalenza, scandalosa sì, se si vuole, che in una famosa lettera agli editori Herbert Copeland e Fred Holland Day (decisamente più conformisti sul piano ideologico di quanto non lo fossero su quello grafico e tipografico) egli stabilisce tra il “senso etico” del libro e la sua “anarchia”¹⁹.

Insistendo “in modo particolare sull’anarchia”, il giovane poeta di fatto intendeva ribadire che tradizione e sovversione erano un tutt’uno e dovevano necessariamente convivere nella sua opera. Il retaggio delle istituzioni, professioni di fede, e forme condivise, sue e della sua America (“i prodotti estranei della sua famiglia” nelle note parole di H.G. Wells, o “la religione con cui era cresciuto, che non riusciva a togliersi dalla testa”, in quelle della Lowell), alimentava lo spirito di rivolta e rifiuto portato dal vento dell’avanguardia internazionale del momento,

¹⁷ “It is not a counter language, but a visual concrete one. [...] It always endeavours to arrest you, and to make you continuously see a physical thing, to prevent you gliding through an abstract process. [...] A poet says a ship ‘coured the seas’ to get a physical image, instead of the counter word ‘sailed’. Visual meanings can only be transferred by the new bowl of metaphor [...]. Images in verse are not mere decoration, but the very essence of an intuitive language. [...] Did the poet have an actually realised visual object before him in which he delighted? It doesn’t matter if it were a lady’s shoe or the starry heavens” (Hulme 1924, 134-135, 137).

¹⁸ Crane espresse in retrospettiva questa sua posizione in due lettere tra la fine di aprile e l’inizio di maggio del 1896. “Personally”, scrive in quella al redattore del *Domorest’s Family Magazine*, “I like my little book of poems, ‘The Black Riders,’ better than I do ‘The Red Badge of Courage.’ The reason is, I suppose, that the former is the more ambitious effort. In it I aim to give my ideas of life as a whole, so far as I know it, and the latter is a mere episode, – an amplification” (Crane 1988, vol. I, 231).

¹⁹ Così Crane, cercando di ancorare l’integrità dell’opera alla fermezza del suo disaccordo, scriveva agli editori il 9 settembre 1894: “Dear sirs:– We disagree on a multitude of points. In the first place I should absolutely refuse to have my poems printed without many of those which you just as absolutely mark ‘No’. It seems to me that you cut all the ethical sense out of the book. All the anarchy, perhaps. It is the anarchy which I particularly insist upon. From the poems which you keep you could produce what might be termed a ‘nice little volume of verse by Stephen Crane’ but for me there would be no satisfaction” (ivi, vol. I, 73-74).

carico inoltre della prorompenza esplosiva della nuova cultura visuale: uno spirito che a sua volta si traduceva in un'arte verbale (“l'espressione nell'arte letteraria di certi enormi ripudi”, ancora nella felice definizione di Wells) che scardinava un intero sistema di regole, convenzioni e saperi precedenti²⁰.

* * *

L'ordine progressivo dei componimenti in *The Black Riders* non è stato, in genere, considerato in qualche modo significativo dai critici, in parte perché non riconducibile a un'intenzionalità autoriale accertabile. Tuttavia, oltre ad aggregazioni per contenuto omogenee, da tempo evidenziate dagli studiosi, è possibile individuare non solo varie sequenze o micro-sequenze che, in quanto tali, carcano di significato aggiuntivo le liriche associate, ma anche, come ho sostenuto altrove²¹, equivalenze e parallelismi che si generano a distanza tra liriche singole, siano esse al di fuori o all'interno di uno stesso gruppo tematico. In questo saggio, però, mi concentrerò su una trasposizione intersemiotica che, non solo nel passaggio dal sistema di segni verbali (il testo poetico) al sistema di segni non verbali (il disegno), ma anche nella co-presenza dei due codici sullo stesso supporto materiale, mantiene e valorizza la sequenza data delle poesie secondo la grafica e la paginatura originale della prima edizione dell'opera (grafica e paginatura non mantenute, per ovvie ragioni, nelle successive edizioni moderne della raccolta). In tal modo mi propongo di investigare e interpretare il rapporto tra arte verbale e cultura visuale, in funzione degli “enormi”, o meno enormi, “ripudi” anarchici di Crane nei confronti della tradizione protestante, attraverso le interazioni e le differenziazioni tra i cosiddetti “regimi scopici”, ossia tra le diverse modalità e pratiche del “vedere” che coinvolgono “soggetti e oggetti della visione” a più livelli culturali (Somaini 2005-2006, Cometa 2016, 16-17, Fastelli 2018, 5).

La sequenza in questione riguarda le poesie numero IX (“I STOOD UPON A HIGH PLACE”) e numero X (“SHOULD THE WIDE WORLD ROLL AWAY”), due liriche, tra l'altro, dai temi molto diversi fra loro, che nella prima edizione bostoniana compaiono, rispettivamente, alle pagine 10 e 11 del libro, quindi una di seguito e di fronte all'altra, in quanto pari e dispari, per il lettore contemporaneo che sfogliava *The Black Riders and Other Lines* di Copeland and Day:

²⁰ “He has shown me a shelf of books, for the most part the pious and theological works of various antecedent Stephen Cranes. He had been at some pains to gather together these alien products of his kin. [...] In style, in method and in all that is distinctively not found in his books, he is sharply defined, the expression in literary art of certain enormous repudiations” (Wells 1900, 242, 243); “Crane was so steeped in the religion in which he was brought up that he could not get it out of his head. He disbelieved it and hated it, but could not free himself from it” (Lowell 1926, xix).

²¹ Questo contributo ricade all'interno di un più ampio progetto *in fieri* sulla poesia di Crane: un progetto che, oltre e/o insieme ad alcuni interventi critici tra essi collegati, ha proposto anche sillogi di liriche scelte da *The Black Riders* in traduzione italiana, avendo come obiettivo principale un'edizione critica con testo a fronte dell'opera. Rinvio dunque a questi precedenti contributi, da cui ho, pur minimamente, attinto nella prima parte del presente saggio (Nori 2004; 2006; 2014; 2017).



Figura 2 – Stephen Crane (1895), *The Black Riders and Other Lines*, Boston, Copeland and Day, OpenStax CNX. <<http://cnx.org/contents/c6e6cd7e-e4e7-4693-b89b-42ad6b08957f@3>> (11/2019). Creative Commons Attribution 3.0

La traduzione intersemiotica di questa sequenza è data da una suggestiva illustrazione in bianco e nero apparsa nel maggio del 1896 (a un anno esatto, dunque, dall'uscita del libro di Crane) su *The Bookman*, rivista letteraria e artistica di punta del decennio (*An Illustrated Literary Journal*, come recitava il sottotitolo) fondata nel 1895 a New York e diretta da Harry Thurston Peck. Questa, nella sua interezza, la tavola preparata per la prova di stampa:



Figura 3 – Mélanie Elisabeth Norton, prova di stampa (1896), in Jerome McGann, ed. (2009), *Stephen Crane's "The Black Riders and Other Lines"*, Houston, Rice UP. OpenStax CNX. <<http://cnx.org/contents/c6e6c-d7-e4e7-4693-b89b-42ad6b08957f@3>> (11/2019). Creative Commons Attribution 3.0.

L'illustrazione venne usata in una breve segnalazione, di grande impatto visivo, anche in quanto poi disposta su due pagine della rivista, con cui *The Bookman* intendeva promuovere e valorizzare, con grande “orgoglio redazionale” e/o “editoriale” americano, quasi a competere con *The Yellow Book* di Londra e il suo celeberrimo illustratore Aubrey Beardsley, non solo il giovane autore dei versi ma anche e soprattutto l’artista che aveva creato i disegni e che avrebbe continuato negli anni a collaborare con la rivista, oltre che con il direttore Peck: “una giovane artista” newyorkese, tanto più sorprendente per immaginazione ed esecuzione, è lecito dedurre dalle motivazioni redazionali, in quanto donna.

196

THE BOOKMAN.

ing classes, his friendships with many eminent men in literature, and his admiration and appreciation of the life and literature of this well-night-forgotten now, but very familiar facts some years ago, especially during the stress of the Civil War. He was very fond of Lowell, for whose *Biglow*, "he had a great liking, so much so that he is said to have known them by heart." "I am proud to be able to call him a very dear old friend," he said in a lecture delivered in Boston a quarter of a century ago. "He is the American writer who did more than any other to teach such of us in the old country as ever learned them at all, the rights and wrongs of this great struggle."

But Mr. Hughes will not be forgotten while *Tom Brown's School Days* and *Tom Brown at Oxford* remain among the classic books, and find a ready response in the healthful idealism and aspirations of young manhood; nor while Sir Walter Scott's *Life of Arnold* holds its abiding charm in biography, with which these books will always be classed as preserving the beautiful memory of a famous school and a famous teacher.

We feel a proper editorial pride in giving our readers in this number a chance to see a specimen of the work of Miss Mélanie Elisabeth Norton, a young artist of this city, who has made the marginal illustrations to Mr. Stephen Crane's "Legends" on page 206. Miss Norton has caught to perfection the spirit of Mr. Crane's unique imaginings, and the truth of this is even better seen in the reproduction given above of her

designs for two of his poems from *The Black Riders*. As grotesque as anything of Aubrey Beardsley, they have a thought and a meaning that his work often lacks, and are fairly startling in their weirdly imaginative power. We predict for Miss Norton an immediate vogue and a brilliant future.

In the recently published novel by Mr. Brander Matthews, entitled *His Father's Son*, occurs the following incident. The scene is the office of the Wall Street operator, Ezra Pierce:

The father and son took their hats and were about to leave the office, when Ezra Pierce paused.



(Reproduction of these designs is forbidden.)

A LITERARY JOURNAL.

197



(Reproduction of these designs is forbidden.)

Mr. Matthews in a way that is rather more aggravating than the original tract, saying that the author was not too closely hampered by facts, and that "doubtless the two-million-dollar bank-account ran from the pen just as fluently as the stories of African lion-hunting fell from the tongue of Tartarin."

Now, we are going once for all, to knock this criticism in the head with a fact. It is perhaps not generally known that a young man Mr. Matthews spent several years in a Wall Street office; and it was during this period of his life that the incident occurred which suggested the bank-balance episode in *His Father's Son*.

Mr. Matthews was described one day as calling upon a great financial magnate with regard to the renewal of a rather large loan. The magnate, who is dead, was found in his office, and to him Mr. Matthews stated his busi-

"Mr. Arrowsmith," he said, "what's the balance at the bank today?"

The old book-keeper opened the cheque-book again, and answered, "Not quite two millions."

This passage caught the eagle eye of the editor of the London *Skeek*, and he pounced upon it as a wildly improbable bit of pure imagination.

He remarks with truly British omniscience, "that no firm ever keeps such a sum in a single bank!" Then

he goes on to characterise the episode as "a very curious blunder," "a blunder that provokes a laughter with more than a tinge of effect."

American writers have echoed this criticism, and the Boston *Journal* defends

business.

"Mr. Arrowsmith," said the magnate to his attendant book-keeper, "what is the balance at the bank to-day?"

After consulting the cheque-book, the answer was given, "Twelve hundred and sixty-four thousand dollars, sir."

You see, Mr. Matthews," said the magnate, turning to the future novelist, "our balance is all drawn down to-day."

The heterodox British mind will still, no doubt, wonder why any individual should keep at a single bank so enormous a balance as to justify him in speaking of it as "all drawn down"

Figura 4 – *The Bookman* (1896), 3
<[https://hdl.handle.net/2027/ucl.\\$b623091](https://hdl.handle.net/2027/ucl.$b623091)> (11/2019). Public Domain

Il trafiletto, collocato a cavallo delle due colonne sotto alla prima metà dell'illustrazione a pagina 196, con un richiamo a un'altra illustrazione di altri versi di Crane a pagina 206 dello stesso numero, dà una precisa idea di tale sfida transatlantica, letteraria e visuale, anche al femminile:

We feel a proper editorial pride in giving our readers in this number a chance to see a specimen of the work of Miss Mélanie Elisabeth Norton, a young artist of this city, who has made the marginal illustrations to Mr. Stephen Crane's "Legends" on page 206. Miss Norton has caught to perfection the spirit of Mr. Crane's unique imaginings, and the truth of this is even better seen in the reproduction given above of her designs for two of his poems from *The Black Riders*. As grotesque as anything of Aubrey Beardsley, they have a thought and a meaning that his work often lacks, and are fairly startling in their weirdly imaginative power. We predict for Miss Norton an immediate vogue and a brilliant future.

Proviamo il giusto orgoglio redazionale nell'offrire ai lettori di questo numero l'opportunità di vedere un esempio dell'opera di Miss Mélanie Elisabeth Norton, una giovane artista di questa città, che ha fatto le illustrazioni a margine delle "Legends" di Mr. Stephen Crane a pagina 206. Miss Norton ha colto alla perfezione lo spirito dei processi immaginativi unici di Mr. Crane, una verità che può essere ancor meglio percepita nella riproduzione riportata sopra dei suoi disegni per due poesie tratte da *The Black Riders*. Grotteschi come quelli di Aubrey Beardsley, essi rivelano una concezione e un significato che l'opera di Beardsley spesso non possiede, e sono alquanto sorprendenti per la loro bizzarra forza immaginativa. Prevediamo per Miss Norton immediata popolarità e un brillante futuro.

Sia nella versione originale della prova di stampa a tavola intera (Figura 3) che nella sua riproduzione grafica apparsa sulle pagine della rivista, quindi spezzata in due (Figura 4), l'illustrazione della Norton rispetta dunque la paginatura e la grafica del testo di Copeland and Day: ripropone innanzitutto le due poesie di Crane significativamente in maiuscolo e le dispone, insieme alle relative rappresentazioni visuali, una di seguito e di fronte all'altra su pagine pari e dispari. Come è stato infatti acutamente notato, la prima interpretazione grafica di rilievo dal punto di vista visuale è stata proprio quella degli editori con la decisione artistica di trasformare il tondo del manoscritto nell'insolito (e, per molti recensori dell'epoca, eccentrico) maiuscolo invece che nel normale carattere di testo. In tal modo il volume artistico trasfigurava i componimenti, così rappresentati sulla pagina stampata, come se fossero stati "frammenti di scritture perdute", "recuperati" per essere trasmessi come tali ai moderni²². La traduzione intersemiotica operata dai disegni in bianco e nero della Norton si presenta come un'ulteriore interpretazione grafica che affianca, ingloba, e supera la prima trasposizione operata dagli editori. In tal modo, nel rispetto della sequenza e in virtù della sequenza stessa, i disegni ri-visualizzano i testi, invitando il fruttore a guardarli in un certo modo e a interrogarsi su possibili contiguità formali e semantiche tra due poesie altrimenti diverse e lontane l'una dall'altra per tema ed esecuzione verbale.

Precedenti romantici illustri a parte (Byron, Poe), la seconda poesia, la poesia numero x, può essere letta come la celebrazione di un amore terreno, ancorché temporaneo e caduco (anche nel senso della "caduta" che mette in scena), spiritualmente più consolatorio e salvifico di quello divino che al creato e alle creature impone per destino una fine del mondo e un giorno del giudizio ("DOOM"):

X	X
SHOULD THE WIDE WORLD ROLL AWAY,	DOVESSE IL MONDO INTERO ROTOLAR VIA,
LEAVING BLACK TERROR,	LASCIANDOSI DIETRO TERRORE NERO,
LIMITLESS NIGHT,	INFINITA NOTTE,
NOR GOD, NOR MAN, NOR PLACE TO STAND	NÉ DIO, NÉ UOMO, NÉ LUOGO DOVE STARE
WOULD BE TO ME ESSENTIAL,	SAREBBERO PER ME ESSENZIALI,
IF THOU AND THY WHITE ARMS WERE THERE,	PUR CHE TU FOSSI LÌ CON LE TUE BRACCIA BIANCHE,
AND THE FALL TO DOOM A LONG WAY.	E LUNGA LA CADUTA VERSO IL BARATRO DELLA FINE.

L'ambiguità semantica dell'ultimo verso rende incerta la lettura della chiusa della poesia in quanto non è possibile stabilire se l'inevitabile caduta o discesa verso la rovina o giudizio finale ("FALL TO DOOM") sia ipotizzata dall'io lirico (da presupporre al maschile, quindi l'amato) come possibilmente ancora lontana ("A LONG WAY"), ossia di là da venire e da attendere a lungo, oppure auspicata come lunga, per non dire infinita, ossia come un lungo tratto da percorrere ("A LONG WAY") a cui abbandonarsi dolcemente mentre si precipita, sì da potere almeno gioire o consolarsi il più a lungo possibile tra le candide braccia dell'amata prima della fine²³.

²² "But simply quoting the lines in these small caps doesn't reveal the interpretive force the general book brings to each of its works. In plain text, number x is a kind of loose epigram; in *The Black Riders* it turns gnomic, one of sixty-eight similar pieces that are delivered as if they were fragments recovered from a lost scripture" (McGann 2009, 168).

²³ In alternativa, dunque, l'ultimo verso potrebbe essere tradotto in due o più modi diversi, in primo luogo in relazione all'ambiguità della locuzione "long way" e in secondo luogo in relazione al termine "doom": "E LUNGA LA CADUTA VERSO IL BARATRO DELLA FINE" oppure "E LONTANA LA CADUTA VERSO IL BARATRO DELLA FINE", dove, inoltre, il più libero "BARATRO DELLA FINE" potrebbe essere reso con il più letterale "GIUDIZIO FINALE" o "ROVINA FINALE".

A fronte di questa ambiguità semantica, la traduzione intersemiotica della Norton si rivela fondamentale sia per la sua specifica modalità artistica di “visualizzare” le “immagini” (nelle parole di Linson) suscite dalle poesie di Crane, sia per il supporto grafico con cui le tiene insieme (la tavola poi trasposta sulle pagine del *Bookman*), evidenziandone così “concezione” e “significato” (“thought” e “meaning”), generosamente (e giustamente) elogiati nel trafiletto redazionale della rivista in audace confronto con la presunta piattezza di un Aubrey Beardsley. Il disegno della poesia x contribuisce infatti a risolvere l’indeterminatezza verbale della chiusa proprio sulla base della rispettata sequenza con cui la ripropone all’interno dell’illustrazione intera, e quindi, sostanzialmente, grazie anche e soprattutto al disegno della poesia ix che la precede e con cui di fatto essa si interseca sul medesimo supporto materiale.

Da un lato il disegno della poesia x può essere sì letto come un suggestivo esempio di cultura visuale di stampo blakeano in cui il testo riprodotto viene quasi miniato (“illuminated”) dal bianco e nero che lo ingloba (McGann 2009, 169). Così avvolto dal testo visuale, il testo verbale viene spinto alla deriva insieme alla figura umana che, dalla sottostante superficie bianca del foglio, si vede emergere tra gli interstizi dell’inchiostro nero che delinea il vortice d’amore: una figura in cui si (con)fondono i due protagonisti della struttura verbale e dell’ipotetica scena che essa evoca (io e tu, mittente e destinatario del messaggio, amato e amata, stretti insieme nella caduta/discesa mentre il mondo rotola via lasciandosi dietro una scia di terrore e di tenebre).

Dall’altro lato, però, è altrettanto vero che la tecnica della Norton spinge il testo poetico oltre i confini della sua struttura e della sua ambiguità interna, un’ambiguità che la modalità visiva dell’artista supera nel momento in cui, accentuando l’ineluttabilità della caduta stessa, ne completa il senso, oltre il disegno specifico creato per la singola poesia x, nel quadro più ampio dell’illustrazione tutta. Il disegno che traduce la poesia x, infatti, non solo evidenzia la caduta nel suo moto discensionale come un lungo ancorché definitivo percorso da fare, pur alleviato dalla dolcezza dell’abbraccio d’amore, ma la indirizza anche, di contro all’incertezza del testo verbale, verso una destinazione precisa, un punto finale di approdo che ne costituisce il compimento per così dire teleologico. Il moto discensionale ha infatti un fondo verso cui i due amanti sono spinti: un moderno *descensus ad inferos*, per quanto ipoteticamente lunghissimo, verso un primo, sicuro punto d’arrivo in basso, molto probabilmente senza alcuna *ascensio ad coelum* a seguire. Laddove nel testo verbale non ci sono indizi per immaginare un preciso luogo della fine, nel testo visuale che lo illustra e lo interpreta questo luogo è il “sotto” (“BELOW”), graficamente fornito, però, non dal disegno della poesia x, ma dal prolungamento dell’altro disegno che traduce intersemioticamente la poesia ix che la precede a fianco: il prolungamento del *sotto-mondo* dei “demòni” che, estendendosi in orizzontale da sinistra a destra, fa così da base comune all’illustrazione nel suo insieme. In tal modo l’illustrazione della Norton mette in primo piano anche il suo stesso “dispositivo”, ossia la disposizione delle immagini nello spazio in relazione allo spettatore e al suo sguardo²⁴, che così orienta, facendo sì che essa possa essere infatti fruibile, pittoricamente, come se fosse un vero e proprio dittico: due pannelli verticali poggiati su una predella orizzontale che si origina dal pannello di sinistra e che, in versione perversa *fin de siècle*, perfettamente in linea con la modalità visiva etico-anarchica del giovane Crane,

²⁴ “[C]on dispositivo si deve indicare ‘tutto ciò che – all’interno o all’esterno dei margini dell’immagine – corre a disporre nello spazio l’immagine stessa e a organizzare il suo rapporto con lo spettatore, configurandone in qualche modo lo sguardo” (Fastelli 2018, 7).

viene impiegata per rappresentare non la vita o le figure dei santi, secondo il comune dettato iconografico, bensì la vita e le figure dei diavoli.

Il fondo verso cui l'amato e l'amata sono destinati a scendere/cadere senza potere più risalire è dunque il luogo inferiore abitato dai demòni, ossia l'inferno dei dannati, l'oggetto-spazio sottostante dell'esperienza visiva dell'io lirico nella precedente poesia IX, un osservatore il cui sguardo corre lungo un simile asse discensionale alto/basso, equivalente, sul piano spaziale e semantico, a quello della poesia X:

IX
I STOOD UPON A HIGH PLACE,
AND SAW, BELOW, MANY DEVILS
RUNNING, LEAPING,
AND CAROUSING IN SIN.
ONE LOOKED UP, GRINNING,
AND SAID, "COMRADE! BROTHER!"

IX
ERO SOPRA UN'ALTURA,
E VIDI, SOTTO, MOLTI DEMÒNI
CHE CORREVANO, SALTELLAVANO,
E GOZZOGLIARONO NEL PECCATO.
UNO GUARDÒ SU, CON UN GHIGNO,
E DISSE: — CAMERATA! FRATELLO!

In entrambi i casi la Norton ci dà una sua versione visuale (un dittico) di testi visivo-verbali che sono già tali in partenza, va ribadito, in virtù della loro trasposizione grafica in maiuscolo (le liriche quali “trame scheletriche” di caratteri neri, appesi in alto sulla pagina immacolata), e che ella ripropone come dati e acquisiti nella sua illustrazione. Tra i due testi di Crane, tuttavia, la poesia IX – proprio in quanto mette in scena un'esperienza visiva poi artisticamente visualizzata due volte, dalla grafica di Copeland and Day prima e dall'illustrazione della Norton dopo – si rivela uno spazio-oggetto testuale ancor più suggestivo di meta-meta-visualizzazione, e quindi di concentrata interazione di molteplici e diversi regimi scopici.

La poesia IX, una sestina in versi liberi (svincolati, nonostante il ricco tessuto ritmico e fonico al loro interno, tanto da metri quanto da schemi rimici o strofici), mette in scena un'azione che, anche in base alla “grammatica della poesia” evidenziata dalle due frasi compiute che la compongono, può essere suddivisa in due unità per così dire (pseudo)strofiche: una quartina iniziale e un distico finale. Gli eventi vengono rappresentati in sequenza, secondo una comune disposizione logico-cronologica e causale, a partire da una visione iniziale (vv. 1-4) da cui si origina una contro-visione a seguire che, accompagnata da una comunicazione verbale di secondo livello, funge da chiusa (vv. 5-6). È questo un modello strutturale e tematico (ossia relativo al tema non certo nuovo, eppure molto complesso in Crane, della visione: profetica, estetica, epifanica, iconoclastica, e così via) che caratterizza varie poesie della raccolta, in cui l'io lirico o un personaggio viene raffigurato come un astante colpito da una scena che gli si apre davanti agli occhi. La visione, o la contro-visione, a sua volta provoca enunciati verbali da parte degli attori coinvolti, in genere allocuzioni costituite da brevi esclamazioni, domande, invocazioni, che possono avviare o meno scambi dialogici, comunque sempre brevi e spesso contratti in una o due coppie di battute.

La trasmutazione intersemiotica della Norton rivela una lettura dello sguardo che rispecchia fedelmente la posizione dei protagonisti della poesia lungo l'asse discensionale alto/basso, qui il canale, appunto, di un incontro/scontro visivo che parte dall'alto. In alto, sulla scena testuale della quartina iniziale, si trova infatti l'io lirico, un “io” solitario, che è incarnazione della visione stessa, o, meglio, dell'organo privilegiato della visione, così tipico nella cultura anglo-americana (“I”/“eye”). Da Crane collocato in posizione forte, all'inizio del primo verso, l'io lirico si auto-rappresenta, a tutti i livelli, nella preminenza e nella superiorità della sua posa, statica, elevata, distante: dal verbo che per eccellenza veicola la posizione eretta, ferma e composta (“I STOOD”) alla preposizione con contatto (“UPON”) fino alla postazione privilegiata che occupa

(“HIGH PLACE”). Sotto, in basso (“BELOW”), di contro al punto di osservazione e alla prospettiva dell’osservatore in alto, si staglia il luogo affollato dai demòni (“MANY DEVILS”), impegnati in modo sregolato e agitato (“RUNNING, LEAPING”) nei loro bagordi peccaminosi (“CAROUSING IN SIN”). In questi primi quattro versi l’asse discensionale alto/basso, attraverso lo sguardo orientato dell’io lirico, attiva implicitamente una serie di opposizioni binarie, equivalenti e correlate, che di fatto accentuano quella spaziale-visiva di partenza tra il singolo sopra (“I”) e i molti sotto (“MANY”): statico/dinamico, compostezza/disordine, controllo/sregolatezza, purezza/peccato, bene/male, virtù/vizio, essere/apparenza, verità/falsità, santità/empietà, salvezza/dannazione, cielo/inferno, e così via, virtualmente, all’infinito.

Il distico finale, di converso, avvia un contro-movimento lungo lo stesso asse, opponendo alla visione discensionale dall’alto una contro-visione ascensionale dal basso: “ONE LOOKED UP, GRINNING”. La contro-visione rimette in questione gli estremi, non tanto per proporre un ribaltamento di posizioni (semantiche o etiche o valoriali) tra soggetto e contro-soggetto, quanto per affermare una loro intercambiabilità che neutralizza la scala verticale, ri-equilibra gli opposti e li riporta sullo stesso piano per così dire orizzontale (per prossimità, similarità, parità, partecipazione). Il ghigno (“GRINNING”) che richiama l’attenzione sul volto di quell’unico demonio che guarda in alto (“ONE LOOKED UP”), quasi a rendere lo scambio degli osservatori anche numericamente alla pari (uno a uno, dall’alto in basso e dal basso in alto), di fatto visualizza un movimento della bocca che, oralmente, appunto, passa dal sorriso beffardo all’espressione verbale (“AND SAID”), un’articolazione del linguaggio che si compie con l’esclamazione finale: “COMRADE! BROTHER!”. Il destinatario dello sguardo dell’io lirico, tra i “molti” altri demòni presenti sulla scena inquadrata dall’alto, diventa così il contro-mittente, dal basso, non solo di uno sguardo di ritorno ma anche di un messaggio verbale diretto, a cui non segue alcuno scambio dialogico, e quindi definitivo. Con il breve enunciato allocutorio il demone verbalizza per così dire la sua contro-visione e, in clausola, chiude dunque la lirica in posizione testuale forte, più forte e presumibilmente più autorevole di quella dell’incipit dell’io lirico. L’attivazione perentoria della funzione conativa e gli appellativi solidali e fraternizzanti rivolti all’elevato destinatario (“Camerata! Fratello!”) stabiliscono (in modo sì sardonico, ma nel contempo anche deciso) la reciprocità comunicativa visuale/verbale nonché la vicendevole convertibilità di ruoli e funzioni tra l’uno e l’altro, ossia tra il santo e il demone. Di conseguenza vengono disattivate le opposizioni binarie, precedentemente attivate nella quartina iniziale, tra i corrispondenti concetti e/o valori: ossia tra santità ed empietà, bene e male, virtù e vizio, essere e apparenza, verità e falsità, salvezza e dannazione, e così via.

L’illustrazione della Norton coglie perfettamente questa trasvalutazione, tanto nietzscheana e moderna, potremmo dire, quanto, da parte di Crane, iconoclastica e dissidente nei confronti della più radicata cultura protestante americana. Lungo l’asse alto/basso, sia nella disposizione spaziale delle immagini che nel potenziale dell’espressione gestuale e visiva, con la felicità tecnica del bianco e nero il disegno riesce a stagliare ancor più l’io lirico della poesia IX in alto: una figura eretta, ieratica, delineata da una veste che richiama una tunica monacale o sacerdotale, e che, per separazione e distanza dal mondo e dal consorzio umano sottostante, e tanto più quindi dal luogo inferiore per eccellenza infestato dai demòni su cui si posa il suo sguardo, accentua l’aura anacoretica che lo cerchia e lo elegge. Ad accettare l’elevatezza della figura, tanto nella posa quanto nella postazione che occupa, contribuisce la scelta di delineare l’altura richiamata dalla poesia (“HIGH PLACE”) lungo il margine sinistro del supporto, appositamente ridotta in massa ed estensione, per ergersi così dal basso in alto e spiccare più esilmente in verticale. Così tagliata a sinistra l’altura viene inoltre prolungata ancor più in verticale dal santo stesso, dritto in piedi (in linea col dettato dell’incipit: “I STOOD”), statuario sulla cima: iconograficamente

l'immagine di uno stilita sulla sua colonna che richiama numerosi e illustri intertesti visuali (se così possiamo definirli in relazione a quelli verbali, letterari e religiosi, stratificati nella poesia) raffiguranti altrettanto illustri monaci anacoreti dei primi secoli del cristianesimo sotto l'Impero romano d'oriente.

Su un'alta colonna tra cielo e terra, o, meglio tra cielo e inferno, il santo stilita della Norton però non guarda avanti a sé, come esempio di condotta e rigore per gli osservatori, né sopra di sé verso l'alto, per entrare in comunione o conversazione con la divinità (anche secondo i precedenti ascetici della tradizione siriaca), bensì, sempre in linea col dettato del testo, sotto di sé ("BELOW"): il capo inclinato, il braccio proteso verso il basso a indirizzare lo sguardo (non solo il suo ma anche quello dei fruitori), lungo una traiettoria moderatamente obliqua che punta verso l'orda dei demòni, quasi a commento gestuale (di esecrazione, accusa, biasimo, monito) nei confronti della turpitudine che l'occhio rileva dalla sommità.

In accordo, il disegno traduce felicemente anche il contro-movimento dal basso per quanto riguarda sia la contro-visione del demonio, sia l'espressione verbale a seguire. La contro-visione dal basso viene tradotta propriamente dalla postura del contro-soggetto, il diavolo che spicca singolarmente di profilo tra gli altri, il capo sollevato a guardare in alto, la gestualità di un braccio proteso (anche in questo caso aggiunta dall'artista rispetto al dettato verbale del poeta) in risposta a quella simile del santo dall'alto. L'espressione verbale – espressione che il codice visuale, come sistema di segni non verbali, fatica di più ovviamente a rendere, sebbene qui coadiuvata dalla co-presenza del testo riprodotto e da esso in certo senso facilitata in quanto limitata a una breve esclamazione finale – viene veicolata dalla bocca aperta del demonio tanto più evidenziata dal profilo in bianco e nero che contribuisce a stagliarla nitidamente.

Nonostante i disegni della Norton siano decisamente geniali e sorprendenti per la loro "bizzarra forza immaginativa" (a riprendere le parole del trafiletto editoriale del *Bookman*), essi non riescono a cogliere, né potrebbero, per ovvi motivi di diversità dei sistemi e dei codici, la potenza verbale dell'intertestualità del linguaggio di Crane, non almeno al livello dei suoi "enormi ripudi" culturali. Nel contempo, tuttavia, i disegni testimoniano della ricchezza ermeneutica che si genera dall'incontro delle due sfere, verbale e visuale, un incontro che nella dinamica di ogni traduzione intersemiotica, tra mancanze e compensazioni, restrizioni e libertà, sottrazioni e aggiunte, perdite e guadagni, sollecita approfondimenti interpretativi impensati o impensabili al di fuori di questa intersezione.

Eloquente in questo senso è la soluzione visiva forse più originale nell'illustrazione della Norton, ossia l'immagine della colonna dello stilita in relazione al "luogo alto" o "altura" ("HIGH PLACE") dell'incipit della poesia. Un vero e proprio lemma biblico, al singolare o al plurale ("high place"/"high places"), la locuzione ricorre per ben centodieci volte nella Bibbia inglese (King James Version, del 1611), dal Levitico a San Paolo (nelle versioni italiane in genere tradotta con il termine singolo "altura"/"alture"). Con una varietà di accezioni e descrizioni, per quanto ritenute dagli studiosi biblici elusive e incomplete in relazione ai luoghi, alle genti e ai periodi storici (varietà che non è possibile nemmeno riassumere in questa sede, neanche per il termine ebraico principale, *bāmā*, a cui "high place" rimanda)²⁵, la locuzione ruota intorno al concetto primario di sito sacro posto su un luogo elevato. È questo inteso come un luogo di adorazione, associato, proprio in quanto elevato, alla presenza divina. Nelle scritture però esso viene

²⁵ "Because *bāmā* was translated into Latin as *excelsus*, it is often rendered in English as 'high place,' a term that has itself led to confusion about what the biblical *bāmā* actually was" (Nakhai 2000, 588).

richiamato più spesso in senso negativo che in senso positivo, ossia come luogo di pratiche illegittime di culto nonché di sacrifici, e quindi in relazione al più ampio concetto di idolatria²⁶.

Nella poesia IX è proprio a questo più ampio concetto di idolatria che l’“altura” sembra rinviare. Il richiamo coinvolge non solo il luogo alto in quanto tale, ossia in quanto postazione elevata su cui, a ulteriore prolungamento, posa il veggente di Crane (come magistralmente evidenziato dalla Norton), ma anche e necessariamente in stretta relazione alla scena in basso, verso cui il santo stesso ci indirizza col suo sguardo: ossia la scena in cui i demòni stanno facendo baldoria, abbandonandosi peccaminosamente al “bere” (questo il senso stretto del “CAROUSING IN SIN”) o alla “gozzoviglia” (nel senso più ampio del bagordo, ossia dello smodato peccato di gola in tumultuosa compagnia). Il già complesso ed elusivo intertesto biblico dell’“altura” si addensa così con il non meno complesso ma preciso intertesto paolino dell’ammonimento sull’idolatria. Cruciale nella teologia protestante, tra gli altri aspetti, per una conversione paradigmatica eletta a modello di rigenerazione individuale da cui ha origine il suo mandato cristiano, nonché per la strategia parentetica (di esortazione e ammonimento) delle sue epistole, San Paolo è tuttavia l’apostolo il cui insegnamento suscita il più netto dissenso del giovane Crane. Così il discendente ribelle di due famiglie di ministri metodisti lo mette proverbialmente in discussione alla vigilia della sua definitiva rinuncia a ogni istruzione formale compiuta: “So quello che dice San Paolo” – risponde il giovane Crane a un suo attempato professore che, con un richiamo alla Bibbia, cercava di azzittirlo durante un alterco in aula alla Syracuse University, roccaforte del Metodismo americano – “ma io non sono d’accordo con San Paolo”²⁷.

Nella Prima Lettera ai Corinzi, il monito con cui San Paolo intima a evitare l’idolatria risuona come un messaggio proveniente da una voce che parla da lontano e dall’alto. In linea con la generale attitudine biblica a stigmatizzare l’idolatria come l’insieme di religioni e di culti abominevoli e ripugnanti, l’apostolo vieta categoricamente alle prime comunità cristiane – ossia ai primi seguaci di Cristo sparsi in un vasto mondo di pagani o “gentili” – di entrare in contatto con gli idolatri:

What say I then? that the idol is any thing,
or that which is offered in sacrifice to idols is any
thing?

But I say, that the things which the Gentiles sa-
crifice, they sacrifice to devils, and not to God: and I
would not that ye should have fellowship with devils.

Ye cannot drink the cup of the Lord, and the cup
of devils: ye cannot be partakers of the Lord’s table,
and of the table of devils. (1 Corinthians 10:19-21)

Che cosa dunque intendo dire? Che la
carne immolata agli idoli è qualche cosa? O
che un idolo è qualche cosa? No, ma dico che
i sacrifici dei pagani sono fatti a demòni e non
a Dio. Ora, io non voglio che voi entriate in
comunione con i demòni; non potete bere il
calice del Signore e il calice dei demòni; non
potete partecipare alla mensa del Signore e alla
mensa dei demòni. (1 Corinzi, 10,19-21)

La severità dell’ammonimento è tale, come spiega Calvinio nei suoi Commentari, non tanto perché l’idolo è “qualcosa” (di fatto l’idolo è “niente” agli occhi di Dio), quanto perché “il mo-
tivo [dei sacrifici dei pagani] è superstizioso e riprovevole, e l’opera è spregevole” per cui “tutti

²⁶ “Heb. *bāmâ* (pl. *bāmōt*) is most commonly found in the condemnatory lists of illegitimate worship practices by Israelite and Judean kings and their subjects, but in those many instances the hated *bāmâ* is not described” (*ibidem*).

²⁷ “Once when he [Crane] was called upon to recite in the psychology class, he argued a point with the teacher. The Professor sought to silence him by an appeal to the Bible: ‘Tut, tut – what does St. Paul say, Mr. Crane, what does St. Paul say?’ testily asked the old Professor. // ‘I know what St. Paul says,’ was the answer, ‘but I disagree with St. Paul.’ // Of course no Methodist college wants a student like that; and young Crane wandered down to New York and got a job reporting on the *Herald*” (Hubbard 1896, 22).

quelli che vi entrano in contatto e vi si associano vengono contaminati”²⁸. Il teologo sottolinea come per San Paolo “la fonte di corruzione” risieda infatti nell’“intenzione” degli idolatri, da cui è imperativo allontanarsi e separarsi per non venirne corrotti²⁹. Secondo Calvino lo scopo del monito dell’apostolo sarebbe dunque quello “di aggravare l’empietà che [l’idolatria] implica” e non di attenuarla. Per questo egli si avvale efficacemente del “termine *demòni*”, un termine che per San Paolo, come sottolinea l’esegeta a scanso di equivoci, non ha nessun collegamento con il “significato” della tradizione pagana (“divinità inferiori” o “eroi”) o platonica (“*genii*, o angeli”). Con precisi richiami scritturali che vibrano nelle affermazioni dell’apostolo – “Avete irritato il vostro creatore, sacrificando ai demoni e non a Dio” (Bar 4,7); “Hanno sacrificato a demoni che non sono Dio, e divinità che non conoscevano” (Dt 32,17) – Calvino sottolinea la connessione diretta tra gli idolatri e i demòni che San Paolo mette in risalto nella sua epistola con l’intento di “mostrare tutta l’enormità del male” ed “esporlo alla più grande esecrazione”³⁰: “i sacrifici dei pagani sono fatti a demòni e non a Dio”.

“Ora, io non voglio che voi entriate in comunione [*fellowship*] con i demòni”. L’ordine di San Paolo sembra riflesso nello sguardo muto del santo di Crane in cima all’altura della sua poesia IX, così come nel gesto aggiunto dello stilita nell’illustrazione della Norton: sguardo e gesto entrambi rivolti a un pubblico (di lettori, ascoltatori, spettatori) da mettere in guardia da qualsiasi associazione con il mondo sottostante (sregolato, corrotto, esecrabile) degli spiriti immondi. In alto e lontano, sicuro, almeno lui, di non avere nulla a condividere con un’orda di esseri impuri e agitati, intenti “sotto” a peccare bevendo e/o anche banchettando smodatamente, il santo visibile di Crane e della Norton si staglia come l’immagine verbale e visuale degli ammonimenti dell’apostolo: “non potete bere il calice del Signore e il calice dei demòni; non potete partecipare alla mensa del Signore e alla mensa dei demòni”. Come spiega Calvino, “nessuno può entrare in comunione [*fellowship*] con Dio e allo stesso tempo con gli idoli”. L’unico banchetto a cui siamo ammessi da Cristo è “il banchetto sacro del suo corpo e del suo sangue”. E questo avviene solo a patto “di aver prima detto addio ad ogni forma di sacrilegio”. “Poiché l’uomo che vuole godere dell’uno”, conclude Calvino, “deve rinunciare all’altro”³¹.

Ma il giovane Crane non è d’accordo con San Paolo, né tanto meno con il grande esegeta riformato i cui principi avevano sostenuto l’avvio della grande avventura del protestantesimo

²⁸ “But as the design of them is superstitious and condemnable, and as the work is base, [Paul] infers, that all who connect themselves with them as associates, are involved in pollution” (Calvin 1848, vol. I, 338).

²⁹ “[Paul] does not look to the idols themselves; but rather has in view the intention of those who sacrifice to idols. For that was the source of the pollution that he had indirectly pointed out” (*ibidem*).

³⁰ “Some, however, understand the term *demons* here as meaning the imaginary deities of the Gentiles, agreeably to their common way of speaking of them; for when they speak of *demons* they meant inferior deities, as, for example, heroes, and thus the term was taken in a good sense. Plato, in a variety of instances, employs the term to denote *genii*, or angels. That meaning, however, would be quite foreign to Paul’s design, for his object is to show that it is no light offense to have to do with actions that have any appearance of putting honor upon idols. Hence it suited his purpose, not to extenuate, but rather to magnify the impiety that is involved in it. How absurd, then, it would have been to select an honorable term to denote the most heinous wickedness! It is certain from the Prophet Baruch, (iv. 7.) that *those things that are sacrificed to idols are sacrificed to devils* (Deut. xxxii. 17; Ps xcvi. 5.) In that passage in the writings of the Prophet, the Greek translation, which was at that time in common use, has δαιμόνια – *demons*, and this is its common use in Scripture. How much more likely is it then, that Paul borrowed what he says from the Prophet, to express the enormity of the evil, than that, speaking after the manner of the heathen, he extenuated what he was desirous to hold up to utter execration!” (ivi, vol. I, 339).

³¹ “[N]o one can have fellowship at the same time with God and with idols. Now, in all sacred observances, there is a profession of fellowship. Let us know, therefore, that we are then, and then only, admitted by Christ to the sacred feast of his body and blood, when we have first of all bid farewell to everything sacrilegious. For the man who would enjoy the one, must renounce the other” (ivi, vol. I, 340).

radicale nel Nuovo Mondo. È così che al santo – sia esso l'io lirico di una piccola poesia in maiuscoletto, o il maiuscolo mittente di memorabili epistole indirizzate a coloro a cui sempre lui si rivolge con la parola “fratelli” (“brethren”) – riserva infine il ruolo di destinatario ultimo di una “dichiarazione di comunione” (nelle parole di Calvino) che, paradossalmente, però, viene dal demonio: “COMRADE! BROTHER!”. Richiami a parte, intenzionali o meno, alla grande poesia della generazione precedente (Baudelaire, Whitman)³² o alla grande tradizione puritana della visione del peccato, l'esclamazione finale “Camerata! Fratello!” echeggia come un invito verso l'alto, anti-paolino e blasfemo, a bere il calice dei demòni e a partecipare alla loro mensa.

Nessuno è in grado di sapere esattamente su cosa vertesse l'alterco tra lo studente e il suo professore alla Syracuse University (forse, come è stato ipotizzato, proprio sulla “teoria [paolina] del peccato”, Stallman 1973, 30). Certo è che per Crane, avviandosi sulle strade del mondo come un figlio delle tenebre proprio perché rifiutava di essere un figlio della luce, quei contrasti e quei disaccordi che avevano già da tempo caratterizzato la sua vita di figlio di ministri metodisti (orfano di padre a otto anni, studente ribelle e promiscuo, e, a vent'anni, dopo aver lasciato Syracuse, orfano pure di madre), erano destinati a contraddistinguere tanto la sua vita scandalosa di uomo quanto la sua non meno scandalosa professione di scrittore, di cui le sue prime opere in prosa e poesia, *Maggie. A Girl of the Streets* e *The Black Riders*, nel bene o nel male o, meglio, al di là del bene e del male, avrebbero subito dato prova.

Riferimenti bibliografici

- Baudelaire Charles (1973), *I fiori del male. I relitti. Supplemento ai fiori del male*, a cura di Luigi de Nardis, Milano, Feltrinelli (con testo a fronte).
- Calvin John (1848), *Commentary on the Epistles of Paul the Apostle to the Corinthians*, trans. from the original Latin and collated with the author's French version by the Reverend John Pringle, Edinburgh, The Calvin Translation Society, 2 vols.
- Cather Willa (1949 [1900]), “When I Knew Stephen Crane”, *Prairie Schooner* 23, 231-236.
- Cometa Michele (2016), *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini.
- Crane Stephen (1895), *The Black Riders and Other Lines*, Boston, Copeland and Day.
- (1925-1927), *The Work of Stephen Crane*, ed. by Wilson Follett, New York, Knopf, 12 vols.
- (1988), *The Correspondence of Stephen Crane*, ed. by Stanley Wertheim, Paul Sorrentino, New York, Columbia UP, 2 vols.
- Droch [Bridges Robert] (1896), “Poetry as Chink Filling”, *Life* 27, 56.
- Fastelli Federico (2018), “Letteratura e cultura visuale. Stato dell'arte e qualche minima proposta”, *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente* 7, 1-16, doi: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-24217>.
- Garland Hamlin (1930), “Stephen Crane”, in Id., *Roadside Meetings*, New York, MacMillan, 189-206.
- Higginson T.W. (1895), “Recent Poetry”, *The Nation* 61, 296-297.
- Howe M.A. DeWolfe (1896), “Six Books of Verse”, *Atlantic Monthly* 68, 267-272.
- Howells W.D. (1896), “Life and Letters”, *Harper's Weekly* 40, 79.
- Hubbard Elbert (1896), “As to the Man”, *The Roycroft Quarterly* 1, 16-26.
- Hulme E.T. (1924), “Romanticism and Classicism”, in Id., *Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, ed. by Herbert Read, London, Routledge & Keagan Paul, 111-140.
- Linson Corwin K. (1903), “Little Stories of ‘Steve’ Crane”, *Saturday Evening Post* 175, 19-20.

³² “Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!” (Baudelaire 1973, 6); “Camerado, I give you my hand!” (Whitman 1982, 307): è questo solo uno dei tantissimi luoghi (qui “Song of the Open Road”) in cui il bardo americano usa il termine sia in inglese (“comrade”), sia in questa sua personale versione dallo spagnolo, anglicizzata e mascolinizzata (“camerado”), come un vero e proprio concetto in evoluzione e trasformazione in tutte le edizioni di *Leaves of Grass*, dal 1855 al 1892.

- (1958), *My Stephen Crane*, ed. by E.H. Cady, Syracuse, Syracuse UP.
- Lowell Amy (1926), “Introduction”, in Crane 1925-1927, vol. VI, ix-xxix.
- McGann Jerome (1993), *Black Riders. The Visible Language of Modernism*, Princeton, Princeton UP.
- ed. (2009), *Stephen Crane's "The Black Riders and Other Lines"*, Houston, Rice UP.
- Monroe Harriet (1919), “Stephen Crane”, *Poetry* 14, 148-152.
- Nakhai Beth Alpert (2000), “High Place”, in D.N. Freedman (ed.), *Eerdmans Dictionary of the Bible*, Grand Rapids, Eerdmans Publishing Company, 588-589.
- Nori Giuseppe (2004), “Stephen Crane: I cavalieri neri e altri versi”, *Trame di letteratura comparata* 8-9, 233-263 (con quattordici poesie in traduzione e testo a fronte).
- (2006), “Poetiche bibliche di fin de siècle: *The Black Riders and Other Lines* di Stephen Crane”, *Annali della Facoltà di Scienze della Formazione*, Università di Macerata, 3, 239-265 (con sedici poesie in traduzione).
- (2014), “Child of Darkness: Stephen Crane and *The Black Riders and Other Lines*”, in Dominique Marçais (ed.), *Modes and Facets of the American Scene. Studies in Honor of Cristina Giorcelli*, Palermo, la Palma, 95-116.
- (2017), “Il dio dell'inizio e l'anarchia protestante di Stephen Crane”, in Mirella Vallone (a cura di), *Faith in literature. Religione, cultura e identità negli Stati Uniti d'America*, Perugia, Morlacchi, 39-62.
- Peck H.T. (1895), “Some Recent Volumes of Verse”, *The Bookman* 1, 254-256.
- Sandburg Carl (1916), “Letters to Dead Imagists”, in Id., *Chicago Poems*, New York, Holt, 176.
- Somaini Antonio (2005-2006), “On the ‘Scopic Regime’”, *Lettmotiv* 5, 25-38.
- Stallman R.W. (1973), *Stephen Crane. A Biography*, New York, Braziller.
- Wells H.G. (1900), “Stephen Crane: From an English Standpoint”, *The North American Review* 171, 233-242.
- Wertheim Stanley (1997), *A Stephen Crane Encyclopedia*, Westport, Greenwood Press.
- Whitman Walt (1982), *Poetry and Prose*, ed. by Justin Kaplan, New York, The Library of America.
- Wyatt Edith (1915), “Stephen Crane”, *New Republic* 4, 148-150.



Citation: R. Raimondo (2019) Traduction et imaginaires du Canzoniere de Pétrarque, parcours comparés d'artistes et traducteurs. Glomeau et Feltesse, Aragon et Picasso, Bonnefoy et Titus-Carmel. *Lea* 8: pp. 455-474. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10999>.

Copyright: © 2019 R. Raimondo. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Traduction et imaginaires du Canzoniere de Pétrarque, parcours comparés d'artistes et traducteurs. Glomeau et Feltesse, Aragon et Picasso, Bonnefoy et Titus-Carmel

Riccardo Raimondo

Marie Skłodowska-Curie Global Fellow uMontréal / uOslo
(raimondo.riccardo@yahoo.it)

Abstract

This essay analyses Petrarchist imaginary through several French editions of the Canzoniere in order to explore the relations between poetic translation and images, textuality and imagination (Bachelard 1960). The translations seem to testify to a work *of* and *on* the imaginary (Raimondo 2016; Bezari, Raimondo, Vuong, 2018), and more particularly the translations of the Canzoniere are privileged objects to observe these dynamics, because they often present a paratext of images that, on the one hand, accompany and support the translation work, while, on the other hand the images themselves become infra-semiotic translations. These visual representations have a distinctive status: far from being mere *figures* illustrating translations, they are “entities that can stand the test of time” (Pinotti, Somaini 2016), *models* which perpetuate themselves and testify to the crystallization and metamorphosis of a Petrarchist *iconosphere*. This study will focus on three French editions of the Canzoniere which will help us to trace the contours of a “twentieth-century Petrarchism”: Marie Anne-Glomeau’s translation with etchings by Emile Feltesse (1920), Louis Aragon’s translations with etchings by Picasso (1945) and Yves Bonnefoy’s translations with designs by Gérard Titus-Carmel (2001). What does it mean to translate the Canzoniere over a time spanning from the interwar period to the present day? How did the heritage of Renaissance and Romanticism finally reverberate in the imaginaries of the 20th-century translators?

Keywords: imaginary, Petrarca, Petrarchism, reception, translation

1. Introduction : paratextes et imaginaires

À partir de la traduction anglaise du célèbre ouvrage de Genette (1997), les études des paratextes en traductologie ont connu un succès considérable et les chercheurs se sont de plus en

plus questionnés sur leur rôle dans l'analyse des traductions¹. Non seulement quelques études ponctuelles proches de nos domaines de recherche – comme celles de Mathilde Thorel (2006), Marie-Alice Belle et Brenda Hosington (2018) – mais aussi des grands projets fédérateurs démontrent la fécondité de ce domaine d'études, comme le volume dirigé par Anna Gil-Bardaji, Pilar Orero et Sara Rovira-Esteve (2012) ou l'ouvrage publié par les soins de Valerie Pellatt (2013). Un essai récent de Kathryn Batchelor (2018) confirme enfin la richesse de ces études ainsi que leurs liens toujours étroits avec les théories de Genette. Ces travaux, qui mettent en avant le caractère transdisciplinaire de la traductologie (Pellatt 2013, 1-6), sont destinés à devenir les fondements d'une conception de plus en plus profonde du texte traduit et de son statut.

Dans ce même sillon, on entendra par *paratexte*, avec Genette, “ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public” (Genette 1997, 7-8)². Si la “paratextualité” consiste, selon Genette, dans la relation que le texte “entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte*” (titre, préface, postface, notes, etc.) (Genette 1982, 10), on s'intéressera en particulier à l'imagerie du paratexte, c'est-à-dire à son appareil figuratif (image de couverture, illustrations, décors, etc.).

Dans les prochaines pages, on explorera l'imaginaire pétrarquiste à travers quelques éditions françaises illustrées du Canzoniere³ dans le but de sonder les rapports entre poésie et images, textualité et imaginaire⁴, grâce à une étude comparée de paratextes et de traditions traductionnelles.

Les traductions du Canzoniere sont un lieu privilégié pour étudier le rapport entre texte et images, car elles présentent souvent des paratextes illustrés ou des illustrations dans le texte, qui, d'une part, accompagnent et soutiennent le travail traductif et, d'autre part, deviennent eux-mêmes des traductions intersémiotiques⁵.

¹ On rappelle l'article pionnier de Şehnaz Tahir-Gürçaglar (2002).

² On ne considérera pas, dans ce contexte, la distinction entre le *péritexte*, regroupant les éléments présents dans l'espace même du texte, et l'épitexte qui se situe en dehors du texte (Genette 1997, 11).

³ Pour le texte-source on utilisera ici l'édition critique de Marco Santagata. D'un point de vue graphique, les éditions du Canzoniere de Pétrarque ne se distinguent que pour de moindres détails, étant le texte assez stable pendant les époques, grâce notamment aux manuscrits de l'auteur. Pour une analyse attentive de l'histoire du Canzoniere et de ses éditions, on renvoie à Santagata (*I frammenti dell'anima*, 1992). L'usage du titre en italique (Canzoniere) est une invention relativement récente (Feo 1989, Vecchi Galli 2005). Si l'on méditait sur la distinction entre *titulus* et *nomen* proposée par Michele Feo (1989), on s'apercevrait vite que le nom (*canzoniere*) est devenu impunément un titre (le *Canzoniere*) qui n'est guère représentatif de la volonté de l'auteur ni de la première réception de l'œuvre et qui devient de plus en plus commun seulement à partir de l'Ottocento. C'est pour cette raison que Feo parle de “nome umiliante di Canzoniere” (Feo 1998, 421) dont le démerite majeur est d'avoir effacé de la mémoire des lecteurs communs le titre originel des *Fragmenta*. Nous avons gardé le mot en majuscule tout en refusant l'usage de l'italique (le Canzoniere). Ce choix souhaite exprimer à la fois l'idée d'une forme archétypale (le *chansonnier*) et le caractère mouvant de ce recueil (de son titre comme de son macrotexte) qui s'est métamorphosé tout au long de l'histoire, en dépit de la volonté de l'auteur.

⁴ Pour une mise en perspective de ces notions (*poésie* et *image*, *textualité* et *imaginaire*), voir Bachelard 1960, *passim*.

⁵ On rappelle qu'une traduction intersémiotique consiste, selon Jakobson, “en l'interprétation des signes linguistiques au moyen de système de signes non linguistiques” (1963, 79).

Ces représentations visuelles ont un statut particulier: bien loin d'être des simples *figures* illustrant les traductions, elles doivent être considérées plutôt comme des *images* (Pinotti, Somaini 2016), des *modèles* qui traversent l'histoire et témoignent de la cristallisation et de la métamorphose d'une *iconosphère*⁶ pétrarquiste, "des entités qui peuvent traverser le temps et se manifester dans un medium comme dans un autre sans perdre leur identité"⁷. Dans ce contexte, il s'agira d'observer quelques procédés par lesquels l'inspiration des traducteurs-ices et des artistes jouent un rôle concret dans la construction d'un imaginaire pétrarquiste.

On se concentrera sur trois éditions françaises du Canzoniere qui nous aideront à délimiter les contours d'un "pétrarquisme vingtièmiste", notamment par la traduction de Marie Anne-Glomeau accompagnée par des eaux-fortes d'Emile Feltesse (1920), celle de Louis Aragon avec une eau-forte de Pablo Picasso (1945) et celle d'Yves Bonnefoy enrichie par les dessins de Gérard Titus-Carmel (2001). Que signifie proposer une version illustrée du Canzoniere pendant une période qui va de l'Entre-deux-guerres à nos jours? Comment les héritages de la Renaissance et du Romantisme se réverbèrent-ils enfin dans les imaginaires des traducteurs-ices⁸ et des artistes au XXème et XXIème siècle?

2. Glomeau et Feltesse, Aragon et Picasso

On ne connaît rien de la vie et de la formation de Marie-Anne Glomeau. Son édition du Canzoniere⁹ est une traduction très littérale (Glomeau 1920), sans texte en regard et sans aucun souci stylistique. C'est un ouvrage de vulgarisation qui devait enrichir le catalogue des éditions Glomeau, depuis toujours engagées dans des collections (à vocation "grand public") comme la "Collection Glomeau des meilleurs romans étrangers", la "Collection des Petits Mystères de l'Histoire et de l'Art" ou encore "Les Anniversaires littéraires". On peut le remarquer d'emblée dans sa traduction de *Rerum vulgarium fragmenta* (*Rvf*), 1.

⁶ On définit ainsi *iconosphère*: "la sphère constituée par l'ensemble des images qui circulent au sein d'un contexte culturel déterminé, par les technologies grâce auxquelles ces images sont produites, élaborées, transmises et conservées, ainsi que par les usages sociaux dont ces images font l'objet" (sauf indication contraire, les traductions sont de l'auteur). "La sféra costituita dall'insieme delle immagini che circolano in un determinato contesto culturale, dalle tecnologie con cui esse vengono prodotte, elaborate, trasmesse e archiviate e dagli usi sociali di cui queste stesse immagini sono oggetto" (Pinotti, Somaini 2018, 18).

⁷ "Entità immateriali che possono attraversare il tempo e manifestarsi in un medium o in un altro senza perdere la loro identità" (*ibidem*, 45).

⁸ On distinguera ainsi des "imaginaires de la traduction" qui nous permettent de modéliser, d'un côté, la subjectivité des traducteurs-ices (*imaginaires des traducteurs et traductrices*), de l'autre, les diverses conceptions et représentations de la traduction (*imaginaires du traduire*) impliquées dans la remédiation et dans la transmission des textes (Raimondo 2016; Bezari, Raimondo, Vuong 2018).

⁹ Traduction en prose sans texte en regard, dans l'ordre: [*1^{re} partie*] *Rvf* 1, 6, 15, 18, 32, 36, 47, 56, 79, 86, 101, 118, 124, 134, 140, 141, 152, 153, 167, 184, 189, 195, 196, 198, 212, 218, 221, 246, 248, 251, 254; [*2^{me} partie*] *Rvf* 269, 274, 276, 278, 279, 283, 291, 292, 294, 297, 307, 311, 312, 315, 317, 326, 327, 338, 344, 358, 363, 364, 352, 354.

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i sono,

del vario stile in ch'io piango et ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente,
di me medesmo meco mi vergogno;

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentérsi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

ABBA ABBA CDE CDE
hendécasyllabe
(Rvf 1, in Santagata 1992, 5)

O vous qui cherchez, dans ces vers
épars, l'écho des soupirs dont je nourrissais
mon cœur au temps des erreurs
de ma prime jeunesse, alors que j'étais
un tout autre homme que je ne suis;

Si vous savez, par expérience, ce
qu'est l'amour, j'espère trouver non
seulement le pardon, mais aussi la pitié
du style différent dans lequel je pleure
et je raisonne, entre les vaines espérances
et les vaines douleurs.

Je vois bien pourtant combien,
devant le monde, je fus digne de mépris
si longtemps, car moi-même, souvent,
je me fais honte.

De mon délite cette honte est le
fruit, ainsi que mon repentir et la claire
connaissance que tout plaisir en ce
monde est un songe bien court.

vers libres

(Glomeau 1920, "O vous qui cherchez", 7)

L'artiste Émilie Feltesse semble s'adapter à un imaginaire pétrarquiste cristallisé dans l'embryonnaire culture de masse, héritier d'une série de lieux communs aussi célèbres au XIX^{ème} siècle : c'est un Pétrarque "banalisé" comparable à celui de Placide Catanusi (1669). Les exergues placés au début de chaque session témoignent d'une inspiration qui puise ses racines dans l'œuvre de Jacques de Sade¹⁰ et dans le commentaire de Giacomo Leopardi : une inspiration délibérément narrative et biographique.

On trouve une citation de Victor Hugo¹¹ à la première page de titre, une d'Alphonse de Lamartine¹² pour la première section "*In vita di Madonna Laura*" et enfin une de Pétrarque¹³ lui-même pour la dernière section "*In morte di Madonna Laura*".

¹⁰ On rappelle que, comme l'a fait remarquer Rushworth, le pétrarquisme du XIX^{ème} siècle est principalement fondé sur trois grandes figures tutélaires ("three writers who were to be foundational for modern French Petrarchism", 2017, 7) : Jacques de Sade pour son goût biographique et anecdotique, Jean-Jacques Rousseau pour son inspiration idyllique et philosophique, Voltaire pour la critique anti-pétrarquiste.

¹¹ "Quand d'une aube d'amour mon âme se colore, / Quand je ma pensée, ô chaste amant de Laure, / Loin du souffle glacé d'un vulgaire moqueur, / Eclore feuille à feuille au plus profond du cœur, / Je prends ton livre saint qu'un feu céleste embrase, / Où si souvent murmure à côté de l'extase. / La résignation au sourire fatal, / Ton beau livre où l'on voit, comme un flot de cristal / Qui sur un sable d'or coule à sa fantaisie, / Tant d'amour ruisseler sur tant de poésie" (Glomeau 1920, 5).

¹² "Le livre de la vie est le livre suprême / Qu'on ne peut ni fermer ni rouvrir à son choix. / Le passage attrayant ne s'y lit pas deux fois, / Et le feuillet fatal se tourne de lui-même. / On voudrait revenir à la page où l'on aime, / Et la page où l'on meurt est déjà sous vos doigts" (*ibidem*, 5).

¹³ "O Amour, la Mort, m'a soustrait à tes lois! / Celle qui fut ma Donna, au ciel est partie / Laissant triste et libérée ma vie (Pétrarque, *Canzone II*)" (*ibidem*, 39). Il s'agit de l'*explicit* de Ruf 270, la numérotation suit la première édition commentée par Giacomo Leopardi et plus précisément la *Canzone II* dans "Sonetti e canzoni in morte di Madonna Laura" ("Parte seconda", t. II). Voir Petrarca 1826; sur le commentaire de Leopardi voir Crivelli 1998.

Ce faisant, Glomeau souhaite puiser explicitement à l'imaginaire d'un "Pétrarque romantique"¹⁴, dont le plus important représentant est sûrement Lamartine avec son *Cours familier de littérature* (1858-1869). Cet essai inclut un certain de nombre de traductions en prose et exemplifie la poésie pétrarquienne en parcourant les étapes principales de la vie du poète :

Jamais l'œuvre et l'écrivain ne sont plus indissolublement unis que dans les vers de Pétrarque, en sorte qu'il est impossible d'admirer la poésie sans raconter le poète : cela est naturel, car le sujet de Pétrarque c'est lui-même ; ce qu'il chante c'est ce qu'il sent. Il est ce qu'on appelle un poète intime, comme Byron de nos jours ; une si puissante et si pathétique individualité, qu'elle envahit tout ce qu'il écrit, et que si l'homme n'existe pas le poète cesserait d'être. On a beau dire, ce sont là les premiers des poètes ; les autres n'écrivent que leur imagination, ceux-là écrivent leur âme. Or qu'est-ce que la belle imagination en comparaison de l'âme ? Les uns ne sont que des artistes, les autres sont des hommes. Voilà le caractère de Pétrarque, racontons sa vie. (Lamartine 1858, t. VI, VI.2)

Les imaginaires pédagogique et narratif du *cours* de Lamartine, ainsi que les traductions en prose simplificatrices, visent à nourrir le mythe d'un Pétrarque en dehors de l'histoire, une figure "dévouée et dévotionnelle"¹⁵. Les sonnets du Canzoniere n'intéressent pas Lamartine pour leurs caractéristiques formelles, mais notamment pour les thèmes et les images qu'ils véhiculent : ce sont "les proverbes de l'amour des âmes" (Lamartine 1858, t. VI, XXXIII.1).

Dans le même sillon, par une traduction "littérale conforme au commentaire de Leopardi" (comme l'on lit dans la page de titre) et par une iconographie figée, le projet de Glomeau semble perpétuer l'image d'un Pétrarque mythique. Feltesse, par ses eaux-fortes, réalise un véritable "classique illustré" qui s'inscrit dans la tradition des premières éditions des *canzonieri* français (Maira 2007; Rushworth 2017, 138-186 et 161-173), en suivant un certain goût anecdotique et topographique très répandu au moins jusqu'au XIXème siècle, comme dans *La Muse de Pétrarque dans les collines de Vaucluse* (1819) de Jean Joseph François Costaing.

Le portrait de Pétrarque dans la page de titre (figure 3) semble s'inspirer non seulement des représentations des poètes couronnés à la manière de Simone Martini (1284-1344) ou de Piero de la Francesca (1412-1492), mais aussi de la tradition iconographique *françoyse* inaugurée par les premiers *canzonieri* lyonnais (figure 1)¹⁶ en langue italienne ou par la première traduction française avec couverture illustrée, celle de Maldeghem (1606, figure 2)¹⁷.

Une comparaison entre les pages de titre montre qu'il existe une certaine cohérence dans cette tradition figurative.

¹⁴ Voir quelques exemples sur les poètes français (Lamartine, Hugo, Musset, Baudelaire) in Hoffmeister 1990.

¹⁵ Trad. fr.: Le Pétrarque qui émerge des cours de Larmartine est une figure platonicienne, spirituelle, dévouée et dévotionnelle ("The Petrarch that emerges from Lamartine's lessons is a Platonic, spiritual, devoted, and devotional figure", Rushworth 2017, 162).

¹⁶ Couverture de *Il Petrarca* (Lyon, Jean de Tournes 1545).

¹⁷ Page de titre de *Le Petrarque en rime françoise, avecq ses commentaires par Philippe de Maldeghem* (Maldeghem 1606). On rappelle la description de cette image : Portrait ovale (hauteur: 62 mm), entouré de la légende "FRANCISCUS PETRARCHA FLORENTINUS", dans un cadre (58 × 71 mm), taille-douce, non signé. Ce portrait en buste représente le poète en capuchon, couronné de laurier, vu de trois-quarts, tourné vers la gauche. Il n'est pas signé, mais on connaît une version agrandie (160 × 210 mm) due au graveur bruxellois Edme de Boulonois (XVIIIème siècle) (Balsamo 1998-2004, 502).



Figure 1 (à gauche) – Couverture de Jean de Tournes, *Il Petrarca*, 1545, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10568287.r=jean%20de%20tournes%20il%20petrarca?rk=21459;2>> (11/2019)

Figure 2 (à droite) – Page de titre de Philippe de Maldeghem, *Le Petrarque en rime françoise, avecq ses commentaires par Philippe de Maldeghem* (1606), <<https://archive.org/details/PetrarqueRimeFrancoise1606>> (11/2019).
Public Domain

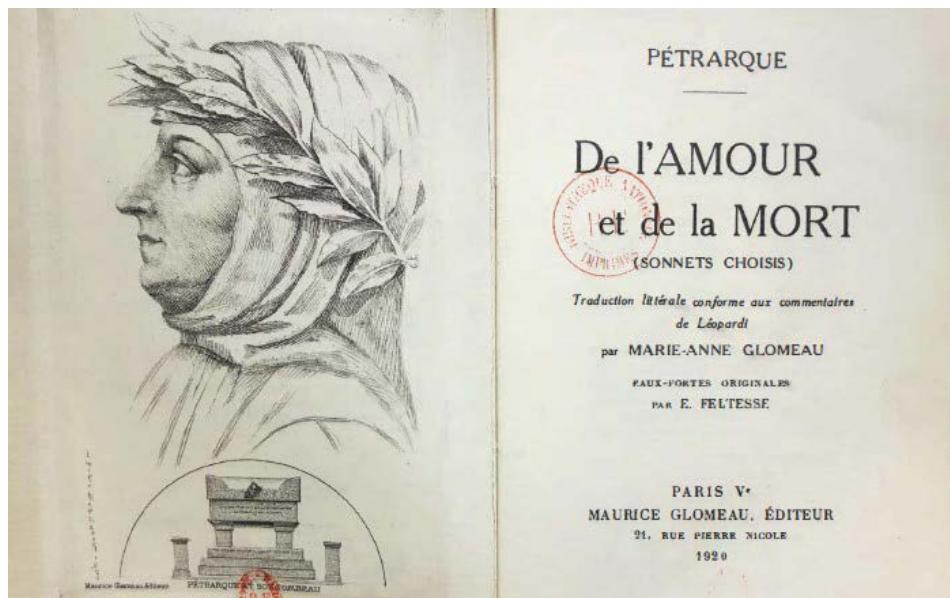


Figure 3 – Page de titre de Marie-Anne Glomeau, *De l'Amour et de la Mort (Sonnets choisis), traduction littérale conforme aux commentaires de Léopoldi par Marie-Anne Glomeau, eaux-fortes originales par Émilie Feltesse*, 1920.
Reproduction avec l'autorisation de la Bibliothèque Nationale de France, Paris

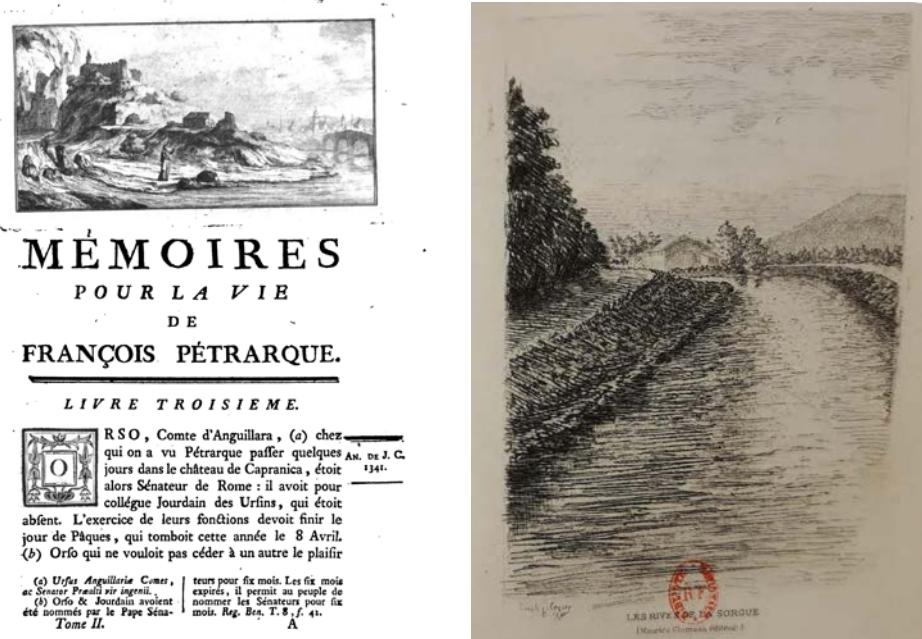


Figure 4 (à gauche) – Détail d'après Jacques de Sade, *Œuvres choisies de François Pétrarque, traduites de l'italien et du latin en français*, 1764, t. I, p. 1

Figure 5 (à droite) – Détail d'après Marie-Anne Glomeau, *De l'Amour et de la Mort (Sonnets choisis), traduction littérale conforme aux commentaires de Léopardi par Marie-Anne Glomeau, eaux-fortes originales par Émilie Feltesse*, 1920.
Reproduction avec l'autorisation de la Bibliothèque Nationale de France, Paris



Figure 6 – Détail d'après Hilaire Enjoubert, *Les Amours de François Pétrarque et de Laure de Sabran*, 1948 [1941].
Reproduction avec l'autorisation de la Bibliothèque Nationale de France

Les eaux-fortes de Feltesse (figure 5) semblent aussi suivre la même inspiration – à la fois topographique et intimiste – de cet illustrateur anonyme qui prêta son crayon aux traductions et aux commentaires de Sade (figure 4)¹⁸. Un imaginaire géographique inspirera aussi les paysages accompagnant une autre version en prose, celle d'Hilaire Enjoubert illustrée par Maurice Lalau (figure 6, Enjoubert 1948 [1941], 67). En reprenant les mêmes éléments – à savoir une rivière, un château, un petit pont, quelques arbres – ils nous invitent, au sein d'une nature stylisée, à reparcourir les lieux emblématiques qu'aurait fréquentés Pétrarque.

En revanche, Picasso, par une démarche bien plus originale, semble s'accorder à la poétique traductionnelle d'Aragon, en redessinant sa propre muse cubiste, dont il montre, par son style unique, les mouvements imperceptibles du visage et des yeux. L'eau-forte de Picasso date du 9 janvier 1945, donc deux ans avant la parution du livre, et elle représente très probablement Françoise Gilot, qui rencontre Picasso en mai 1943 et demeure sa compagne jusqu'en 1953 (une photo d'elle, de 1940, alors qu'elle a 19 ans, est presque le modèle parfait de l'eau-forte¹⁹).

Tout comme Aragon cherche dans les traits de Laure le profil de sa propre bien-aimée, Picasso propose un portrait diffracté par de multiples perspectives et représente sa Françoise/Laure (figure 7). Il s'agit, presque trente ans après l'édition de Glomeau et Feltesse, d'une véritable innovation dans la tradition des *canzonieri* traduits, influencée par la culture de l'après-guerre, tournée vers une tradition toute à réinventer. Ce faisant, Picasso s'éloigne drastiquement de la tradition figurative de Laure, que ce soit celle des chansonniers *françoy*s comme pour Maldeghem (figure 8 ; voir Maldeghem 1606, 1)²⁰, celle anecdote et biographique de Sade (figure 9 ; voir de Sade 1764, t. III, 1) ou celle de L. Jehan-Madelaine (figure 10)²¹ qui, en insérant une photographie de lui-même et une de sa femme en exergue de son édition, propose un paratexte mondain, avec un goût fin-de-siècle et un sentimentalisme “fusionnel” à l'endroit de son épouse!

¹⁸ Détail d'après Jacques de Sade 1764, t. I, 1.

¹⁹ On remercie Jean-Luc Nardone (Université de Toulouse) pour nous avoir ouvert les yeux sur cette eau-forte.

²⁰ On rappellera que le style de cette gravure ne se rapproche pas de celui du portrait ovale de Pétrarque en couverture. Le portrait de Pétrarque et Laure est présent, très probablement, dès la première édition (Bruxelles, Rutger Velpius, 1600). On rappellera aussi qu'il est comparable à celui de quelques éditions italiennes, comme celle de Gesualdo, voir par exemple Petrarcha 1583, f. 4v.

²¹ Détails d'après Jehan-Madelaine 1884. Cette édition contient, outre que plusieurs poèmes de l'auteur dédiés à sa bien-aimée, quatre versions très libres d'après le Canzoniere: *Rvf* 1, 75, 164, 213.



Figure 7 (à gauche) – Frontispice d'après Louis Aragon, *Cinq Sonnets de Pétrarque avec une eau-forte de Picasso et les explications du traducteur*, 1947. Reproduction avec l'autorisation de la Bibliothèque Nationale de France, Paris

Figure 8 (à droite, haut) – Détail d'après Philippe de Maldeghem, *Le Petrarque en rime françoise, avecq ses commentaires par Philippe de Maldeghem*, 1606

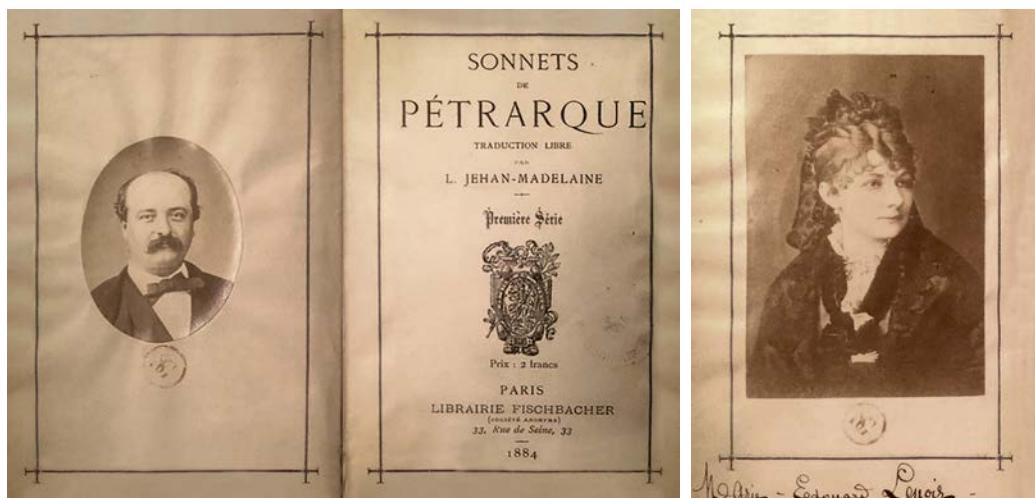


Figure 9 (à gauche) – Détail d'après Jacques de Sade, *Oeuvres choisies de François Pétrarque, traduites de l'italien et du latin en français*, 1764, t. III

Figure 10 (à droite) – Détails du frontispice d'après le volume Jean-Madelaine, *Sonnets de Pétrarque, traduction libre par L. Jehan-Madelaine*, 1884

En effet, on peut apprécier les modes par lesquels Aragon, quant à lui, cherche la voie pour trouver son propre lyrisme, tout en faisant référence à des imaginaires pétrarquistes qui ont déjà inspiré certaines traditions traductionnelles. On essaye d'en offrir aux lecteurs un rapide aperçu.

Aragon traduit cinq sonnets de Pétrarque (*Rvf1*, 102, 176, 187, 283) et les publie en 1947 dans des plaquettes, avec texte en regard, en édition limitée, accompagnées de l'eau-forte de Picasso. Il introduit chaque sonnet par les commentaires de Pietro Petracchi (1610)²², mais peut-être ignore-t-il cette source et ne se limite-t-il qu'à utiliser l'édition avec texte en regard de Catanusi (1669) ou plus probablement celle de Ginguené (1875).

Comme le fait remarquer Jean-Baptiste Para (in Aragon 2007 [1947], t. I, 1571), Aragon ne décrit plus le rossignol ou la Laure de Pétrarque; il cherche, dans la traduction, les chants de ses propres rossignols et, comme il l'avoue par le filigrane sonore des *Explications du traducteur*, il célèbre par Laure sa bien-aimée Elsa Triolet: “[...] et je ne sais plus rien que ce rossignol et Laure, qui dans le langage de mon cœur à moi n'a point le doux nom de l'air où la nuit se brisa, rimer à l'incendie des blés l'or des colzas” (*ibidem*, 1037). D'ailleurs, la phrase placée en exergue de la première édition de ses traductions du Canzoniere (à Vaucluse, 1947) – “*They said Laura was somebody ELSE*” – est bien évidemment un jeu de mots qui cache le prénom de sa femme Elsa – comme le fait remarquer Franck Merger (2008). Ce n'est qu'un autre parmi “tous ces jeux divins faits du nom de Laure de Noves” (*ibidem*, 1036), une tradition onomastique dans laquelle Aragon souhaite peut-être se greffer. Para peut ainsi affirmer que “si Pétrarque semble parfois jouer dans l'œuvre d'Aragon le rôle d'un miroir, c'est aussi qu'il préfigure à sa manière une sorte de ‘mentir-vrai’” (Para, *ibidem*, t. II, 572). C'est d'ailleurs durant la Seconde Guerre mondiale, qui s'achève lorsqu'Aragon traduit le Canzoniere, que l'écrivain développe sa poétique du “mentir-vrai” (Barbarant 1997, 83-129), notamment dans ses romans *Les Voyageurs de l'impériale* (1942) et *Aurélien* (1944), par une représentation diffractée de sa biographie.

Cette recherche d'un lyrisme personnel à travers la traduction de Pétrarque arrive donc dans la continuité du renouveau que connaît la poétique d'Aragon durant la Seconde Guerre mondiale. Sa poésie évolue ainsi de plus en plus dans le cadre d'un retour aux formes fixes, parmi lesquelles le sonnet.

Comme l'explique Nardone (2016, 10-12), le choix anthologique nous ouvre d'autres pistes de réflexion quant à la conception de l'œuvre. Les cinq sonnets sélectionnés par Aragon (*Rvf1*, 102, 176, 187, 283) font de lui, non seulement un poète, mais aussi un traducteur-ice de la Résistance. Les protagonistes des sonnets 102 et 187, tous des combattants (Alexandre, Achille, César, Ptolémée, Pompée), pourraient évoquer, à partir de l'expérience de la guerre, un pétrarquisme “politique”, voire patriotique. Par ailleurs, comme le rappelle Merger:

Pétrarque était aussi un poète patriote, partisan exalté de l'indépendance nationale et de l'unité de l'Italie. Il a été ainsi l'ami du plus grand démocrate de ce temps-là, le tribun romain Rienzi. Et tout cela se reflète dans sa poésie qui, au sens moderne du mot, est à bien des égards une poésie politique. (2008)

On remarque ainsi un imaginaire politique et géographique influençant cette traduction en ce qu'elle s'insère, d'une part, dans l'héritage de la poésie nationaliste de la Résistance (caractérisée par un retour aux contraintes formelles), et d'autre part dans la tradition d'un Pétrarque “local”, comme en témoigne le paratexte (éd. “à la Fontaine de Vaucluse, 1947”). Cette mention est probablement due au fait que durant la Résistance, Aragon a vécu à proximité de Vaucluse: non seulement des imaginaires géographique et politique mais aussi un imaginaire autobiographique convergent dans la figure de Pétrarque.

On remarquera aussi que par ses décasyllabes “différemment calqués” (voir la préface, Aragon 2007 [1947]) Aragon souhaite très probablement respecter l'usage inauguré par Marot, dont il semble même citer une rime: “ronge: songe” (Marot 1541-1544 c.²³, Sonnet 1, vv. 12-14). Quant à son

²² On rappelle qu'on connaît de ce volume trois rééditions vénitiennes à la fin du XVIIème siècle: par Nicolò Misserini (1624), Gio. Maria Misserini (1638); Guerigli (1651).

²³ La date de publication manque : Clément Marot, *Six sonnetz de Pétrarque sur la mort de sa dame Laure, traduictz d'italien en françois*, Paris, G. Corrozet, [1541-1544 ?]. Comme le fait remarquer Guillaume Berthon, la

interprétation du texte-source, on pourrait néanmoins rapprocher son imaginaire traductionnel des “égarements” de Sade (1764, t. I, Sonnet 1, v. 12) plutôt que de la poésie évangélique de Marot (Raimondo 2019b).

On appréciera aussi l’attention qu’Aragon consacre à l’expression des sentiments et des émotions: ex. le verbe “*ascoltate*” (*Ruf1*, v. 1) devient “*surprenez*” (v. 1); pour traduire “*piango et ragiono*” (*ibidem*, v. 5), il met l’accent sur les “*ennuis*” (v. 5). Comme celle de Jacques Peletier (1547 – voir Raimondo 2019a), cette traduction tient d’un mouvement emphatique, plutôt que d’une réflexion linguistique.

La marque de cette confluence d’imaginaires semble être une *pensée poétisante* (Prete 2006 [1980]; Augieri 2012) qui opère par un processus mêlant mise en scène du traducteur-poète et investissement créatif dans la restitution du texte-source.

Si, par son geste traductif inspiré d’un imaginaire biographique et narratif, Aragon semble vouloir traduire le *génie* du texte qui est à l’origine de l’inspiration pétrarquienne, la pratique paratextuelle confirme ce projet traductionnel par des solutions ludiques rappelant l’édition du traducteur forézien Du Tronchet (1572).

Dans son édition (Du Tronchet 1595 [1572], 223, Sonnet 1), le poète et traducteur forézien accompagne chaque poème d’une brève devinette – souvent sous la forme de proverbe ou jeu de mots – qui cache le nom d’un personnage célèbre ou d’un ami (voir Sonnet 1, figure 11)²⁴. Cet ouvrage, par sa pratique paratextuelle devient un objet divertissant et mondain, une sorte de jeu de société.

Non seulement donc la phrase placée en exergue de la première édition d’Aragon (“*They said Laura was somebody ELSE*”) est un jeu de mots cachant le prénom de sa femme Elsa, mais d’autres éléments participent également à la constructions d’un dispositif ludique semblable à celui de Du Tronchet: Aragon accompagne en fait les cent-dix exemplaires de sa traduction “numérotés et marqués de sa main” d’“un proverbe manuscrit” (figure 12)²⁵.

SONNETS DE PÉTRARQUE. 223
Voi Ch'alcoltate in rime iparfe
in suono.

Vous qui en vers fermez, écoutez
Ma voix & son
Des lous pur amoureux, poëtre de mon
cœur
En l'errante leueuse, & premiere faveur,
Quand se fu en partie hame d'autre faveur.
Ce que ie pleure & plaint: par dincr-
sevisans,
Entre vainc el'errance & finole douleur,
Si quelqu'un a proue l'amoureuse châ-
leure
L'enclerc pitié, non seulement pardon.
Mais ore que te voy que l'oy ferme
compte,
Et de fable vulgaire, en renigiant de
honte,
J'èregres à part moy la faison confirmé.
Je fais frout toutes fois, & profit du mesfôte
Par va doux repente, qui m'enfoge &
me compte,
Que tout plaisir mondain n'est que songe
& fume.
L'acquis abonde.

K 4

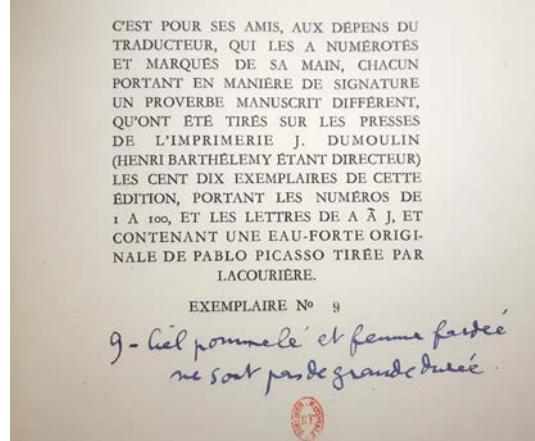


Figure 11 (à gauche) – Étienne Du Trochon, Sonnet 1, in *Lettres amoureuses avec septante sonnets traduits du divin Pétrarque et au pied de chacun sonnet un anagramme du nom des amis*, 1595 [1572], <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79141f/f227.image.r=du%20tronchet%20%C3%A9tienne>> (11/2019)

Figure 12 (à droite) – Détail de l’envoi finale d’après Louis Aragon, *Cinq Sonnets de Pétrarque avec une eau-forte de Picasso et les explications du traducteur*, 1947. Reproduction avec l’autorisation de la Bibliothèque Nationale de France, Paris

date de 1539 traditionnellement avancée ne repose sur rien d’autre que la publication par Corrozet des *Oeuvres* de Marot en 1539 ; il propose plutôt 1541–1544 (Berthon 2014, 130, 130n).

²⁴ Les solutions aux devinettes sont affichées en annexe à la fin du livre.

²⁵ En réalité, nous apprenons grâce à Jean-Luc Nardone (Université de Toulouse) que, contrairement à ce qui est indiqué dans le colophon, tous les exemplaires ne comportent pas de proverbes. Pour l’heure, sur les 110, Nardone en a recensé 22, dont deux au moins sans proverbe.

Ce complexe “dispositif imaginatif”²⁶ a le pouvoir de faire dialoguer les *images* pétrarquien-nes avec l’expérience personnelle du poète, tout comme la muse cubiste de Picasso “dialogue” avec la Laure de Pétrarque. Ce faisant, Aragon ouvre les portes à un nouvel imaginaire valorisant à la fois l’individualité du traducteur et la dimension ludique de l’édition, peut-être inspirée par Du Tronchet. La traduction d’Aragon inaugure de plus un pétrarquisme de l’après-guerre, une nouvelle modalité de valorisation du Canzoniere, différente de l’imaginaire qu’on retrouve dans les traductions de la première moitié du XX^{ème} siècle, encore influencées par la tradition traductionnelle du XIX^{ème} siècle, comme celles d’Hippolyte Godefroy (1900), Henry Cochin (1920), Marie-Anne Glomeau (1920), Pierre Edmond Ladoué (1921) et Ferdinand Bailly (1932). Ces dernières traductions puissent encore à l’imaginaire biographique, souvent d’un Pétrarque banalisé, tandis que, chez Aragon, l’imaginaire narratif s’incarne dans une Laure “cubiste” aux mille facettes.

3. Bonnefoy et Titus-Carmel: la recherche de la Beauté

Il est intéressant de se demander jusqu’à quel point la relation entre artiste et traducteur-ice peut s’incarner dans des choix stylistiques, témoigner d’un geste traductif et influencer l’interprétation du texte-source. Si la Laure “cubiste” de Picasso se présentait comme une sorte de commentaire visuel de la version aragonienne et comme une traduction infra-sémiotique de son imaginaire traductionnel, les illustrations de Gérard Titus-Carmel pour les traductions d’Yves Bonnefoy (2009-2013)²⁷ témoignent d’une relation plus complexe, d’un “livre de dialogue” (Peyre 2005, 190). Cet échange serait à la fois mutuel, réciproque et se “déploierait moins face à face que côté à côté”, impliquant “une éthique autant qu’une esthétique” (Froidefond 2016, § 1).

Froidefond met aussi en valeur le parcours intime de Titus-Carmel en ligne avec les inspirations de son ami poète:

L’évolution de Titus-Carmel rappelle celle de Mallarmé qui, après avoir pris conscience d’une radicale absence d’être et de sens, après avoir appréhendé le Néant, annonce qu’il a trouvé le Beau. Pour Bonnefoy, cette révolution mallarméenne est de même ampleur que celle s’est produite chez Titus-Carmel entre ses dessins et sa peinture plus récente. (Froidefond in Bonnefoy, Titus-Carmel 2014, 9-10)

Si Bonnefoy admet ressentir souvent la tentation de “laisser les mots se prendre dans les images” (Bonnefoy 2010, 159), dans ses illustrations aux traductions de Pétrarque, Titus-Carmel, pour sa part, semble trouver dans la recherche d’une Beauté pure et primordiale, la réponse ultime aux questionnements qui avaient déjà informé un projet précédent, le *Tombeau de L. B. Alberti* (2005). Dans cette plaquette, l’imaginaire de l’architecte génois renvoie à un art qui tend vers l’Un à travers un long parcours de purification d’inspiration pythagoricienne et néoplatonicienne. Cette tension dévoile tout le tragique de la dichotomie entre la perfection

²⁶ On entendra ici le terme *dispositif* au sens des Études visuelles: “[un *dispositif* est] tout ce qui – à l’intérieur ou à l’extérieur des marges de l’image – participent à placer l’image dans l’espace et à articuler son rapport avec le spectateur, en configurant de quelque sorte son regard” (“[un *dispositivo* è] tutto ciò che – all’interno o all’esterno dei margini dell’immagine – concorre a disporre nello spazio l’immagine stessa e a organizzare il suo rapporto con lo spettatore, configurandone in qualche modo lo sguardo”, Pinotti, Somaini 2016, 172).

²⁷ Yves Bonnefoy traduit pour la première fois Pétrarque en 2005. Il republie ses traductions dans une plaquette illustrée par Gérard Titus-Carmel (2011). C’est une traduction en vers sans texte en regard des sonnets suivants: Ruf 1, 3, 12, 19, 31, 33, 34, 57, 61, 81, 90, 123, 132, 133, 134, 165, 189, 199, 200, 225, 226, 234, 245, 364.

de l’Idée et la précarité de la matière, entre l’harmonie des nombres et le désordre du monde. Les illustrations de Titus-Carmel s'accordent avec cette inspiration, oscillant entre construction géométrique et geste improvisé : d'un côté le Nombre d'or ("harpe dans la pierre"), de l'autre, les courbes précaires et désaccordées, les couleurs comme des fausses notes. Avec ses illustrations (figure 13)²⁸, Titus-Carmel tente de résoudre ces oppositions par la recherche de la Beauté dans des formes simples et primordiales évoquant la matérialité des objets et la plasticité des figures. Sa recherche esthétique tourne le dos à l'abstraction du *Tombeau de L. B. Alberti* (2005) et s'oriente vers la vitalité organique du règne végétal.



Figure 13 – Yves Bonnefoy, Gérard Titus-Carmel, *Chemins ouvrant*, 2014, © L'Atelier contemporain

Dans son écrit intitulé “Illustrant Pétrarque” (Bonnefoy, Titus-Carmel, 2014, 123-136), le peintre met l’accent sur sa tentative de se dissocier de toute pensée conceptuelle pour revenir à une sorte de pureté de la forme, à une “nécessité” de la forme. Il cherche une “intervention graphique” qui puisse exprimer la “finitude essentielle” de l’existence. Il souhaite évoquer une dimension qui ne nie pourtant pas la transcendance : à travers la forme, il tend à “la réunion du sens et de l’absolu”, de l’humain et du divin.

On retrouvera une telle “poétique de la matérialité” dans le geste traductif de Bonnefoy qui valorise, comme on l'a vu, l'expression des passions et la dimension du corps. Le projet de traduction de Bonnefoy et de Titus-Carmel s'écarte alors des plus importants-es traducteurs-ices de Pétrarque du XX^{ème} siècle et s'inscrit, par sa volonté de valoriser l'individualité de l'amoureux-traducteur, dans le sillon d'Aragon, sans pourtant en hériter le goût pour l'anecdote et pour la dimension narrative. Notons par exemple les traductions du mot *vaneggiar* par Yves Bonnefoy et par Sade, non seulement parce que ce dernier est probablement l'une des sources principales d'Aragon, mais aussi parce qu'elles rendent compte de deux imaginaires différents, voire antithétiques. La première renvoyant à une traduction “érotique”, la deuxième relevant d'un imaginaire biographique et narratif.

²⁸Ce sont les illustrations à Bonnefoy 2011. Montrons ici quelques détails repris dans Bonnefoy, Titus-Carmel 2014, 50-51.

[...]
e del mio **vaneggiar** vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

ABBA ABBA CDE CDE
hendécasyllabe

(*Rvf*1, in Santagata 1992, p. 5, vv. 12-14)

[...]
perché co llui cadrà quella speranza
che ne fe' **vaneggiar** sí lungamente,
e 'l riso e 'l pianto, et la paura et l'ira;

sí vedrem chiaro poi come sovente
per le cose dubbiose altri s'avanza,
et come spesso indarno si sospira.

ABBA ABBA CDE DCE
hendécasyllabe

(*Rvf*32, in Santagata 1992, p. 178, vv. 9-14)

[...]
Et de ma **frénésie**, c'est le fruit, cette honte,
Avec le repentir, et savoir, clairement,
Qu'ici-bas ce qui plaît, c'est bref, ce n'est qu'un songe.

hétérométrie

(Bonnefoy 2011, "Je vois sans yeux et sans bouche,
je crie", Sonnet 1, p. 13, vv. 12-14)

[...]
Avec lui tomberont ces vaines espérances,
Sources de mes ris, de mes pleurs,
De mes dé庇ts, de mes frayeurs,
De toutes **mes extravagances**.
D'un œil sain bientôt nous verrons,
Combien nos poursuites sont folles,
Et combien nos plaisirs frivoles
Méritent peu les soins que nous prenons.

hétérométrie

(de Sade 1764, Sonnet 24, vv. 9-14, 233)

"**égarements**"
(1764, t. I, Sonnet I, p. 116, v. 12)

D'une part, on remarquera la volonté de Bonnefoy de privilégier, dans sa traduction de la poésie de Pétrarque, une pensée plus charnelle. Par exemple, le choix du mot *frénésie* le démontre en ce qu'il abaisse le registre du terme *vaneggiar* au niveau d'une interprétation corporelle et pathologique²⁹: on a ainsi perdu toutes les connotations de ce verbe³⁰. D'autre part, Sade semble s'inspirer d'une "géographie existentielle" (cf. "égarments", de Sade 1764, t. I, Sonnet 1, v. 12), qui est bien plus proche de l'inspiration aragonienne et qu'on pourrait considérer comme une variation sur le thème de la *peregrinatio amoris* dans le sens d'"*erranza d'amore*" (l'action d'errer par amour) telle que l'a définie Paolo Rigo (2016, 240-241). La solution de Sade semble ainsi renvoyer à une interprétation plus biographique et anecdotique de la poésie de Pétrarque.

²⁹ On rappelle que la connotation corporelle du terme *frénésie* est confirmée par son étymologie: du grec φρένος signifie à la fois *esprit*, âme, pensée et *diaphragme*, car selon l'ancienne physiologie, le siège des passions, des instincts et de la pensée était le diaphragme (Pianigiani 1907).

³⁰ Voir "errer avec l'esprit", "fantasmer", "s'égarer dans des activités vaines", "dire ou faire des choses vaines", mais aussi "écrire des vers".

On remarquera pourtant que, chez Sade, les “égarements de la jeunesse” (de Sade 1764, t. I, 115) deviennent par la suite des “extravagances” (de Sade 1764, t. I, p. 233, trad. fr. de *Rvf* 32, v. 14) : dans *Rvf* 32, il plie son texte-cible non seulement aux besoins de la rime, mais aussi d'une lecture tendant à appauvrir la profondeur de la poétique pétrarquienne. Sa traduction (cf. *extra-vagare*) mime l'étymologie du terme *vaneggiar*, mais en lui donnant une couleur plus marquée que celle de Pétrarque lui-même : cette solution circonscrit le terme *vaneggiar* dans la connotation d'un “excès”, ou si l'on veut d'une bizarrerie³¹ – connotation absente de la conception d'Aragon.

Conformément à son projet, le *moi* sensuel du traducteur sélectionne, transforme et exagère les accents du lyrisme pétrarquien pour mettre en place une stratégie d'expression émotionnelle (Raimondo 2019c). La locution “*per disdegno il gusto si dileguia*” (*Rvf* 57, v. 13) est par exemple transmuée de sorte que la perte du goût évoquée par Pétrarque devienne un délabrement de la bouche : “trop d'aimer / a délabré ma bouche” (vv. 12-13). Ou encore il s'abandonne aussi à des amplifications rhétoriques pour mettre en avant son *je*, comme dans ce passage : cf. “*dolor molle*” (*Rvf* 33, v. 11) et “ma souffrance, mes pleurs” (*Rvf* 33, v. 11). Par un processus semblable, le traducteur exaspère toute la constellation de termes se référant à la physiologie de la passion : cf. *legare* (*Rvf* 61, v. 4) et *enchainèrent* (Sonnet 61, v. 4), *affanno* (*Rvf* 61, v. 5)³² et *tourment* (Sonnet 61, v. 5), “*mia vita fugge*” (*Rvf* 133, v. 14) et “ma vie dérive” (Sonnet 133, v. 14), “*dolci spoglie*” (*Rvf* 199, v. 11) et “dépouille si voluptueuse” (Sonnet 199, v. 11).

Le but de Bonnefoy est de faire ressortir “l'inexploré de la pulsion érotique” (Bonnefoy 2005, 372) de la poésie de Pétrarque, “une pensée plus charnelle” (*ibidem*, 375). Comme le remarque Scotto, le Pétrarque d'Yves Bonnefoy “se montre donc érotiquement plus proche de la terre et de ses désirs que du dualisme platonicien” (Scotto 2008, 82) – dualisme distinctif de la pensée de Pétrarque. Sa traduction relève ainsi d'un imaginaire “passionnel” que l'on peut, par exemple, rapprocher des versions de Peletier (Raimondo 2019a). Bonnefoy semble ainsi se greffer sur une tradition traductionnelle qui véhicule un imaginaire passionnel et qui puise dans la conception médiévale de l'*amor-passio* inspirée de l'ancien savoir médical, notamment les ouvrages d'Avicenne et Galien, à travers Dante, Pétrarque et Cavalcanti. Peut-être Bonnefoy, comme le poète médecin Peletier, considère-t-il que Pétrarque conclut ses sonnets “un peu froedement” (Peletier 1555, livre II, ch. IV, 61).

4. Basculements, allers et retours

À travers quelques parcours comparés d'artistes et traducteurs-ices, on a tracé quelques contours timides d'un pétrarquisme vingtièmiste et on a pu photographié quelques moments de la réception de Pétrarque en France durant un siècle. Le projet de traduction de Glomeau et Feltesse se greffe encore sur un pétrarquisme figé pendant la Renaissance et cristallisé au XIX^{ème} siècle. La traduction d'Aragon illustrée par Picasso, au tournant de l'après-guerre, relève pour sa part d'un moment de basculement entre tradition traductionnelle et interprétation intime.

³¹ Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) : “*extravagant, ante, adj. et subst.,* au XVI^e siècle déraisonnable, bizarre, hors du sens commun” (Amyot 1818-1821, “Caton d'Utique”, *Œuvres de Plutarque*, 33 – cité par Littré).

³² Le terme *affanno* (litt. “difficulté dans la respiration, effort”) assume toute une série de significations dans la poésie de Pétrarque. On remarquera, d'après le *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (TLIO), au moins deux acceptations : a) dans le sens de “souffrance d'amour” (*Triumphus Cupidinis*, I, v. 55) ; b) dans le sens d'*innamoramento* (*Rvf* 61, v. 5 ; *Rvf* 72, v. 15 ; *Rvf* 271, v. 10).

Par le dialogue poétique et traductif entre Bonnefoy et Titus-Carmel, enfin, ce basculement se mue en explosion : cette nouvelle esthétique du texte et de l'image met en jeu, non seulement un nouvel imaginaire passionnel du Canzoniere, mais aussi une nouvelle idée de traduction.

Ces allers et retours, entre traductions et images au XIX^{ème} et XX^{ème} siècle, espèrent élargir les perspectives de recherche sur le “statut multimodale et multimédial de l’expérience de l’iconique”³³ (trad. fr. de Pinotti 2017, 51; cf. Fastelli 2018, 11-12)³³. L’irruption et le dialogue des images dans le champ de la traduction remet en discussion la nature du processus translingistique, dont on suggère d’étudier la fonction à l’intérieur d’une dimension transmédiale plus ample. Ces parcours comparés mettent enfin à l’épreuve, non seulement les contours des imaginaires des traductions du Canzoniere et leurs imageries, mais aussi l’hypothèse qu’on puisse considérer ces imaginaires comme des “universels de la traduction” (*translation universals* ou *universals of translation*, Baker 1993)³⁴ qui ne se laissent pas rayer ni par le temps ni par l’espace, comme des *images* qui se perpétuent dans l’iconosphère tout au long de l’histoire.

Sont-ils des formes archétypales qui constellent la mythologie pétrarquienne et qui restent stables au fil des époques malgré leurs nécessaires métamorphoses ? Sont-ils des “images mythiques” qui, réélaborées, dégradées ou camouflées³⁵, n’attendent que d’être reconnues ? Si l’on voulait considérer le texte original comme “un visage contemplé” (Masson 1990, Raimondo 2015) et la traduction comme l’un de ses possibles miroirs et de ses “nécessaires déplacements”³⁶, on pourrait dire que le traducteur-ice cherche à graver ce “beau visage [...]”, par l’imagination, en un endroit / d’où jamais, par force ni par ruse, ne sera retiré”³⁷ (*Rvf* 50).

Références bibliographiques

- Amyot Jacques (1818-1821), *Oeuvres de Plutarque*, Paris, Janet et Cottelle.
 Aragon Louis (1947), *Cinq Sonnets de Pétrarque avec une eau-forte de Picasso et les explications du traducteur*, à La Fontaine de Vaucluse.
 —, *Cinq sonnets de Pétrarque* (2007 [1947]), in Id., *Oeuvres poétiques complètes*, éd. par Olivier Barbarant, préface de Jean Ristat, Paris, Gallimard.
 Augieri C.A., dir. (2012), *Pensiero poetante e poetica della lontananza. Giornate di Studio per Antonio Prete*, Lecce, Milella.
 Bachelard Gaston (1960), *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF.

³³ “Statuto multimodale e multimediale dell’esperienza dell’iconico” (Pinotti 2017, 51).

³⁴ Cette notion, qui n’a pas connu beaucoup de succès dans le monde francophone, a été pourtant traitée – toujours dans une perspective linguistique – par quelques auteurs comme Daniel Gile (2015 [2005], 234-263 et *passim*). Sara Laviosa-Braithwaite dans la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* a ainsi défini la notion d’“universels de la traduction” : “les universels de la traduction sont des caractéristiques linguistiques qu’on peut normalement observer dans le texte traduit, plutôt que dans les textes originaux, et elles sont pensées comme indépendantes de l’influence des spécificités des langues qui sont impliquées dans le processus traductif” (“Universals of translation are linguistic features which typically occur in translated rather than original texts and are thought to be independent of the influence of the specific language pairs involved in the process of translation”, Laviosa-Braithwaite 1998, 288).

³⁵ Cf. “Une analyse adéquate de la mythologie diffuse de l’homme moderne demanderait des volumes. Car laïcisés, dégradés, camouflés, les mythes et les images mythiques se rencontrent partout ; il n’est que de les reconnaître” (Eliade 1957, 33).

³⁶ *Ibidem*. Comme le rappelle Charles Le Blanc (2009, 34n.), l’image du texte à traduire comme un *visage* – image souvent utilisée par les traductologues – dérive probablement de cette affirmation d’Emmanuel Levinas : “la manifestation du visage est le premier discours. Parler c’est, avant toute chose, cette façon de venir de derrière son apparence, de derrière sa forme, une ouverture dans l’ouverture” (Levinas 1972, 51).

³⁷ Traduction de *Rvf* 50 (vv. 65-68) dans Blanc 1989, 131.

- Batchelor Kathryn (2018), *Translation and Paratexts*, London, Routledge.
- Bailly Ferdinand (1932), *Pétrarque. Nouvelle traduction en vers et dans les formes originales de ses Sonnets, Canzone, Sestines, Madrigaux et Triomphes*, Paris, Éditions Rieder.
- Baker Mona (1993), “Corpus Linguistics and Translation Studies – Implications and Applications”, in Mona Baker, Gill Francis, Elena Tognini-Bonelli (eds), *Text and Technology. In Honour of John Sinclair*, Amsterdam, John Benjamins, 233-250.
- Balsamo Jean (1998), “Philippe de Maldeghem ou Pétrarque en Flandre (1600)”, in Mercedes Blanco-Morel, Marie-Françoise Piéjus (éds.), *Les Flandres et la culture espagnole et italienne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Actes du colloque (Lille, 1998), Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l’Université Charles de Gaulle-Lille 3, 55-68.
- (2004a), “Philippe de Maldeghem ou Pétrarque en Flandre (1600)”, in Jean Balsamo (éd.), *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Genève, Droz, 491-505.
- , éd. (2004b), *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Genève, Droz.
- (1998-2004), “Philippe de Maldeghem ou Pétrarque en Flandre (1600)^a”, in Mercedes Blanco-Morel et Marie-Françoise Piéjus (dir.), *Les Flandres et la culture espagnole et italienne aux XVI^e et XVII^e siècles*, actes du colloque (Lille, 1998), Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l’Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 1999, 55-68 ; “Philippe de Maldeghem ou Pétrarque en Flandre (1600)^b”, in Jean Balsamo (dir.), *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Genève, Droz, 2004, 491-505.
- Barbarant Olivier (1997), *Louis Aragon. La mémoire et l’excès*, Seyssel, Champ Vallon.
- Belle Marie-Alice, Hosington B.M., eds (2018), *Thresholds of Translation. Paratexts, Print, and Cultural Exchange in Early Modern Britain (1473-1660)*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Berthon Guillaume (2014), *L’intention du poète. Clément Marot “autheur”*, Paris, Garnier.
- Bezari Christina, Raimondo Riccardo, Vuong Thomas (2019 [2018]), “The Theory of the Imaginaries of Translation / La théorie des imaginaires de la traduction”, in Christina Bezari, Riccardo Raimondo, Thomas Vuong (eds), *The Imaginaries of Translation – Les imaginaires de la traduction, Itinéraires*, numéro spécial, 2-3, <<https://journals.openedition.org/itineraires/5077>> (11/2019).
- Blanc Pierre (1989), *Le Chansonnier*, Paris, Garnier.
- Bonnefoy Yves (2005), “Le Canzoniere en sa traduction”, *Conférence* 20, 361-377.
- (2010), “La Parole et le regard”, in Odile Bombarde, Jean-Paul Avice (éds.), *Cahier Bonnefoy*, Paris, Éditions de l’Herne, 159-160.
- (2011), *Je vois sans yeux et sans bouche je crie*, vingt-quatre sonnets traduits par Yves Bonnefoy, accompagnés de dessins originaux de Gérard Titus-Carmel, Paris, Galilée.
- Bonnefoy Yves, Titus-Carmel Gérard (2005), *Tombeau de L.B. Alberti*, encre acrylique, craie et crayon gras sur papier, inédit.
- (2014), *Chemins ouvrant*, préface de Marik Froidefond, Strasbourg, L’Atelier Contemporain.
- Catanusi Placide (1669), *Oeuvres amoureuses de Pétrarque, traduites en François avec l’Italien à costé. Par le Sieur Placide Catanusi, Docteur et Professeur en Droict, et Advocat en Parlement*, Paris, Estienne Loyson.
- Cochin Henry (1920), *François Pétrarque*, préface et traduction par Henry Cochin, Paris, la Renaissance du livre.
- Costaing J.J.F. (1819), *La Muse de Pétrarque dans les collines de Vaucluse*, Avignon, Bonnet.
- Crivelli Tatiana (1998), “Leopardi commentatore di Petrarca”, in Sebastian Neumeister, Dietrich Scholler (dir.), *Giacomo Leopardi 1798-1998, PhiN*, numéro spécial, 1; online: <<http://web.fu-berlin.de/phn/beiheft1/b1t2.htm>> (11/2019).
- Dictionnaire de la langue française*, éd. par É. Littré, <<https://www.littre.org/>> (11/2019).
- Du Tronchet Étienne (1572), *Lettres amoureuses*, Paris, Lucas Breyer. Éditions suivantes: 2^e éd., *Lettres amoureuses en nombre 54. Avec septante sonnets traduits du divin Petrarque et au pied de chacun sonnet un anagramme du nom des amis*, Paris, veuve Lucas Breyer, 1575 ; 3^e éd., *Lettres amoureuses d’Estienne du Tronchet, Secrétaire de la Royne mere du Roy. Avec Septante Sonnets traduits du divin Petrarque et au pied de chacun sonnet un anagramme du nom des amis*, Paris, Abel L’Angelier, 1583 ; 4^e éd., *Lettres amoureuses...*, Lyon, s.n., 1593 ; 5^e éd., *Lettres amoureuses avec septante sonnets traduits du divin Pétrarque et au pied de chacun sonnet un anagramme du nom des amis*, Lyon, Paul Frellon

- et Abraham Cloquemin, 1595 ; 6^e éd., *Lettres amoureuses avec septante sonnets traduits du divin Pétrarque et au pied de chacun sonnet un anagramme du nom des amis*, Lyon, Antoine de Harsy, 1598.
- Eliade Mircea (1957), *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard.
- Enjoubert Hilaire (1941), *Les Amours de François Pétrarque et de Laure de Sabran*, illustrations en couleurs de Maurice Lalau, gravées sur bois par Élisabeth Lalau, Paris, Boivin & Cie Éditeurs.
- Fastelli Federico (2018), “Letteratura e cultura visuale. Stato dell’arte e qualche minima proposta”, *LEA – Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente* 7, 681-696, doi: <<https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-24217>>.
- Feo Michele (1989), “Fili petrarcheschi”, *Rinascimento*, numéro spécial, XIX, 3-89.
- (1998), “Petrarca”, in “Orazio. Enciclopedia oraziana”, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, III, 405-425.
- Frawley William (1984), “Prolegomenon to a Theory of Translation”, in Id. (ed.), *Translation. Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives*, Newark, University of Delaware Press, 159-175.
- Froidefond Marik (2016), “N'est-ce pas mon hôte?” Yves Bonnefoy, Gérard Titus-Carmel: un dialogue côté à côté”, in Jeanne Bacharach, Elisa Sclaunick (éds.), *Le livre en mouvement. Poésie et arts visuels aux XX^e et XXI^e siècles*, <<https://www.fabula.org/colloques/document5146.php>> (11/2019).
- Genette Gérard (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- (1987), *Seulls*, Paris, Seuil. Trad. anglaise par Jane E. Lewin (1997), *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, New York, Cambridge UP.
- Gil-Bardaji Anna, Orero Pilar, Rovira-Esteva Sara, eds (2012), *Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation*, Bern, Peter Lang.
- Gile Daniel (2015 [2005]), *La traduction. La comprendre, l’apprendre*, Paris, PUF.
- Glomeau Marie-Anne (1920), *De l’Amour et de la Mort (Sonnets choisis)*, traduction littérale conforme aux commentaires de Léopardi par Marie-Anne Glomeau, eaux-fortes originales par Émilie Feltesse, Paris, Maurice Glomeau.
- Godefroy Hippolyte (1900), *Poésies complètes de Francesco Petrarca, traduction nouvelle par Hippolyte Godefroy. Sonnets, canzones, sestines, triomphes*, Montluçon, A. Herbin.
- Hoffmeister Gerhart (1990), *European Romanticism. Literary Cross-Currents, Modes, and Models*, Detroit, Wayne State UP.
- Jakobson Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, trad. fr. de Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit (ed. orig. *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton & Co, 1956).
- Jehan-Madelaine L. (1884), *Sonnets de Pétrarque, traduction libre par L. Jehan-Madelaine*, Paris, Librairie Fischbacher.
- Ladoué P.E. (1921), *Les rimes, les triomphes*, notes et traductions par Pierre Edmond Ladoué, Paris, A. Hatier.
- Lamartine Alphonse de (1858), *Cours familier de littérature. Un entretien par mois*, t.VI, Paris, chez l'auteur, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k29473v?rk=42918;4>> (11/2019). Une version numérique est disponible en ligne avec orthographe modernisée : éd. d’Amélie Boutet (Stylage sémantique), Éric Thiébaud (Stylage sémantique) et Stella Louis (Numérisation et encodage TEI), Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL, 2015; <http://obvil.lip6.fr/crit2017/1856_Alphonse_de_Lamartine_Cours_familier_de_litterature_un_277_OBVIL.xml> (11/2019). Le *Cours familial* sur Pétrarque a été repris dans Id., *Trois poètes italiens: Dante, Pétrarque, Le Tasse*, Paris, A. Lemerre, 1893.
- Laviosa-Braithwaite Sara (1998), “Universals of Translation” in Mona Baker, Kirsten Malmkjær (eds), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, 288-291.
- Le Blanc Charles (2009), *Le complexe d’Hermès*, Ottawa, Presses Universitaires d’Ottawa.
- Levinas Emmanuel (1972), *Humanisme de l’autre homme*, Saint Clément de rivière, Fata Morgana.
- Maira Daniele (2007), *Typosine, la dixième muse*, Genève, Droz.
- Maldeghem Philippe de (1606), *Le Petrarque en rime françoise, avecq ses commentaires par Philippe de Maldeghem*, Douay, François Fabry.
- Marot Clément (1541-1544), *Clément Marot, Six sonnetz de Pétrarque sur la mort de sa dame Laure, traduictz d’italien en françois*, Paris, G. Corrozet.

- Masson Jean-Yves (1990), "Territoire de Babel (notes sur la théorie de la traduction)", *Corps Ecrit*, numéro spécial, *Babel ou la diversité des langues*, 36, 157-160.
- Merger Franck (2008 [2005]), "La réception de Pétrarque en France au XX^e siècle: l'exemple d'Aragon", *Les Annales de la Société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet* 10, <<http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article108>> (11/2019).
- Nardone Jean-Luc (2016), "Le vie europee del petrarchismo", in Elisa Tinelli (a cura di), *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca*, Actes de la journée d'études (Bari, 20-22 maggio 2015), Bari, Edizioni di Pagina, 3-12.
- Peletier Jacques (1547), "Douze sonnets de Pétrarque", in Id., *Oeuvres poétiques*, Paris, imprimerie de Michel de Vascosan pour Luy & Gilles Corrozet.
- (1555), *Art poétique*, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau; (2011), éd. par Michel Jourde, Jean-Charles Monferran, Jean Vignes, in Id., *Oeuvres complètes*, sous la dir. d'Isabelle Pantin, Paris, Honoré Champion.
- Pellatt Valerie, ed. (2013), *Text, Metatext and Paratext in Translation*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars.
- Petrarca Francesco (1545), *Il Petrarca*, Lyon, Jean de Tournes.
- (1583), *Il Petrarca colla sposizione di misser Giovanni Andrea Gesualdo*, Venezia, Alessandro Grifo.
- (1610), *Il Petrarca nuouamente ristampato, e diligentemente corretto. Con brieui argomenti di Pietro Petracchi*, Venezia, Nicolò Misserini.
- (1826), *Rime di Francesco Petrarca colla interpretazione composta dal conte Giacomo Leopardi*, Milano, Antonio Stella Fortunato & figli, 2 voll.
- (1875), *Les Oeuvres amoureuses de Pétrarque, sonnets, triomphes, traduites en français, avec le texte en regard et précédées d'une notice sur la vie de Pétrarque*, par Pierre-Louis Ginguené, Paris, Garnier Frères.
- (1988), *Trionfi*, a cura di Marco Ariani, Milano, Mursia.
- Peyre Yves (2005), "Considération de l'Image et Vérité de la Poésie", in Murielle Gagnebin (éd.), *Yves Bonnefoy. Lumière et nuit des images suivi de 'Ut pictura poesis' et autres remarques*, Seyssel, Champ Vallon, 80-190.
- Pianigiani Ottorino (1907), *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Roma, Società editrice Dante Alighieri.
- Pinotti Andrea (2017), "C'è proprio bisogno di dirlo? Parola e immagine dal purovisibilismo ai Visual Culture Studies", in Teresa Spignoli (a cura di), *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 41-51.
- Pinotti Andrea, Somaini Antonio (2016), *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.
- Prete Antonio (2006 [1980]), *Il pensiero poetante. Saggi su Leopardi*, Milano, Feltrinelli.
- Raimondo Riccardo (2015), "Territori di Babele. Aforismi sulla traduzione di Jean-Yves Masson", *Ticontre* 3, 171-180, <<http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/49/73>>.
- (2016), "Orphée contre Hermès: herméneutique, imaginaire et traduction (esquisses)", *Meta* LXI, 3, 650-674.
- (2019a), "Jacques Peletier traducteur du Canzoniere de Pétrarque", *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* XLVI, 2, 235-251.
- (2019b), "Clément Marot, traducteur évangélique du Canzoniere de Pétrarque", *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, sous presse.
- (2019c), "Corps mystique et corps sensuel: Jean-Yves Masson et Yves Bonnefoy traducteurs du Canzoniere de Pétrarque", in Michel Collet, Margaret Gillespie, Nanta Novello Paglianti (éds.) *Métamorphoses. Corps, arts visuels et littérature: la traversée des genres*, Binges, Orbis Tertius, sous presse.
- Rigo Paolo (2016), "Peregrinatio", in Luca Marcozzi, Romana Brovia (a cura di), *Lessico critico petrarchesco*, Roma, Carocci, 240-241.
- Ronsard Pierre de (1982 [1552]), *Oeuvres complètes*, t. IV, *Les Amours*, éd. par Paul Laumonier et Raymond Lebègue, Paris, Société des textes français modernes.
- Rushworth Jennifer (2017), *Petrarch and the Literary Culture on Nineteenth-Century France*, Woodbridge, The Boydell Press.

- Sade Jacques de (1764), *Oeuvres choisies de François Pétrarque, traduites de l'italien et du latin en français*, Amsterdam, Arskée & Mercus, 3 voll.
- Santagata Marco (1992), *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino.
- Scotto Fabio (2008), “Yves Bonnefoy traducteur de Leopardi et de Pétrarque”, *Littérature* 150, 70-82.
- Tahir-Gürçaglar Şehnaz (2002), “What Texts Don't Tell: The Use of Paratexts in Translation Research”, in Theo Hermans (ed.), *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*, Manchester, St. Jerome, 44-60.
- Thorel Mathilde (2006), ‘Langue translative’ et fiction sentimentale, 1525-1540. Renouvellement générique et stylistique de la prose narrative, thèse de doctorat soutenue à l'Université Jean Moulin Lyon, sous la direction de Mireille Huchon et de Marie-Hélène Prat.
- (2013), “Discours et silences du paratexte Aspects de l'auctorialité dans les traductions de langue vulgaire avant 1540”, in Martine Fourno, Raphaële Mouren (éds.), *Auteur, traducteur, collaborateur, imprimeur... qui écrit?*, Paris, Garnier, 203-217.
- Vecchi Galli Paola (2005), “Onomastica petrarchesca. Per Il canzoniere”, *Italique* 8, 27-44.
- Il Vocabolario Etimologico Pianigiani*, a cura di Francesco Bonomi, <<https://www.etimo.it/?pag=hom>> (11/2019).



Citation: G. Zaganelli, T. Marino (2019) Dispositivi della visione, ambienti ed embodiment nella letteratura femminile. *Lea* 8: pp. 475-491. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-11000>.

Copyright: © 2019 G. Zaganelli, T. Marino. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Dispositivi della visione, ambienti ed *embodiment* nella letteratura femminile

Giovanna Zaganelli

Università per Stranieri di Perugia (<giovanna.zaganelli@unistrapg.it>)

Toni Marino

Università per Stranieri di Perugia (<toni.marino@unistrapg.it>)

Abstract

This article proposes a comparative analysis of the relationships between vision and passionate devices inscribed in narrative sentences. The critical tools of visual culture (Mitchell) and semiotics (Greimas) are applied for the study of space descriptions and character's passionate states, in two literary works by Anna Maria Ortese and Lalla Romano. In their description, the scopic device that creates the vision (*image* according to Mitchell) is deconstructed, and a new, alternative and re-contextualized point of view is installed to create real figures of place (*pictures* according to Mitchell). This new point of view can range from simple emotional involvement to the physical involvement of the body. In a specular way, the reader follows the same involvement of characters.

Keywords: architecture, description, passionate device, photography, visual device

1. Regole descrittive degli ambienti letterari

Le regole strategiche descrittive di luoghi e ambienti nella letteratura contemporanea¹ sono connesse a tre principi narratologici che riguardano il processo di decodifica del testo da parte del lettore, così riassumibili:

- lo spazio (paesaggi, ambienti, scenari) è una funzione dell'azione narrata in virtù di un principio di coerenza semantica che prevede il necessario adattamento degli ambienti alle azioni, oppure un legame

¹ Crediamo sia opportuno fare esplicito riferimento al romanzo novecentesco, perché nella produzione letteraria precedente tali regole sono molto meno rinvenibili, essendo l'apparato descrittivo dello spazio coincidente con la "pausa descrittiva", in cui il tempo della storia o fabula (Genette 1990), che coincide con l'azione narrata, si arresta e quello del racconto prosegue (TS = 0; TR = ∞).

cognitivo ed emotivo tra ambiente e stato interiore dei soggetti che lo abitano. Quello che accade in una storia, infatti, qualifica il luogo in cui accade, che finisce con l'essere valorizzato dal lettore quasi esclusivamente come scena dell'azione. Tale legame è spesso stimolato dall'autore attraverso un uso strategico delle focalizzazioni oppure, più di frequente, diversificando qualitativamente il punto di vista e producendo slittamenti da quello percettivo a quello morale o di interesse;

- lo spazio, nelle fasi azionistiche della narrazione, può subire un processo di riqualificazione cognitiva e passionale, sia di natura migliorativa che peggiorativa. Tale riqualificazione può essere percepita dal lettore anche quando non esplicitamente dichiarata nel testo, in virtù del principio precedente, cioè dedotta dalle variazioni nei comportamenti dei personaggi;

- lo spazio, durante il processo di riqualificazione, subisce una rideterminazione semantica che azzera il precedente valore. Tale principio è derivato dall'esperienza reale. Stando agli studi sulla psicologia della percezione, infatti, la relazione tra soggetto e ambiente è sempre governata da regole cognitive frutto dell'esperienza, che permettono al soggetto di adeguare il proprio corpo all'ambiente, secondo un processo noto come *affordance* (Gibson 1950; 1986, 127-143). Il processo di riqualificazione può essere inteso come un processo che altera tali regole o le sostituisce. Esso ha due fasi: la prima, di decostruzione delle regole; la seconda, di installazione di nuove regole. Le nuove regole, rendendo nulla l'esperienza precedente, generano una sorta di stallo nell'adattamento del soggetto, che si traduce in un'alterazione descrittiva. I formalisti avevano chiamato questo processo "straniamento", e lo avevano connesso a tecniche descrittive fondate appunto sulla rottura delle convenzioni nella rappresentazione degli ambienti, e sull'alterazione della prospettiva o delle focalizzazioni.

L'ipotesi guida del saggio è che i primi due principi siano adattabili indifferentemente alla letteratura maschile o femminile, mentre l'ultimo sia una caratteristica delle narrazioni femminili, perché queste usano la scrittura, più di quelle maschili, come strumento di riorganizzazione delle pratiche sociali, partendo proprio dalla riorganizzazione delle regole inscritte nei luoghi (linguaggio della differenza). Nella letteratura femminile, infatti, si parte dal presupposto che l'ambiente porti inscritto al suo interno, nelle sue architetture, nei suoi elementi simbolici, regole di codificazione visiva che sono nella maggior parte dei casi ascrivibili all'universo logico del maschio e dei suoi dispositivi di visione. È per questa ragione che in tale letteratura la "descrizione" diviene strumento narrativo di riqualificazione ambientale, che prende le forme di un dispositivo timico, e stimola un riadattamento passionale dell'esperienza del lettore in uno spazio già strutturato. Dal punto di vista strutturale, o di genesi della scrittura, la letteratura femminile mette in stretta relazione i dispositivi della visione, intesi secondo la proposta di Mitchell (1980; 1987; 1988; 1995; 2015)² come mediatori dell'esperienza, con i dispositivi timici, da intendersi, sulla scorta della teoria semiotica proposta dal linguista Algirdas Julien Greimas (1976a; 1991), come enunciati di stato o di processo che descrivono i tratti psicologici connessi con gli esistenti narrativi (Chatman 1978). Tale connessione si esplica molto spesso in un legame tra tratto psicologico del personaggio e comportamento nello spazio (Margolin 1986; Kenny 1991; Bortolussi, Dixon 2003, 133-165).

² Una traduzione di alcuni saggi contenuti nei lavori citati è in Mitchell 2017, a cura di Michele Cometa e Valeria Cammarata.

2. Dispositivi della visione e dispositivi timici nella letteratura femminile

La letteratura femminile ha una forte relazione con lo spazio e con il concetto di “voce situata”: l’informazione narrativa non è scissa dal contesto ambientale in cui viene data, e al limite non è scissa dallo scenario che presuppone (cfr. Demaria 2003).

Gli stessi studi di genere hanno trasformato il concetto di “posizione femminile” in una struttura metaforica fondata su categorie legate allo spazio, come quella di confine, attraversamento, nomadismo, movimento, frammentazione. Secondo Susan Stanford Friedman

The growing emphasis on space is, I believe, a reflection of a transition from print culture to new forms of meaning-making that enhance the visual and spatial and thus compensate for prior privileging of the verbal and temporal. Feminist spatial rhetoric is very much part of this transition in cultural epistemology. (2001, 36)³

Lo spazio della narrativa femminile, quindi, non è uno spazio assoggettato dalla *ratio* regolatrice, tipica del maschio, ma uno spazio timico, passionale, un luogo in cui il soggetto che agisce si sente emotivamente coinvolto. Per dirla con una formula “cognitivamente corretta”, lo spazio delle donne non è uno spazio mappato e definito una volta per sempre, ma è uno spazio soggetto alle vibrazioni passionali sviluppate dalle azioni che in esso accadono, luogo aperto a processi di cambiamento, di degradazione o di riqualificazione. Lo studio dei dispositivi della visione, dunque, rientra a pieno titolo nella lettura critica della rappresentazione di spazi e ambienti nella scrittura femminile, almeno per due ordini di ragioni. Un primo, piuttosto intuitivo, che mette in relazione lo spazio-ambiente e l’attività percettiva del soggetto. Da questo punto di vista l’indagine sulla rappresentazione dello spazio si trasforma in un’analisi critica delle tecniche descrittive, che prende in considerazione la loro organizzazione strutturale e la struttura retorica e stilistica. Un secondo, ideologico, che valuta le tecniche descrittive secondo un principio dialettico che le pone in dialogo, ma anche in contrasto, con lo spazio-ambiente che le stimola. Tale punto di vista è associabile non solo all’opposizione proposta da Mitchell (1995) tra *picture* e *image*, cioè tra figura reale dello spazio che stimola la visione, e visione intesa come interpretante della realtà percepita⁴, ma anche ai principi di relazione elencati da Mitchell (2015) in relazione alla coppia *text-image*, che possono essere di traduzione, di relazione e di opposizione. Stando a tali categorie, la descrizione letteraria delle donne sarebbe animata da un principio di rottura e sovversione del legame istituito tra spazio e descrizione (*image* x *text*) nell’ambito del pensiero maschile, e si farebbe portatrice di una istanza di separazione che mira ad azzerare i connotatori dello spazio-ambiente maschile e a lasciare aperte delle possibilità di riorganizzazione. Lo spazio mappato, occupato già dal principio organizzatore della descrizione maschile e dei suoi dispositivi visivi, deve essere liberato. Per tale ragione tali descrizioni fanno appello in maniera esplicita a un principio di straniamento, che mostra lo spazio secondo punti di vista percettivi inediti, o restituisce visioni alterate dagli stati emotivi del soggetto

³ Trad. it.: Questa crescente enfasi sullo spazio è il riflesso di una transizione da una cultura basata sul discorso verbale e sulla scrittura a forme nuove di produzione del significato che pongono al centro l’aspetto visivo e spaziale. E la retorica dello spazio femminista è parte integrante di questo spostamento epistemologico.

⁴ La teoria di Mitchell si ispira al pensiero di C.S. Peirce, non solo per quanto esplicitamente dichiarato in relazione al concetto di icona, intesa come *likeness*, cioè come fondata sul principio di somiglianza col referente reale, cioè l’oggetto che rappresenta, ma anche più in generale nel principio di base enucleato nel cosiddetto triangolo semiotico, secondo il quale il processo interpretativo dell’esperienza ha origine nell’oggetto, inteso come realtà solo parzialmente accessibile all’esperienza (oggetto dinamico), è mediata da un segno, quello che Mitchell chiama appunto *picture*, e genera un interpretante, cioè un simulacro mentale, una visione, con la quale viene semanticamente definita, che corrisponde a ciò che Mitchell chiama *image*.

femminile che lo abita di nuovo, per la prima volta⁵. In entrambi i casi lo straniamento, sia esso esclusivamente percettivo, suggerito dall'uso di prospettive atipiche, da slittamenti focali, da dislocazione della percezione lungo assi di percorrenza del corpo meno tipici (Tversky 1996; 2000; 2001; 2009), oppure da un eccesso di focalizzazione percettiva o da una chiusura del campo di visione, sia esso emotivo, cioè una alterazione visionaria⁶ che confonde il dato reale (*picture*) con un'interpretazione del soggetto (*image*) alterata, ha un effetto di deterritorializzazione (Deleuze, Guattari 1987; Deleuze 2002), cioè l'effetto paradossale di occupare lo spazio senza occuparlo, di negare la territorializzazione senza proporne un altro (cfr. Mitchell 2015, 167)⁷. In questo senso la descrizione risponde all'istanza di separazione tra *text* e *image* invocata da Mitchell come alternativa al legame collaborativo o traduttivo. La scrittura della differenza, in questo caso, è scrittura della differenza che si genera tra *text* (descrizione) e *image* (visione maschile dello spazio). Tecnicamente tale effetto può essere creato con la rimozione degli elementi simbolici, la distruzione, la violazione dei percorsi, tutte operazioni che mirano a una riqualificazione passionale dello spazio, cioè mirano a una decostruzione della logica iscritta nei luoghi e a una ricollocazione emotiva dei soggetti che li abitano, ricollocazione che passa per una sorta di trauma passionale stimolato da un trauma visivo. Nella descrizione di questa azione Mitchell fa riferimento al concetto promosso da Foucault di spazio eterotopico, cioè libero e non qualificato, semioticamente parlando, dall'azione del soggetto che lo abita. Nelle tecniche descrittive della letteratura femminile assistiamo appunto a questo slittamento costante dal luogo topico – cioè luogo qualificato dall'azione del soggetto – allo spazio paratopico, non qualificato. Tale slittamento è possibile unicamente in ragione di una alterazione dello stato passionale del soggetto che descrive.

Oltre tutto, l'associazione tra passionalità e identità femminile si è posta, fin dall'inizio dei movimenti di genere, come un *cliché* culturale o una categoria semantica a maglie larghe con la quale inquadrare quello che Teresa De Lauretis (1994) ha definito "l'abito" dell'identità femminile. Questa passione è osservabile non solo nella somatizzazione (visibile o udibile), ma anche in forme di mediazione che trasferiscono lo stadio passionale del soggetto su elementi diversi, prossimi, di cui il soggetto fa esperienza. La descrizione dello spazio, dei luoghi, degli ambienti, è forse uno degli elementi che più di altri sembra mostrare in maniera diretta l'identità passionale dell'occhio che la ricostruisce.

⁵ La seconda parte del già citato *Image Science* (2015), è dedicata a discutere casi reali di contesa ideologica generata da spazi reali, che per alcuni sono luoghi simbolici, cioè culturalizzati, per altri luoghi da liberare. Inutile dire che la cultura femminile ha dedicato una enorme attenzione alla riconquista dello spazio, non solo metaforico, ma anche reale e concreto.

⁶ L'alterazione emotiva dello spazio descrittivo, tipica della scrittura di Anna Maria Ortese, è stata spesso definita dalla critica con la formula del realismo magico, che è sicuramente meno tipica della scrittura femminile. Se si legge *Ferito a morte* (1961) di La Capria, per fare un esempio, la distanza tra il realismo magico in esso presente e la scrittura di Ortese è più che evidente. Crediamo che la formula "realismo emotivo", opposta al cosiddetto "realismo scientifico" o a quello storicamente ascrivibile al comunismo sovietico "realismo socialista", renda meglio l'intenzione poetica dell'autrice.

⁷ La figura dell'*occupatio*, così intesa, è stata proposta da Mitchell in relazione al movimento statunitense Occupy e come processo di riqualificazione di quelli che chiama "luoghi fondativi" di una cultura. Mitchell la descrive in questi termini: "The refusal of the members of the Occupy Movement to state their demands is a precise performance of the trope of *occupatio*, which speaks by refusing to speak, opening a negative space in language itself with a form of 'expressive conduct'. It is just the opposite of the performative utterance in speech-act theory, which does something by saying (blessing, cursing, administering an oath, declaring a verdict)" (2015, 161-162).

La semiotica, in modo particolare la semiotica generativa, ha approfondito molto lo studio dello spazio come macrocategoria testuale, e in particolare degli ambienti, delle geografie, dei paesaggi, non solo testuali ma anche concreti, e ha sviluppato al suo interno una sorta di sezione dedicata in maniera specifica allo spazio (cfr. Greimas 1976a). Si tratta di proposte teoriche e analitiche che si ispirano al principio, promosso da Foucault (1976), dello spazio come universo discorsivo che genera senso e determina le pratiche sociali in esso inscritte, e legato a tutte quelle filosofie che discutono le relazioni tra corpo situato, io parlante/agente e discorso.

Nei lavori di A.J. Greimas (1976a) e Bertrand (1985; 2000) vengono elaborati due modelli specifici per l'analisi degli spazi e delle passioni che nascono con una precisa vocazione critico-letteraria. Si tratta di modelli direttamente derivati dalle ricerche del Formalismo russo, e più nello specifico dai lavori di Propp sulla fiaba, dove le categorie spaziali di interno/esterno, casa/castello, assumono una valorizzazione semantica a partire dalle azioni che tra di esse si dipanano – viaggio, avventura, azione eroica, ritorno.

Il modello per l'analisi narrativa dello spazio viene sviluppato sulla scorta di un modello precedente elaborato per l'analisi narrativa, chiamato “schema narrativo canonico”, in cui Greimas aveva indicato le quattro fasi canoniche che caratterizzano ogni racconto. Nel caso dello spazio, Greimas parte dall'assunto che questo abbia una funzione prossemica rispetto all'azione (venga cioè valorizzato dall'azione che in esso accade), sviluppando il modello come ripartizione dello spazio in relazione all'azione: spazio eterotopico (luogo esterno di manipolazione), spazio paratopico e spazio utopico (luoghi di preparazione e azione), spazio eterotopico (luogo esterno di sanzione).

Il modello presenta quattro tipologie di spazio legate rispettivamente ad ognuna delle fasi dello schema narrativo canonico. Lo spazio eterotopico è lo spazio che segna l'inizio della narrazione o la sua fine, quello in cui il soggetto che ha agito viene punito o premiato per l'azione che ha svolto. Quello paratopico è lo spazio in cui il protagonista acquisisce le competenze per agire, mentre quello utopico è lo spazio dell'azione vera e propria.

Si tratta di uno schema che rende possibile valorizzare semanticamente gli spazi (cioè ambienti, paesaggi, luoghi concreti) in base alla fase narrativa che in essi si svolge. Ad esempio il luogo della sconfitta sarà carico di valori semantici negativi, quello della glorificazione dell'eroe di valori semantici positivi. Lo stesso spazio, poi, può essere risemantizzato (riqualificato) attraverso una nuova azione (lo spazio iniziale dal quale il protagonista parte, ad esempio, carico dell'alone semantico della nostalgia, potrà essere rivalorizzato dall'alone semantico del ritorno felice). Nel caso dei luoghi eterotopici Greimas tende a definirli sulla base di una dominante cognitiva, mentre quelli azionistici, cioè topici, hanno una dominante azionistica. In ogni caso è evidente che l'applicazione del modello alla letteratura femminile possa prevedere lo slittamento della dominante cognitiva verso la dominante emotiva, e quindi qualificare i luoghi eterotopici, così come nella proposta iniziale di Foucault, come luoghi di riqualificazione e messa in discussione del senso anche su base passionale.

Il modello di Greimas per l'analisi delle passioni, denominato “schema narrativo passionale”, è costruito come il precedente, avendo come riferimento sempre lo schema narrativo canonico. In questo caso, però, il modello descrive l'azione canonica di una passione.

Le fasi che una qualunque passione attraversa nell'ambito della rappresentazione narrativa, dalla sua nascita al giudizio che genera a livello sociale, sono cinque: la fase di costituzione (in cui si creano le condizioni che predispongono un soggetto ad appassionarsi); le tre fasi della sensibilizzazione – disposizione, patemizzazione, emozione – che descrivono rispettivamente la nascita della passione, il suo agire (performance passionale o vissuto) e il suo prendere corpo nel soggetto (somatizzazione); la fase di moralizzazione, in cui la passione viene giudicata come vizio o virtù.

3. L'architettura come dispositivo della visione nella letteratura di Anna Maria Ortese

Il primo caso che presentiamo sono le descrizioni di Napoli presenti in molti racconti di Anna Maria Ortese. La sua Napoli è certamente la Napoli uscita dalla guerra con molte ferite, lontana dagli stereotipi ancora presenti nel lavoro di Serao e molto più vicina al dibattito culturale sul realismo, promosso dal Partito Comunista e animato da molti intellettuali, sia sulle riviste di cultura che nella produzione letteraria o pittorica. Apparentemente la Napoli di Anna Maria Ortese è la città emblema della lotta di classe, del dibattito sul ruolo dell'intellettuale in questa lotta, è la città delle masse, del popolo contrapposto all'*élite* intellettuale, che può fare a meno, così come sarà palesemente detto nel capitolo finale del *Mare* – “Il silenzio della ragione” – di parole ripiegate su sé stesse che non si traducono in azioni. È la città che può fungere da banco di prova per il realismo di matrice comunista, come quello di Domenico Rea ad esempio, un realismo con cui assoggettare lo spazio e fare del vicolo e di Napoli il simbolo della povertà, del gioco di luci e ombre l'emblema della dialettica tra bene e male, del contrasto tra sfarzo e miseria la metafora della lotta di classe. Ma solo apparentemente Ortese si presta al gioco, solo apparentemente asseconda le richieste di Vittorini e degli editori milanesi⁸. La Napoli che viene fuori dalla nostra lettura critica⁹ è una città ben diversa, è uno spazio eterotopico, in cui il dispositivo architettonico inteso come visione assoggettante che mappa lo spazio e ne fa un luogo simbolico e connotato, viene costantemente decostruito nelle descrizioni. L'architettura reale della città, infatti, che si presta alla rappresentazione di uno spazio di guerra fondato sul principio tattico del nascondimento e della rivelazione, viene trasformata in una realtà virtuale in cui l'autrice gioca sì tatticamente con lo spazio, ma con un obiettivo diverso dall'appropriazione conoscitiva. Il suo obiettivo è più spesso la fuga: fuga altrove o fuga in loco, fuga emotiva che altera lo stato del soggetto, che lo pone in una relazione corporale con la città, in cui gli indici prossemici diventano indici di una relazione passionale e non cognitiva.

A conferma della nostra tesi proponiamo due analisi. La prima è riferita al racconto “Dolente splendore del vicolo” (gennaio 1947), scritto per le colonne del mensile *Sud. Giornale di cultura*, al quale la scrittrice collaborava. Il racconto, pubblicato in due puntate, è interamente fondato sulla descrizione, o meglio su un particolare tipo di descrizione, che potremmo definire *gaze tour*, in cui l'occhio della scrittrice osserva e descrive a partire da un dispositivo di visione fisso, la finestra, e descrive quanto accade.

La casa dava in un vicolo, in altri tempi tranquillo e remoto, profumato dai limoni di qualche solitario giardino, visitato dal vento di mare; ma durante la guerra, requisito dai sinistrati del Lavinaio (uno dei più squisiti ghetti europei sul Mediterraneo), non era più, a detta degli indigeni, riconoscibile. Il cielo, su in alto, era sempre lo stesso splendente cielo degli anni buoni; il mare, nello sfondo, sempre il puro celeste mare in riva al quale batte le ali la nostra prima giovinezza; ma l'aria del quartiere, come forse di tutta la città, era terribilmente mutata. [...] I giardini erano sempre molti e particolarmente fulgenti in

⁸ Ricordiamo che *Il mare non bagna Napoli* (1953) fu concluso a Milano a stretto contatto con Vittorini e le sue politiche editoriali, e la stessa Ortese dichiarò più volte, soprattutto per scusarsi del capitolo “Il silenzio della ragione”, nel quale aveva accusato gli amici napoletani, che le molte scelte furono pilotate da Vittorini e dalla necessità di adeguarsi alle esigenze dell’ideologia socialista in merito al realismo.

⁹ Che una soluzione critica accettabile debba essere cercata nell’analisi della tecnica narrativa è la stessa scrittrice a suggerirlo nella prefazione all’edizione del 1994 de *Il mare non bagna Napoli*, in cui afferma: “A distanza, appunto, di quattro decenni, e in occasione di una sua nuova edizione, mi domando se il Mare è stato davvero un libro ‘contro’ Napoli, e dove ho sbagliato, se ho sbagliato, nello scriverlo, e in che modo, oggi, andrebbe letto. La prima considerazione che mi si presenta è sulla scrittura del libro. Pochi riescono a comprendere come nella scrittura si trovi la sola chiave di lettura di un testo, e la traccia di una sua eventuale verità”.

quella primavera. Da un punto all'altro della città, il mare correva come un paradiso, estraneo al dolore e all'orrore della moltitudine umana, che viveva miseramente aggruppata sulle sue spiagge. [...] La città appariva mutata, e io trovavo che il popolo fra cui ero cresciuta, era sceso nove scalini più sotto dei dieci tagliati nella scala delle sue possibilità. Non avevano più case, ma neppure mostravano desiderio di averne in futuro. [...] io rabbrividivo contemplandolo, o sospiravo, come colui che, dopo lungo cammino, siede sull'orlo di una voragine, e fissa attonito davanti se, oltre uno spazio orrendo, per un cammino che non si può rifare, i tetti e i fumaioli di un paese remoto che gli fu caro. (Ortese, gennaio 1947)

Nel brano gli spazi descritti, qui ambienti reali che hanno un referente empirico (Napoli), sono luoghi esterni all'azione, descrizioni nel senso classico della descrizione, cioè di pausa narrativa (interruzione della storia), che in semiotica si direbbero eterotopici, e assumono qui una valorizzazione patemica tendenzialmente disforica (negativa). In essi la passione è presente come elemento virtuale che può essere suscitato e manifestarsi, o come elemento già sanzionato, cioè come una sorta di etichetta passionale attaccata al luogo. Ma quello che più conta è la tecnica di creazione dello spessore passionale, che prevede lo slittamento dal punto di vista percettivo al punto di vista etico-morale. Nel caso di Ortese la geometria spaziale che segue le linee verticale (verso il cielo) e orizzontale (verso il mare) diviene una geometria simbolica della fuga e decostruzione: le linee paesaggistiche sono linee di fuga dello sguardo e della passione che determinano nel lettore il semisimbolismo "alto: bene = basso: male" (alto sta a bene come basso sta a male).

La città si configura come spazio-paesaggio della passionalità disforica, negativa, mentre gli spazi indicati dalle linee di fuga rappresentano i luoghi della passionalità positiva, euforica. In questo caso, riferendoci esclusivamente a brani in cui la descrizione dello spazio-paesaggio non coinvolge l'azione, la valorizzazione timica è assegnata dalla voce narrante, segnalata dal passaggio dalla terza persona (oggettivante) alla prima persona singolare (massimamente soggettivante e massimamente coinvolgente dal punto di vista degli stati emotivi). La terza persona crea la dimensione morale, la prima persona crea lo stato passionale attivo, presente, del testimone oculare, cioè del narratore.

Il racconto procede:

Di fronte alla mia stanza, a due metri dal balcone privo di vetri, abitava un giovanotto senza una occupazione precisa [...]. Spesso io li odiavo, e chiudevo con rabbia le finestre quando apparivano: ma più spesso avevo pietà di loro, come essi certo non sospettavano, i mi fermavo ad ascoltare i loro ingenui e cinici discorsi, i loro canti pieni di disperata allegria. [...] solo più tardi, l'eccitazione del vicolo assumeva un tono più misurato, la frenesia si calmava. Tutte le finestre erano spalancate e illuminate, la gente sedeva a tavola... molti però non avevano ne pane bianco ne vino [...] uscivano sulle terrazze o si affacciavano alle finestre dei tristi cortili... a notte, quando già molte finestre si erano spente sulla vergogna o la solitudine delle anime, gruppi di giovani tra la vecchia e la nuova generazione, sazi e tuttavia inquieti, svegliavano il quartiere con una serie di canti che dovevano evocare la città di un tempo e dire la bellezza dell'amore puro [...] fame e vergogna era la città di oggi [...] i loro gridi scivolavano su muraglie cieche d'apatia, cadevano in pozzi di desolazione. (*Ibidem*)

In questo caso lo spazio descritto è un luogo dell'azione, un ambiente della narrazione, propriamente uno spazio topico: il vicolo, il luogo in cui accadono varie azioni e in cui si manifestano varie tonalità passionali in distinti soggetti protagonisti dell'azione.

Mentre la narrazione precedente, da un punto di vista passionale, riguardava le fasi iniziale e finale delle strutture narrative della passione (disposizione: il soggetto è predisposto a provare una passione; moralizzazione: lo spazio descritto da un punto di vista passionale, cioè il giudizio sulle passioni dominanti nel vicolo dopo la guerra), in questa parte del brano ci troviamo nelle

fasi della patemizzazione e della somatizzazione, in cui i soggetti che agiscono provano stati emotivi che coinvolgono direttamente lo spazio-ambiente. Questo coinvolgimento è segnato tecnicamente da un ritmo iterativo e durativo: la ripetizione è creata attraverso il lessico ambientale (le finestre, il vicolo), il ritmo durativo, invece, è realizzato con la narrazione di una scena (ogni descrizione si apre con l'individuazione di una finestra-cornice, alla quale segue la descrizione in dettaglio di una scena, con personaggi e storie). La narrazione passionale degli spazi funge da strategia narrativa che regola l'attivazione degli stati emotivi nel lettore, secondo una cadenza suggerita per mezzo di una codificazione fissata nel corso del racconto (mare e cielo = passioni positive; vicolo = passioni negative). Tale codificazione però non è seccamente cognitiva, ma viene regolata da un dispositivo scopico che funge da attivatore passionale: la finestra. La finestra segna il coinvolgimento del soggetto che osserva e il trapasso da un realismo descrittivo, che inquadra e osserva la città secondo la logica scopica suggerita dall'architettura e dal semi-simbolismo alto/basso e bene /male, a un realismo emotivo. La focalizzazione sui soggetti osservati, cioè l'ingresso dell'occhio nel micro universo della miseria umana, si traduce sempre in una alterazione metaforica della descrizione, che produce una frattura nella coppia *image-text*, cioè tra visione, intesa come interpretazione del dato, e la descrizione che lo traduce. La relazione tra frasi come (1) *fame e vergogna era la città di oggi* e (2) *i loro gridi scivolavano su muraglie cieche d'apattia, cadevano in pozzi di desolazione*, non è propriamente di traduzione diretta, cioè non è una traduzione metaforica a carattere esplicativo, ma è piuttosto un uso della metafora come decostruzione dello spazio operata dal soggetto che percepisce il senso profondo e problematico del passaggio dalla *picture* alla *image*. Tale senso non è nel realismo di denuncia, evidentemente, né nel realismo magico della visione, ma piuttosto nella riduzione al dato sensibile. La descrizione procede sempre verso l'azzeramento di tutto ciò che può generare coinvolgimento con la sfera cognitiva, e verso il rafforzamento del dato sensibile nudo e crudo. Si tratta di una tendenza verso quella che Mitchell ha chiamato *biopicture*, che sulla scorta della fenomenologia della percezione (Merleau-Ponty 1965) possiamo qui tradurre come tendenza all'aptico, cioè alla fusione del dato percettivo di tipo visivo e di tipo tattile. Il gioco della descrizione è quello di stimolare sensazioni corporali nel lettore, di risvegliare la coscienza del corpo.

La cosa è molto più palese quando al posto del *gaze tour* la scrittrice usa il *body tour*, cioè mostra descrizioni derivate da un narratore (che coincide sempre con l'autrice) che si muove nello spazio. È il caso della seconda analisi qui proposta, riferita al racconto "La città involontaria", contenuto nella nota raccolta *Il mare non bagna Napoli*. Il racconto è ispirato da una visita al complesso architettonico denominato III e IV Granili, che negli anni successivi alla guerra era diventato luogo di accoglienza dei senzatetto, prima che, anche grazie al clamore della denuncia presente nel racconto, fosse abbattuto per far posto alle nuove case popolari. Il racconto si apre con una descrizione architettonica del tutto asettica, una sorta di ricostruzione della mappa architettonica della costruzione, che non a caso fa appello a dati di misurazione:

Ho potuto contare centosettantaquattro aperture sulla sola facciata, di ampiezza e altezza inaudite per un gusto moderno, e la più parte sbarrate, alcuni terrazzini, e, sul dietro dell'edificio, otto tubi di fognatura, che, sistemati al terzo piano, lasciano scorrere le loro lente acque lungo la silenziosa muraglia. I piani sono tre, più un terraneo, nascosto per metà nel suolo e difeso da un fossato, e comprendono trecentoquarantotto stanze tutte ugualmente alte e grandi, distribuite con una regolarità perfetta a destra e a sinistra di quattro corridoi, uno per piano, la cui misura complessiva è di un chilometro e duecento metri. Ogni corridoio è illuminato da non oltre ventotto lampade, della forza di cinque candele ciascuna. La larghezza di ogni corridoio va da sette a otto metri, la parola corridoio vale quindi a designare, più che altro, quattro strade di una qualunque zona cittadina, sopraelevate come i piani di un autobus, e prive affatto di cielo. Soprattutto per il pianoterra e i due piani superiori, la luce del sole è rappresentata da quelle

ventotto lampade elettriche, che qui brillano debolmente sia la notte che il giorno. Sui due lati di ciascun corridoio si aprono ottantasei porte di abitazioni private, quarantatré a destra, quarantatré a sinistra, più quella di un gabinetto, contraddistinte da una serie di numeri che vanno da uno a trecentoquarantotto. In ognuno di questi locali sono raccolte da una a cinque famiglie, con una media di tre famiglie per vano. Il numero complessivo degli abitanti della Casa è di tremila persone, divise in cinquecentosettanta famiglie, con una media di sei persone per famiglia. Quando tre, quattro o cinque famiglie convivono nello stesso locale, si raggiunge una densità di venticinque o trenta abitanti per vano. (Ortese 1994, 61)

È la stessa Ortese, subito dopo, a svelare il motivo di tale descrizione, unicamente esibita per mostrare una sorta di stile burocratico-amministrativo che fa dello spazio una mappatura logica e della geografia umana un set di dati. Infatti subito dopo Ortese aggiunge:

Enunciati così sommariamente alcuni dati circa la struttura e la popolazione di questo quartiere napoletano, ci si rende conto di non avere espresso quasi nulla. Ogni giorno, in mille competenti uffici di tutte le città e i paesi del globo, macchine perfette allineano numeri e somme di statistiche, intese a precisare in quale e quanta misura nasca, cresca e si dissolla la vita economica, politica e morale di ogni singola comunità o nazione. Altri dati, di una profondità quasi astrale, si riferiscono invece alla vita e alla natura degli antichi popoli, alle loro reggiture, trionfi, civiltà e fine; o, scavalcando addirittura ogni più caro interesse storico, si rivolgono a considerare la vita o le probabilità di vita dei pianeti che brillano nello spazio. (Ivi, 62)

La descrizione iniziale serve dunque ad Ortese per creare un termine di paragone alla geografia umana che nel suo *body tour* descriverà fino al coinvolgimento fisico, una rappresentazione di come lo stesso dispositivo della visione, l'architettura, possa generare indici connotativi che trasformano quell'insieme di dati in un'unica visione riluttante, che Ortese pone all'inizio del racconto:

L'aspetto, per chi lo scorga improvvisamente, scendendo da uno dei piccoli tram adibiti soprattutto alle corse operaie, è quello di una collina o una calva montagna, invasa dalle termiti, che la percorrono senza alcun rumore né segno che denunci uno scopo particolare. (Ivi, 61)

Tale visione rappresenta il punto di vista, l'*image* per ritornare alle categorie di Mitchell, che si genera nella mente burocratico-amministrativa, nel *logos* maschile di assoggettamento del luogo, dove quello spazio è un insieme di dati o, al massimo, un'immagine rivoltante. Tutto il racconto, invece, tenderà a stravolgere questo punto di vista per ricollocarlo altrove¹⁰. Prima di ogni altra cosa la prospettiva focale slitterà dall'esterno all'interno, ribaltando il punto di vista del dispositivo scopico da quello del progettatore (punto di vista burocratico-amministrativo) a quello dell'utilizzatore, cioè degli abitanti che subiscono tale architettura. Inoltre, il *body tour* dell'autrice prevederà un indice di coinvolgimento emotivo che passa dalla pietà all'*embodiment*, cioè al coinvolgimento fisico del visitatore, e con esso del lettore. Il cambio di passo nella descrizione è fin da subito evidente:

¹⁰ Sulla relazione tra realismo descrittivo e dispositivi scopici si veda quanto afferma Mitchell: “Realism is not ‘built into’ the ontology of any medium as such. [...] One can make a photograph that ‘adheres to the referent’ in a quite literal way, by producing a direct transfer contact point. But this guarantees nothing about its realism. Socialist realism, as we know, was anything but. It was a contrived process of ideological idealization of a projected, hoped-for reality, but, as Georg Lukács pointed out, it was not the same thing as what he called ‘critical realism’, a project of objective, historically informed representation built upon an independent point of view ‘outside’ of socialism, a view that necessarily identifies the critical realist as someone who occupies a middle, perhaps even bourgeois, class position” (Mitchell 2015, 61-62).

Quando la portinaia, seduta dietro una grande pentola nera in cui bollivano dei vestiti, dopo avermi esaminata freddamente, mi disse che non sapeva chi fosse questa Lo Savio, e andassi a domandare al primo piano, provai la tentazione di rimandare tutto a un altro giorno. Era una tentazione violenta come una nausea di fronte a un'operazione chirurgica. Dietro di me, sullo spiazzo che precede l'edificio, giuocavano una decina di ragazzi, senza quasi parlare, lanciandosi delle pietre; alcuni, vedendomi, avevano smesso di giocare, in silenzio si accostavano. Di fronte, vedeva il corridoio del pianoterra, per una lunghezza, come accennai, di trecento metri, ma che in quell'attimo sembrò incalcolabile. Nel centro e verso la fine di questo condotto, si muovevano senza alcuna precisione, come molecole in un raggio, delle ombre; brillava qualche piccolo fuoco; veniva, da dietro una di quelle porte, una ostinata, rauca nenìa. Ventate di un odore acre, fatto soprattutto di latrina, giungevano continuamente fin sulla soglia, mescolate a quello più cupo dell'umidità. (Ivi, 64)

Se si legge il brano con attenzione ci si rende conto, soprattutto alla luce delle recenti conoscenze della narratologia cognitiva, che presenta una tecnica descrittiva tesa a favorire il processo di coinvolgimento fisico del lettore. Quello che nella narratologia statunitense viene chiamato *reflector-character*, cioè il focalizzatore – in questo caso l'autrice-narratore – produce una serie di descrizioni che rispondono a tecniche di coinvolgimento fisico: (i) l'uso di sinestesie che stimolano percezioni sensoriali alternative a quelle della visione, come quella olfattiva, uditiva e tattile (*nausea... operazione chirurgica¹¹... rauca nenìa... ventate di odore acre... umidità...*); (ii) la distribuzione degli elementi che qualificano lo spazio lungo assi che determinano un “facile accesso” e un “accesso complicato”, e che nella fattispecie sono indicati dai deittici “dietro di me” e “di fronte”¹².

Soprattutto i deittici spaziali hanno lo scopo di rendere la descrizione come orientata inevitabilmente verso una prospettiva di un soggetto che è costretto a inoltrarsi. L'intera descrizione, del resto, usa gli indici di prossimità stimolati dall'architettura non come dispositivi scopici, ma come connotatori corporali della repulsione e dell'attrazione (cfr. Marino 2018). I deittici spaziali, e la descrizione in generale, stabiliscono con il luogo una doppia relazione: mentre quelli legati all'architettura e alla valutazione scopica spingono il soggetto alla fuga, gli altri connessi alla geografia umana che la abita spingono l'autore, e con esso il lettore, ad inoltrarsi e confondersi. Detto altrimenti, il punto di vista esterno, cognitivo, di chi progetta l'architettura per intrappolare e isolare (l'amministrazione), si ribalta nel punto di vista corporeale, del coinvolgimento fisico stimolato dalla pietà, che coincide con quello di chi abita quel luogo e resta in esso intrappolato, soffocato. La cosa è molto palese se si legge la sequenza narrativa scandita dai tre deittici spaziali “dietro di me”, “di fronte”, “nel centro”. L'ultimo (nel centro) rompe l'asse di indecisione segnato dalla possibile fuga verso l'esterno (di dietro di me), o da quella meno probabile verso l'interno (di fronte), e crea nel lettore un'ansia esplorativa, un desiderio di inoltrarsi. A partire da esso, infatti, la descrizione diviene meno logica, più ricca di alterazione prospettiche, o direttamente affidata a percezioni di ordine inferiore, cioè meno cognitive e più corporali, come l'olfatto o il tatto. Alla vista, insomma, si assegna un valore cognitivo ancestrale, in cui il guardare è tutt'uno col valutare (osservare per salvarsi), mentre alla percezione olfattiva, tattile e uditiva un valore corporale, più simile all'istinto. La tecnica descrittiva di Ortese consiste nell'usare il realismo emotivo, spinto fino al coinvolgimento

¹¹ Curiosamente Lalla Romano in *La penombra che abbiamo attraversato* (1964) utilizzerà la stessa metafora – operazione chirurgica senza anestesia – per descrivere il dolore provato per la morte della madre.

¹² Negli studi citati di Barbara Tversky (1996; 2000), nella narrativa in prima persona gli oggetti distribuiti lungo l'asse verticale (alto-basso oppure testa-piedi) sono considerati di più facile accesso rispetto a quelli sull'asse orizzontale (sinistra-destra), mentre nella narrativa in terza persona, gli oggetti distribuiti di fronte al soggetto risultano di più facile accesso rispetto a quelli distribuiti alle spalle.

corporale, per decostruire il realismo scientifico dei dati visivi, delle mappature e misurazioni, dei numeri insomma. Il lettore, suo malgrado, resta intrappolato fisicamente nell'ambiente, quasi assorbito. Solo così può cogliere il punto di vista di chi subisce l'architettura, vivendo l'esperienza fisica, sia pure nella forma simulata della descrizione verbale, sulla propria pelle.

Secondo la nostra analisi pare evidente che più che un realismo magico, più che una visione che altera le forme, più che uno spaesamento, così come la stessa autrice dichiarerà nell'edizione del 1994, più che un allontanamento visionario – *image* – sia presente nel racconto, come in tutta la raccolta, un avvicinamento del corpo, un accostamento alla *picture*, al dato della percezione reale, una *biopicture*, da intendersi qui come fusione del soggetto che esperisce con l'oggetto descritto. La cosa è piuttosto evidente se si continua la lettura. Le tecniche di *embodiment*, su tutte l'uso strategico dei deittici spaziali e la sinestesia tattile-olfattiva (*Sfiorai ciocche di capelli duri, come incollati, e alcune braccia dalla carne fredda. Vidi finalmente la donna che abbrustoliva il caffè, seduta sulla soglia di casa sua*), unita a quella uditiva, spesso suggerita dalla riproduzione dei suoni dialettali (*Vedite lloco, Nu minuto, Signò, tenèsseve nu pucurillo 'e pane?*), finiscono col cancellare una qualunque forma di riflessione, e installano al posto del soggetto cognitivo uno stato di percezione corporale, un coinvolgimento che è emotivo e fisico, in cui a partire dalla pietà e dal compatire, l'autore si lascia andare a una immedesimazione fisica. Nei casi di massima immedesimazione, infatti, la descrizione imita, corporalmente, quello a cui l'autore assiste, come in una sorta di teatro in cui l'autore incamera le sensazioni a partire da un processo imitativo che parte dai corpi, dalle loro pose, dai loro gesti. In brani come questo

Quel cattivo sguardo strabico mi cadde ancora addosso, scendendomi nel collo come un liquido viscido. Poi, vincendo il peso e la stanchezza della enorme carne che l'ammantava, la De Angelis Maria disse con una voce lamentosa, sgradevole, come se fosse carica di schifo, ma anche annebbiata da un forte sonno: 'Avutàeve...' (Ortese 1994, 70)

le descrizioni che precedono la battuta dialettale non sono altro che istruzioni, come quelle di una sceneggiatura teatrale, consigli per riprodurre il suono, tecniche di postura del corpo per impostare la voce. Il lettore che ha già ascoltato mille volte quello stesso suono, con quella stessa espressione, lo capisce subito, ma anche il lettore che lo vede per la priva volta riportato nel racconto sotto forma verbale può trovare il modo di riprodurre l'atteggiamento paraverbale che fa prendere corpo al fonema, quasi che leggendolo fosse in grado di udirlo. In questi casi il dispositivo di visione è integralmente decostruito, e al suo posto, al posto delle architetture che possono direzionare lo sguardo, ci sono colori, odori, sensazioni tattili, non a caso fortemente caratterizzati da tonalità scure, per favorire la decostruzione dell'*image* e favorire l'ingresso fisico del lettore nell'ambiente riducendolo la sua comprensione a uno stato di sensazioni animalesche. Come gli animali, i lettori devono sentire col corpo quell'architettura come trappola. Solo così quello stesso spazio potrà essere riabitato, riabilitato o in alternativa, distrutto.

4. La fotografia come dispositivo della visione nella letteratura di Lalla Romano

Il secondo caso che presentiamo è il romanzo di Lalla Romano *La penombra che abbiamo attraversato*. Anche in questo caso la scrittura femminile mostra una tendenza alla riclassificazione dei dispositivi scopici nelle scene descrittive, finalizzata a un declassemento della visione che assoggetta e classifica la *picture* nell'*image*, e a una valorizzazione della *picture* in quanto tale, del dettaglio visivo che si impone con una logica di fruizione che è quella timica, passionale, del corpo. Anche in questo caso, sempre nel 1994, Lalla Romano nell'introdurre una nuova edizione del lavoro mette sulla strada il lettore affermando:

La Penombra (così nell'uso viene abbreviato il titolo) uscì nel '64. Non è un viaggio nel tempo per ritrovare il passato; è un breve viaggio nello spazio al paese nativo. In quel luogo il passato è eternamente presente. Là la donna adulta ritrova sé stessa bambina e scopre di essere ancora la medesima persona. (Dall'Introduzione all'edizione Einaudi Tascabili, 1994)

Dunque un libro sullo spazio per eccellenza, e un libro che usa la descrizione come tecnica di immedesimazione nello spazio, come indice di attraversamento dei luoghi conosciuti nell'infanzia, in tutto e per tutto raccordabile al *body tour* di Ortese nei suoi racconti su Napoli. In questo caso, però, il dispositivo scopico che filtra la visione non è l'architettura, ma è la fotografia, intesa come tecnica di riproduzione mimetica del reale¹³. È evidente l'associazione tra l'*èkphrasis* di Lalla Romano e uno specifico dispositivo ottico. Giulio Ferroni (2013 [1994]), in proposito ha scritto:

Tra le figure del dopo acquistano un particolare rilievo narrativo le fotografie, descritte con una intensa capacità evocativa, che ne mette in risalto proprio il valore di immagini misteriose di un mondo insieme vivo e bloccato, di una realtà fisica che esiste, sopravvive e si consuma nel suo supporto materiale, solo in quanto 'era', fissata in quello che Roland Barthes avrebbe poi chiamato il *punctum*. Le fotografie scattate dal padre di Lalla (che in seguito avrebbe presentate e descritte in *Lettura di un'immagine*, 1975, e poi in *Romanzo di figure*, 1986) si pongono insomma nella Penombra non semplicemente come documenti e tracce, meri supporti alla memoria, ma come rivelatrici del significato stesso del rapporto con il passato, come segni, ora invecchiati, persistenti e caduchi, in cui resta fissata, da dopo, l'autenticità di una vita che resta misteriosa, che non può essere davvero spiegata: immagini in cui nella carta si realizza un movimento a più direzioni tra i diversi tempi dell'esperienza.

Quello che afferma Ferroni viene tradotto nella nostra analisi con un'indagine sull'*èkphrasis* come tecnica decostruttiva del principio temporale della foto (quello che Barthes chiama *studium* e che può in parte corrispondere all'*image* di Mitchell) e come potenziamento del principio spaziale, del suo riprodurre una realtà qui ed ora (il *punctum* di Barthes ma anche la *picture* di Mitchell o punto di vista dell'immagine¹⁴). Un tale potenziamento è possibile solo con uno scivolamento del punto di vista da extradiegetico a intradiegetico, con una immersione della narratrice nello spazio delle foto, e con un suo coinvolgimento corporale in parte raccordabile a quanto avviene nelle descrizioni di Anna Maria Ortese, come si può notare nel brano seguente tratto da *La penombra che abbiamo attraversato*:

Mi sono appoggiata al balconcino a ringhiera. Il legno, vecchio, solcato, arido, era divenuto simile al sughero. La vernice (quella!) era penetrata nel legno; lavata e rilavata; seccata eriseccata. Mi sono affacciata. Al di là della strada si stendono i tetti d'ardesia del paese di sotto. Si chiama il Borgo Sottano. Sembra

¹³ Sull'importanza che riveste questo dispositivo nella redazione del romanzo ha fissato un riferimento filologico Cesare Segre (1993; 1996; 1991), che per primo ha associato la riscoperta di alcune lastre fotografiche appartenute al padre di Lalla Romano, che coltivava la passione per la fotografia, alla lettura della sua opera, non solo di *Lettura di un'immagine* e *Romanzo di figure* (poi *Nuovo romanzo di figure*), palesemente evidente, ma anche alla stesura della *Penombra*, in cui l'autrice commenta numerose fotografie che poi confluiranno in *Lettura di un'immagine*.

¹⁴ L'indagine di Mitchell si fonda su questa apparentemente paradossale ricerca del senso dell'immagine per sé stessa, cioè assegnando all'immagine lo statuto di soggetto intenzionale e desiderante. Su questo argomento si veda il saggio in cui parla della femminizzazione della figura, intesa come processo che sottrae alla figura ogni possibilità desiderante e ne fa unicamente un oggetto di desiderio: "Women and people of color have struggled to speak directly to these questions, to articulate accounts of their own desire. It is hard to image how pictures might do the same, or how any inquiry of this sort could be more than a kind of disingenuous or (at best) unconscious ventriloquism ..." (1996, 72). È evidente che su questo piano esiste una forte affinità con il processo di decostruzione dei dispositivi della visione operati nella letteratura femminile, e la ricerca di un linguaggio che renda possibile una percezione delle figure, degli ambienti, del mondo, non connotata dall'esperienza precedente.

deserto; non sale, come allora, il fumo dai camini. Cerco con gli occhi la bottega di Cinto, il fabbro. Sono scomparsi i gradini davanti alla porta, la porta stessa è stata murata; si vede la traccia biancastra. Perché mi piaceva tanto guardare la bottega di Cinto? Intravvedevo il fumo della forgia, sentivo battere il ferro sull'incudine: il suono più esaltante che si possa sentire. [...] Mi staccai dal balconcino e guardai finalmente la camera. C'era un letto, ma sopra un'asse contro la parete erano allineati fornelli, casseruole: una misera cucina da campo. Qualcuno doveva viverci isolato: lo storpio? O una delle sorelle strane? In quella camera io sono nata. 'La levatrice era ubriaca'. La mamma lo disse con quel suo modo rapido e distaccato: come a sorvolare sull'orrore. Così che pareva sorridesse di sé stessa. (Romano 1994, 34)

In questo caso gli spazi descritti sono gli spazi dell'azione, e conseguentemente il percorso emotivo del racconto è soprattutto fermo alle fasi di sensibilizzazione, quelle cioè in cui la passione si manifesta e agisce. Anche in questo brano la dimensione passionale è suggerita da uno slittamento dei punti di vista qualitativamente individuabili come "punto di vista della bambina" e "punto di vista dell'adulta". Separabili logicamente per mezzo delle informazioni che la scrittrice fornisce al lettore, che cognitivamente distinguono tra una logica di pensiero dell'adulta (dalla presenza dei fornelli si deduce che la casa è abitata) e una più marcatamente "sensibile" della bambina (suoni, visioni), i due punti di vista sono fusi in un'unica scrittura per mezzo di marcatori stilistici del ricordo, primo fra tutti l'uso dell'imperfetto e della prima persona soggettivante. Non a caso il romanzo, la cui stesura iniziale era stata condotta in terza persona, utilizza poi uno sguardo soggettivo in prima persona per garantire una fusione tra sguardo dell'adulta e della bambina, che secondo le dichiarazioni della stessa autrice appartengono a una poetica in cui la memoria – un viaggio nel mito e nel sogno – si afferma sull'autobiografia, cioè sulla ricostruzione veridica del dato reale. La tematica della memoria e del ricordo, e per molti versi si salda a essa in una sorta di connubio che lega la modalità narrativa della Romano (brevi lasse di scrittura, lessico sincopato ed essenziale, composizione onirica della rievocazione, ecc.) al lavoro della pittura e della ricostruzione di quadri visivi, che per taluni genera un parallelismo – che Montale chiamerà "rifrazione stilistica" – tra lo stile della produzione pittorica e quello letterario, sia poetico che narrativo. Flavia Brizio (1993), ad esempio, parla di una circolarità biografica della produzione artistica dell'autrice, che parte della pittura, approda alla poesia e alla narrativa, poi alla commistione tra narrazione in scrittura e linguaggio pittorico nelle opere sperimentali dedicate alla fotografia, e che ritorna alla pittura attraverso la sintesi lirica della propria scrittura narrativa, realizzata nelle opere ultime e sperimentali (*Nei mari estremi*, [1987]; *Le lune di Hvar*, [1974]).

Questa tensione, tra l'ambiente descritto e le connotazioni passionali, cela una propensione della narrativa femminile a parlare per immagini, quasi che il dato visivo, più della riflessione astratta o dell'azionismo, traduca meglio le stratificazioni timiche, che appartengono sì ai soggetti patemizzati, cioè le persone in quanto capaci di vivere le passioni, ma da questi si trasferiscono su referenti esterni, sugli oggetti, sui luoghi dove avvengono, sui volti degli altri. Come aveva sottolineato Ferroni (2013) commentando *La penombra*:

L'attenzione ai rapporti familiari è interrogazione continua del modo in cui essi costituiscono la persona che li vive: entro quei rapporti si fanno le esistenze concrete [...] Entro questa concretezza si colloca il conflitto tra la femminilità di Lalla e la sua scelta di vita intellettuale, tra il suo diretto partecipare a rapporti, immagini visive, modi di rapporti.

Ancora più forte, però, è tale propensione nei luoghi del romanzo in cui essa viene esercitata per decostruire l'esperienza cosciente del ricordo e favorire l'immedesimazione fisica nello spazio esperito, spinta fino alla rievocazione reale dell'ambiente del passato come ambiente presente. Nel commentare alcune fotografie l'*èkphrasis* mira appunto a decostruire il principio ottico del

dispositivo fotografico, quella che Barthes aveva chiamato la posa, e a instaurare un principio atemporale fondato sull'immedesimazione fisica dell'osservatore nella *picture*, come una sorta di ingresso fisico in un quadro.

Bisogna però fare almeno una tripla distinzione, e mettere in evidenza l'esistenza tre tipologie descrittive differenti nel romanzo: (i) quelle fotografiche propriamente dette, che assecondano il dispositivo di visione e riproducono una descrizione piuttosto didascalica della fotografia (cosa si vede, cosa accade, l'occasione della fotografia); (ii) quelle fotografiche in cui la *picture* eccede l'*image*, e il dispositivo in un certo senso viene decostruito; (iii) le lasse di scrittura che assorbono lo stile descrittivo delle fotografie e impongono alla sintassi una forma che può spaziare dalla marcata paratassi, cioè dagli accostamenti di sintagmi verbali brevi, o in alcuni casi di sintagmi nominali, fino alla stimolazione del coinvolgimento corporale.

Gli esempi della prima tipologia descrittiva sono molti nel romanzo e hanno tutti una struttura tipica, come quella seguente:

Papà aveva fotografato il gruppo davanti alla tovaglia stesa sul prato. Dietro, in piedi, stavano le cameriere. C'erano anche i bambini: Felicino vestito da bambina, con la cuffia dal lungo pizzo, era in braccio alla sua mamma, e aveva già la sua aria di sufficienza così comica in un bambino. Nella fotografia c'erano anche il papà e la mamma di Idina; il papà con la canna sotto il braccio e una spalla più su dell'altra, gli occhi, strizzati alla luce come chi sta sempre al buio. Difatti io non li avevo mai visti fuori della farmacia; tutt'al più sotto il portico, seduti sul parapetto del profondo arco alto sulla strada, a giocare alla dama. Avevo il sospetto che fossero andati in Castello quando io già c'ero (forse nella culla). (Romano 2013)

Il dispositivo della visione viene esibito palesemente nella descrizione. Anche se non fosse richiamato in maniera formale, infatti, la tecnica descrittiva lascerebbe apparire la scrittura come una sorta di didascalia fotografica, le cui caratteristiche sono il commento traduttivo, sul piano verbale, della *picture* fotografica. Caratteristica massima di tale traduzione è la staticità narrativa che traduce la posa dei soggetti raffigurati.

Gli esempi rientranti nella seconda tipologia, invece, meno presenti sul piano quantitativo, traducono l'idea di uno strappo rispetto alla logica percettiva del dispositivo fotografico, che si esprime quasi sempre in una sovrapposizione del punto di vista infantile, il qui e ora della fotografia, e il punto di vista dell'adulta.

Su quella strada – un tempo polverosa o fangosa o gelata – ho mosso i miei primi passi. La bambina sola sulla strada bagnata guarda in terra perplessa ed ha sulla fronte – ma è possibile? – quella che il Dottore chiamava ‘la ruga del pensiero’. Quella bambina sopravvive nella fotografia di papà (o se no, dove?).

Poi ho corso col cerchio. Docile, leggero, il cerchio correva sotto i colpi come fosse vivo. I ragazzi poveri – le bambine dei poveri non giocavano, facevano la calza – usavano un cerchione di ruota e lo spinsevano mediante un uncino di fil di ferro. Correvano curvi, intenti, e si udiva il raschiare del metallo. Diventava un gioco tutto diverso, con qualcosa di accanito. (Ivi, 821-827)

In questo brano è evidente la cesura tra la frase che termina con un interrogativo a sé stessa dell'autrice, che è poi rivolto anche al lettore, e la frase seguente, in cui dalla terza persona (*la bambina sola sulla strada...*) si passa alla prima persona (*poi ho corso...*). Inoltre, il passaggio alla prima persona non lascia inalterato l'uso della forma verbale all'imperfetto o al presente, rispettivamente usati dall'adulta per descrivere l'attivazione di un ricordo, e sempre dall'adulta per descrive didascalicamente le fotografie. Al contrario trasforma queste forme verbali in un passato prossimo (*ho corso*). L'effetto che ne deriva, in sequenza, è quello di una appropriazione fisica del ricordo, una sorta di ingresso nel quadro fotografico: la donna adulta che guarda e ricorda ritorna per un attimo bambina e in prima persona parla, racconta quello che ha fatto,

da una posizione enunciazionale che non è quella della donna che osserva o ricorda, ma è quella della bambina nella foto. Un vero e proprio *debrayage* enunciazionale che segna l'ingresso nel quadro e azzera il dispositivo come medium. La finestra, il campo insomma, viene così attraversato e superato, decostruito. Non a caso il brano continua con sinestesie uditive e tattili, che riproducono sensazione del corpo.

In questi casi viene meno il livello di lettura fotografica di tipo didascalico attraverso l'eliminazione dei marcatori del dispositivo, cioè eliminando i rimandi diretti alle caratteristiche di un testo fotografico (posa, contorno, colore, campo cieco, ecc.). Tale eliminazione è propedeutica a un coinvolgimento diretto dell'osservato con l'ambiente osservato, che viene stimolato emotivamente e può spingersi fino a un coinvolgimento corporale;

Questi modi della descrizione relativi alla seconda tipologia vengono poi incamerati nella scrittura e si adattano, indipendentemente dall'esistenza o meno di una reale fotografia, alla rievocazione, divenendo la sua lingua, il suo *cliché* descrittivo, come in questo brano:

Era inverno, tutto era sprofondato sotto la neve. La mamma era vestita di scuro e portava un berretto di pelo e il mancotto. Assomigliava, con quel vestito, alle pattinatrici dei cataloghi di moda. La sua mano inguantata era tiepida.

La mamma era silenziosa, sorrideva con gli occhi scuri e lucenti. Lasciavo la sua mano e salivo i pochi scalini con l'impressione di smarirmi. Sapevo che lei mi guardava, ma non mi voltavo. (Romano 2014, 157-163)

In questo caso il ricordo è libero dal dispositivo ottico che dovrebbe sorreggerlo, ma conserva le tracce dello stile descrittivo che a esso solitamente corrisponde: l'imperfetto, il dettaglio visivo della posa, fino al passaggio alla prima persona e all'attivazione piena del ricordo, in alcuni casi spinta fino alla sensazione corporale.

È evidente che esiste una regola che permette il superamento della cornice mediale, e questa regola è meramente timica, cioè stimolata dal tasso di coinvolgimento che evoca la *picture*. Esso è forte nei casi degli affetti familiari, e decresce quando ci si riferisce a personaggi esterni a tale nucleo. È anche altrettanto evidente che al di là dello specifico dispositivo di visione, quello fotografico, le descrizioni di Lalla Romano sono la traduzione di una prospettiva dello sguardo che è indifferentemente filtrato dalla fotografia come dalla pittura, alla quale l'autrice si dedicò già durante gli anni della formazione, e che tende a enfatizzare il concetto di scena delimitata, o a ingaggiare con esso una lotta di confine, votata al superamento della linea del formato e alla creazione di un campo cieco.

5. Conclusioni

Quale che sia la tecnica, le due tipologie di *ekphrasis* illustrate, nella loro complessa articolazione, rispondono a un'unica radice ideologica, che è poi una contro-ideologia, una spinta decostruttiva, che agisce nei confronti della prospettiva dello sguardo, della lente mediale – sia essa l'architettura, la fotografia, la pittura o altro ancora – per liberare la purezza dello sguardo. Il timismo, cioè la predisposizione affittiva di base, è in queste due autrici inteso come termometro che regola il coinvolgimento fisico del soggetto, unica arma decostruttiva contro le forme mediatiche incanalano la percezione, così come gli altri sensi, verso risultati prestabiliti dalla cultura, verso visioni che negano alla *picture* ogni libertà comunicativa, ossificando la sua pluralità semantica. Così come Mitchell aveva ipotizzato una cultura visiva in cui le immagini avanzano pretese di autonomia, e così come aveva ipotizzato una terza via nelle relazioni tra visione e testo descrittivo,

fondato paradossalmente sulla separazione e sullo strappo, così la letteratura femminile si dota di una tecnica descrittiva che è una tattica decostruttiva, un'arma politica di deterritorializzazione, di azzeramento dei luoghi connotati e di riconquista dello spazio.

In questo processo il corpo gioca un ruolo che non è quello semplicistico di una rivendicazione della diversità biologica della donna, ma è quello più radicale di una rivoluzione epistemica, fondata su una riappropriazione di una innocenza conoscitiva, che è poi una decostruzione delle protesi mediali, cioè dei filtri. Già prima della rivoluzione cognitiva della mente estesa e dell'*embodied mind*, nella letteratura femminile il corpo vale dunque per sé stesso come mente, come origine della conoscenza, come riduzione della conoscenza a un io che non è *cogitans*, ma che è una pulsione percettiva, un fascio di nervi che sente la realtà.

Riferimenti bibliografici

- Bertrand Denis (1985), *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris, Hadès-Benjamin.
 — (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Édition Nathan. Trad. it. di Antonio Perri, Gianfranco Marrone (2002), *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma.
 Bortolussi Marisa, Dixon Peter, eds (2003 [2002]), *Psychonarratology. Foundations for The Empirical Study of Literary Response*, Cambridge, Cambridge UP.
 Brizio Flavia (1993), *La scrittura e la memoria. Lalla Romano*, Milano, Selene Edizioni.
 Chatman Seymour (1978), *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca-London, Cornell UP. Trad. it. di Elisabetta Graziosi (1981), *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche.
 De Lauretis Teresa (1994), *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington, Indiana UP. Trad. it. di Simona Capelli (1997), *Pratica d'amore. Percorsi del desiderio perverso*, La Tartaruga, Milano.
 Deleuze Gilles (2002 [1995]), *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet (ed. orig. *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Éditions de la Différence, Paris, 1981).
 Deleuze Gilles, Guattari Félix (1987), *Mille piani*, Roma, Treccani, 2 voll (ed. orig. *Mille plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1989).
 Demaria Cristina (2003), *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Bompiani, Milano.
 Ferroni Giulio (2013 [1994]), "Postfazione", in Lalla Romano, *La penombra che abbiamo attraversato*, Torino, Einaudi, Kindle version.
 Foucault Michel (1976), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi (ed. orig. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975).
 Genette Gérard (1990), *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino (ed. orig. *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972).
 Gibson J.J. (1950), *The Perception of the Visual World*, Boston, Houghton Mifflin.
 — (1986) "The Theory of Affordance", in Id., *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York, Taylor & Francis Group, 127-143.
 Greimas A.J. (1976a), *Maupassant, la sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. di Gianfranco Marrone (1995), *Maupassant, la semiotica del testo. Esercizi pratici*, Torino, Centro Scientifico Editore.
 — (1976b), *Sémiotique et sciences, sociales*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. di Dario Corno (1991), *Semiotica e scienze sociali*, Torino, Centro Scientifico Editore.
 Greimas A.J., Fontanille Jacques (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Éditions du Seuil, Paris. Trad. it. di Francesco Marsciani, Isabella Pezzini (1996), *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani.
 Kenny D.A. (1991), "A General Model of Consensus and Accuracy in Interpersonal Perception", *Psychological Review* XVIII, 2, 155-163.

- Margolin Uri (1986), "The Doer and the Deed: Action as Basis for Characterization in Narrative", *Poetics Today* VII, 2, 205-225.
- Marino Toni (2018), "Revisionismo storico e revisionismo cognitivo: Embodied mind e neorealismo", *Enthymema* XXI, 48-61.
- Merleau-Ponty Maurice (1965), *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore (ed. orig. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945).
- Mitchell W.J.T., ed. (1980), *The Language of Images*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1987), *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1998), *The Last Dinosaur Book. The Life and Times of a Cultural Icon*, Chicago, Chicago UP.
- (1995 [1994]), *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1996), "What Do Pictures 'Really' Want?", *October* 77, 71-82.
- (2015), *Image Science. Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, Chicago-London, Chicago UP.
Trad. it. di Federica Cavaletti (2018), *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Cremona, Johan & Levi.
- (2017), *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, Valeria Cammarata, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Orteza A.M. (1947), "Dolente splendore del vicolo", *Sud. Giornale di cultura*, gennaio.
- (1994), *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi.
- Romano Lalla (2013 [1964]), *La penombra che abbiamo attraversato*, Torino, Einaudi, Kindle version.
- Segre Cesare (1991), "Introduzione", in Lalla Romano, *Opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 2 voll, IX-LXVIII.
- (1993), "Lalla Romano fra pittura e scrittura", in Antonio Ria (a cura di), *Lalla Romano pittrice*, Torino, Einaudi, 207-209.
- (1996), "Fotografia come pittura", in Antonio Ria (a cura di), *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze*, Milano, Mondadori, 332-341.
- Stanford Friedman Susan (2001), "Locational Feminism: Gender, Cultural Geographies and Geopolitical Literacy", in Marianne DeKoven (ed.), *Feminist Locations. Global and Local, Theory and Practice*, New Brunswick, Rutgers UP, 13-36.
- Tversky Barbara (1996), "Spatial Perspectives in Descriptions", in Paul Bloom, Merrill F. Garrett, Lynn Nadel, et al. (eds), *Language and Space*, Cambridge, The MIT Press, 462-491.
- (2000), "Remembering Space", in Endel Tulving, Fergus Craik (eds), *Handbook of Memory*, New York, Oxford UP, 363-378.
- (2001), "Spatial Schemas in Depictions", in Merideth Gattis (ed.), *Spatial Schemas and Abstract Thought*, Cambridge, The MIT Press, 79-111.
- (2009), "Spatial Cognition: Embodied and Situated", in Philip Robbins, Murat Aydede (eds), *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*, Cambridge, Cambridge UP, 201-216.

OSSERVATORIO

Recensioni e discussioni



Citation: A. Baldi (2019) Teoria e forme del testo digitale, a cura di Michelangelo Zaccarello, postfazione di H. Wayne Storey, Roma, Carocci editore, 2019, pp. 229. *Lea* 8: pp. 495-500. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-11001>.

Copyright: © 2019 A. Baldi. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Recensione a *Teoria e forme del testo digitale*, a cura di Michelangelo Zaccarello, postfazione di H. Wayne Storey, Roma, Carocci editore, 2019, pp. 229

Alberto Baldi

Università degli Studi di Firenze (<alberto.baldi@unifi.it>)

Abstract

The collection of essays edited by Michelangelo Zaccarello covers some important aspects of digital textuality and how it has impacted the production, distribution and study of literary texts. Areas covered include: the characteristics of electronic texts, encoding standards, as well as new writing and reading modalities, the quality and conservation of digital libraries, mass digitalization procedures and implications for author's rights.

Keywords: mass digitalization, ebook, Information Quality, OCR, digital text

“Di testualità digitale si parla ormai da una quarantina d’anni”, scriveva Roncaglia già nel 2012 (429), a dimostrazione di come i nuovi supporti informatici abbiano da subito acceso il dibattito attorno alla consolidata nozione di testualità. Il testo è stato infatti svincolato dalla materialità cartacea e questo, al netto delle “discussioni abbastanza sterili legate a preferenze e idiosincrasie individuali” (*ibidem*), ha favorito una duplice riflessione sui possibili vantaggi o svantaggi tecnici ed epistemologici derivanti dalla progressiva smaterializzazione. Per quanto il tema dell’informatizzazione del testo abbia natura multidisciplinare – interessando, oltre all’informatica, la sociologia della lettura, la pedagogia, le scienze della comunicazione, le neuroscienze, la biblioteconomia – è nell’ambito degli studi filologico-letterari, laddove i testi, come ha giustamente notato Fabio Ciotti, “sono tanto i principali oggetti quanto i principali strumenti di studio” (2011, 63), che la questione ha assunto carattere di urgenza.

La testualità digitale rappresenta da sempre uno dei principali argomenti delle Digital Humanities¹. Alle riflessioni teoriche sull’evoluzione del concetto di testo – spesso a partire dalla celebre definizione data da Cesare Segre di testo come “tessuto linguistico del discorso”² – nelle discipline letterarie è andato di pari passo un vertiginoso incremento delle soluzioni tecniche a disposizione degli studiosi. Per far luce sulla complessità del tema è opportuno rifarsi a una tripartizione proposta da Celentano, Cortesi, Mastandrea, in cui “l’informatica testuale” viene suddivisa in “documentaria, editoriale ed ermeneutica”: “La prima si occupa della creazione di banche dati e sistemi di interrogazione, la seconda della rappresentazione dei testi a stampa, a video o su altri media, la terza, invece, si dedica alla relazione fra il testo e le sue interpretazioni” (2004, 48).

Il ruolo dell’informatica negli studi letterari differisce quindi a seconda che il lavoro su e per i testi abbia finalità archivistico-documentarie, editoriali (con uno sguardo prioritario all’ecdotica, alla variantistica digitale³, alle prospettive di una “filologia collaborativa e cooperativa”⁴), o ermeneutiche⁵. Per quanto efficace, si tratta, com’è ovvio, di una distinzione meramente teorica – giacché i vari approcci informatici agli studi letterari sono tra sé fortemente interrelati –, ma utile, tuttavia, a fare chiarezza all’interno di una disciplina in continua evoluzione.

Soprattutto per i primi dei due ambiti individuati, l’antologia curata da Michelangelo Zaccarello appare oggi come un esaurito e prezioso ragguaglio sui principali temi di riflessione sviluppatisi attorno al testo digitale, raccogliendo dieci contributi di studiosi angloamericani. Sin dalla introduzione del curatore (“La svolta digitale nelle pratiche di lettura e di studio del testo digitale”, 13-31), si anticipano i punti della *editorial theory* che saranno toccati nel volume: “esempi di ricerca su forme e aspetti meno noti della testualità digitale” (Zaccarello 2019, 30), volti a metterne in luce le indubbi problematicità ma anche a evidenziare le nuove possibilità che ne derivano.

Tra i nomi antologizzati, troviamo alcune delle voci più note nel panorama delle Digital Humanities, come Jerome McGann, autore di uno dei capisaldi sul testo nell’epoca del digitale (McGann 2001), che apre e chiude il volume con i suoi “Il testo ‘sociale’ fra volontà d’autore e pubblico” (33-42) e “Ritorno alla filologia. La memoria del passato nel contesto digitale” (197-207). Nel primo dei due saggi, risalente al 1983, McGann esplora le differenze metodologiche tra un editore di testi classici e un editore di testi moderni: un contributo solo in apparenza avulso dal tema del volume e che invece appare assai puntuale, anche alla luce dei nuovi strumenti informatici, nel problematizzare il “paradigma editoriale della volontà [d’autore]” (McGann in Zaccarello 2019, 41) e nel riconsiderare il ruolo della “socializzazione” del testo ai fini della sua definizione. L’importanza di questa proposta e la sua attualità nel contesto digitale è del resto già confermata in “Il contesto ‘collaborativo’ degli studi letterari e la dimensione ‘sociale’ delle edizioni scientifiche” di Peter Robinson (115-134), che proprio dagli studi di McGann e da quelli di Donald McKenzie muove per riflettere sulle prospettive dell’ecdotica sociale. L’idea di edizione “sociale”, frutto cioè della cooperazione e dello scambio *online* all’interno di una comunità di collaboratori, che Robinson riconduce alla proposta di Siemens, Timney, Leitch *et al.* 2012, è qui ridimensionata alla luce del fatto che la costituzione di un testo definitivo

¹ A titolo d’esempio e limitatamente all’area italiana, si segnalano Gigliozi 1997; Fiornonte 2003; Ciotti 2007; Tomasi 2008, in particolare capp. 4 e 5; Fiornonte, Numerico, Tomasi 2010, in particolare capp. 2 e 3; Orlandi 2010; Roncaglia 2010; Perilli, Fiornonte 2011; Anichini 2013 [2010]; Fiornonte 2018; Stella 2018, in particolare cap. 2.

² Segre 1981, 269; ma si veda anche Segre 1979 (in particolare 23-37), e, in proposito, Mordenti 2007, 129-166.

³ Cfr. ancora Fiornonte 2003 e il suo pioneristico progetto *Digital Variants*, <digitalvariants.org> (11/2019).

⁴ Cfr. l’“Introduzione” in Boschetti 2018.

⁵ A tal proposito si rimanda a Ciotti 2017 e ai capp. 4-5 di Stella 2018.

dipenda pur sempre dall'autorità del singolo, limitando la componente “sociale” alla fase di post-pubblicazione e allo “sviluppo di un dibattito continuo, fatto di commenti e discussioni, agevolate e incoraggiate dai social media” (Robinson in Zaccarello 2019, 133).

Susan Hockey, di cui è riproposto “Le nuove dinamiche di edizione e lettura nell'era digitale” (43-55), pubblicato nel 2003 ma per certi aspetti ancora attuale, oltre a figurare tra i precursori della disciplina (autrice di un manuale già all'inizio degli anni Ottanta, cfr. Hockey 1980), è stata tra i primi a storicizzare le Digital Humanities (si veda Hockey 2004). In questo suo saggio, consapevole delle insanabili differenze tra il *medium* cartaceo e quello digitale, suggerisce di rinunciare al tentativo di tradurre in digitale le modalità di produzione del libro a stampa, sfruttando invece le peculiarità delle edizioni elettroniche per sviluppare nuovi modelli di organizzazione delle informazioni. Le caratteristiche costitutive dei supporti digitali devono essere massimizzate, senza correre il rischio di annullarle cercando un compromesso con l'alternativa cartacea. Essenziale, in tal senso, la codifica dei testi⁶, che “aggiunge intelligenza al testo” (Hockey in Zaccarello 2019, 46) e che costituisce la base per la definizione di quelle “strutture intellettuali” che la Hockey indica come obiettivo primario per il curatore di un'edizione digitale, per garantire all'utente “rotte di navigazione ottimali” e non limitarsi alla “semplice presentazione di un ammasso di materiali” (ivi, 54). Codificare un testo in funzione di un'edizione elettronica ne comporta, quindi, un'interpretazione.

Analogamente, i saggi di Paul Eggert, “L'edizione come ‘cantiere’ testuale: conservazione, edizione, restauro” (57-70), e di Peter Shillingsburg, “La svolta digitale e lo studio della letteratura nel nuovo contesto” (71-84), si soffermano sull'importanza di definire una corretta prassi nella strutturazione dei contenuti di un'edizione digitale. L'idea di “ordered hierarchy of content objects” (DeRose, Durand, Mylonas, *et al.* 1990, 6) è ripresa da Eggert come base per una definizione di testo che sia valida a prescindere dal supporto. Anzi, su tale assunto, è possibile postulare l'esistenza di una materialità anche nel testo elettronico, ossia la sua “completa determinabilità computazionale” (Eggert in Zaccarello 2019, 62). Per ottimizzare le possibilità del libro elettronico, Eggert propone pertanto – di pari passo allo sviluppo di un sistema di codifica *stand-off* che annoti il testo contestualmente alle interrogazioni dell'utente (*Just-in-Time-Markup*) – il modello di “cantiere testuale”, un'edizione digitale in cui “il lettore potrà accettare la guida dell'editore [...], il percorso raccomandato attraverso il cantiere testuale” oppure “respingere la guida dell'editore, cercare percorsi inusitati” (ivi, 69). Shillingsburg, invece, consapevole che “gli standard di accuratezza e precisione nella rappresentazione dei testi letterari in quanto arte sono diversi dagli standard che vengono spesso adottati per documenti culturali o corpora testuali per l'analisi linguistica” (Shillingsburg in Zaccarello 2019, 71), evidenzia come i vari livelli da cui è costituita un'edizione digitale – digitalizzazioni, trascrizioni, marcatura e annotazione del testo – siano tra loro in un rapporto di interdipendenza e concorrono in ugual misura alla qualità del prodotto finale.

“La letteratura *born digital*: gli scrittori e il Word Processor” (85-94) di Matthew Kirschenbaum, si sofferma invece sul rapporto di alcuni autori con la videoscrittura – da George R.R. Martin, che utilizza un *software* ormai superato (Wordstar) installato su un computer rigorosamente *offline*, a Don DeLillo e Cormac McCarthy, che invece non hanno mai sostituito le loro macchine da scrivere con un pc –, oltre a segnalare l'urgenza, per i filologi e gli studiosi

⁶ La Hockey, come standard di riferimento, indicava già nel 2003 le *Linee guida* proposte dal consorzio TEI (Text Encoding Initiative). L'iniziativa, nata nel 1994, ha nel tempo definito un modello di codifica dei testi per le discipline umanistiche, la linguistica e le scienze sociali. L'ultima versione dello *standard* è stata rilasciata nel giugno 2019 ed è consultabile all'indirizzo <<https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/Guidelines.pdf>> (11/2019).

di letteratura, di una più scrupolosa riflessione sulle prassi di scrittura connaturate al mezzo informatico, analogamente a quanto è stato fatto per la scrittura manuale e il libro a stampa. Il tema della scrittura digitale negli autori contemporanei ha aperto nuove prospettive di studio anche in campo archivistico, evidenziando la necessità di creare dei sistemi di conservazione per le “carte” d’autore digitali. Da qui sono scaturiti progetti come PARADIGM⁷, un protocollo per la corretta conservazione dei testi *born digital* sviluppato nel 2005 dalle università di Cambridge e Manchester, o PAD – Pavia Archivi Digitali – dell’Università di Pavia, che dal 2009 si occupa di preservare le memorie digitali di autori contemporanei⁸.

Tra gli ultimi saggi l’attenzione si sposta soprattutto sulle problematiche relative alla digitalizzazione di massa. Contestualmente all’inizio delle grandi imprese di digitalizzazione del patrimonio librario – su tutte, ovviamente, Google Books, la più estesa e la più controversa – l’attenzione degli studiosi⁹ si è rivolta alle innumerevoli criticità che ne sarebbero derivate. In parallelo alle questioni di natura legale e ai dubbi circa il ruolo monopolistico giocato da Google, è nata l’urgenza di una riflessione sugli standard qualitativi delle digitalizzazioni, oltre che sulla necessità di un’attenta metadattazione dei libri digitali. Lo stesso Zaccarello, nella sua introduzione, sottolinea come i prodotti dell’editoria accademica *born digital*, che, originariamente concepiti per il supporto digitale, sfruttano le potenzialità offerte da una modalità di lettura non lineare e da una capacità di archiviazione praticamente illimitata, costituiscano una minima parte del patrimonio librario reperibile *online*, giacché “la stragrande maggioranza dei testi che circolano in rete non sono born digital ma digitalizzati” (Zaccarello 2019, 14). In “Dal cartaceo al ‘digitale di massa’: biblioteche virtuali, diritto d’autore e il caso Google Books” (95-114) di Maurizio Borghi e Stavroula Karapapa si ripercorrono le varie iniziative di digitalizzazione intraprese, commerciali (Google Books) o no-profit (Internet Archive, Open Library, Hathitrust...), e le questioni sulla tutela del copyright che ne sono scaturite, in conseguenza soprattutto del *modus operandi* di Google che a “un sistema di licenze e permessi *ex ante*” ha preferito stipulare accordi con le grandi biblioteche garantendo agli autori “un regime opzionale di autoesclusione” *a posteriori*. Nel contributo di Diana Kichuk, “Quantità e qualità dei testi online: il problema della digitalizzazione di massa” (135-167), il *focus* è rivolto alla valutazione della qualità dei testi *online* prodotti con operazioni di scansione semi-automatica e di acquisizione mediante tecnologie di OCR (*Optical Character Recognition*). “Molti archivi digitali” – nota la Kichuk – “caricano in rete il testo OCR grezzo” (Kichuk in Zaccarello 2019, 153) etichettandolo come “Full Text”: per questa tipologia di prodotti – in cui si ravvisa una “potenziale utilità per la ricerca o come base per creare un e-book”, nel saggio si propone di introdurre l’inequivocabile dizione di “Raw Text”, predisponendo invece un modello di ri elaborazione per quei testi che, prodotti con OCR, siano offerti all’utenza per la lettura “in senso tradizionale” (ivi, 163). Ed è proprio dalla volontà di migliorare la qualità delle risorse testuali disponibili in rete che muove Paul Conway nel suo “La conservazione nel contesto digitale: quale protocollo di qualità per le biblioteche virtuali?” (169-196), riadattando un modello predisposto dallo studioso di Information Quality Besiki Stvilia (2007) su un *corpora* di digitalizzazioni (3000 volumi in totale, da Google Books e Internet Archive), al fine di stabilire un modello di errore per i prodotti digitalizzati e processati con OCR.

⁷ <<http://www.paradigm.ac.uk/>> (11/2019).

⁸ <<http://pad.unipv.it/storia/>> (11/2019); ma cfr. anche Giordano 2018.

⁹ Cfr. almeno Roncaglia 2009, Darnton 2011 e, per lo stato dell’arte del progetto Google Books in Italia, De Pasquale 2019.

Il volume si chiude con un secondo saggio di McGann – un invito al recupero, o, quanto meno, alla conservazione del metodo filologico, considerando l’essere umano come elemento imprescindibile per gestire le risorse informatiche, tanto più “intelligenti” quanto più a rischio ingovernabilità – e con una postfazione di H. Wayne Storey (209-216), che nel digitale non vede un rischio per la prassi filologica quanto, semplicemente, un mutamento di paradigma dettato dal *medium* di riferimento: dal *print thinking* al *digital thinking* a cambiare non saranno i risultati del lavoro filologico, ma “i modi di visualizzarli e di integrarli in un corpo di informazione forse sorprendentemente a servizio di non filologi” (Wayne Storey in Zaccarello 2019, 215). Il digitale, dunque, non come un approccio che snaturi, svalutandolo, il lavoro filologico, ma come un nuovo, ulteriore strumento per il quale raffinare e veicolare i prodotti della ricerca umanistico-letteraria.

Nel complesso, il volume di Zaccarello riesce a coniugare con efficacia la scelta di offrire un’eterogenea serie di spunti sulla tematica della testualità digitale con il tentativo di inquadrare il fenomeno in una prospettiva diacronica, ricomprendendolo all’interno della più ampia riflessione sul rapporto tra l’informatizzazione e gli studi letterari.

Riferimenti bibliografici

- Anichini Alessandra (2013 [2010]), *Il testo digitale. Leggere e scrivere nell’epoca dei nuovi media*, Milano-Sant’Arcangelo di Romagna, Apogeo-Maggioli.
- Boschetti Federico (2018), *Copisti digitali e filologi computazionali*, Roma, CNR edizioni, <<https://dspace-clarin-it.ilc.cnr.it/repository/xmlui/bitstream/handle/20.500.11752/OPEN-89/dscs.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (11/2019).
- Carbé Emmanuela (2018), “Digitale d’autore. Un archivio possibile?”, in Virna Brigatti, Anna Lisa Cavazzuti, Elisa Marazzi, *Archivi editoriali. Tra storia del testo e storia del libro*, Milano, Unicopli.
- Celentano Augusto, Cortesi Agostino, Mastandrea Paolo (2004), “Informatica umanistica: una disciplina di confine”, *Mondo digitale* 4, 44-55.
- Ciotti Fabio (2007), *Il testo e l’automma. Saggi di teoria e critica computazionale dei testi letterari*, Roma, Aracne.
- (2011), “La rappresentazione digitale del testo: il paradigma del markup e i suoi sviluppi”, in Perilli, Fiornante 2011, 63-90.
- (2017), “Modelli e metodi computazionali per la critica letteraria: lo stato dell’arte”, in B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon (a cura di), *L’Italianistica oggi. Ricerca e didattica*. Atti del XIX Congresso dell’ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, Adi editore, 1-11, <http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_cods cms=896> (11/2019).
- Darnton Robert (2011), *Il futuro del libro*, traduzione di Adriana Bottini, Milano Adelphi (ed. orig. *The Case for Books. Past, Present, and Future*, New York, NY Public Affairs, 2009).
- De Pasquale Andrea (2019), “L’attuazione in Italia del Progetto GoogleBooks”, *Digitalia* XIV, 1, 103-113.
- DeRose S.J., Durand D.G., Mylonas Elli, et al. (1990), “What is Text, Really?”, *Journal of Computing in Higher Education* I, 2, 3-26.
- Fiornante Domenico (2003), *Scrittura e filologia nell’era digitale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- (2018), *Per una critica del testo digitale. Letteratura, filologia e rete: informatica e discipline umanistiche*, Roma, Bulzoni.
- Fiornante Domenico, Numerico Teresa, Tomasi Francesca (2010), *L’umanista digitale*, Bologna, Il Mulino.
- Gigliozi Giuseppe (1997), *Il testo e il computer. Manuale di informatica per gli studi letterari*, Milano, Mondadori.
- Giordano Tommaso (2018), “Quando le carte diventano bit”, *Biblioteche oggi* 36, 3-8, doi: 10.3302/0392-8586-201804-003-1.

- Hockey Susan (1980), *A Guide to Computer Applications in the Humanities*, London-Baltimore, Duckworth-Johns Hopkins, 1980.
- (2004), “The History of Humanities Computing”, in Susan Schreibman, R.G. Siemens, John Unsworth (ed.), *A Companion to Digital Humanities*, Malden, Blackwell, <<http://www.digitalhumanities.org/companion/>> (11/2019).
- McGann J.J. (2001), *Radiant Textuality. Literature after the World Wide Web*, New York, Palgrave.
- Mordenti Raul (2007), *L'altra critica. La nuova critica della letteratura fra studi culturali, didattica e informatica*, Roma, Meltemi editore.
- Orlandi Tito (2010), *Informatica testuale. Teoria e prassi*, Bari, Laterza.
- Perilli Lorenzo, Fiornonte Domenico (2011), *La macchina del tempo. Studi di informatica umanistica in onore di Tito Orlandi*, Firenze, Le Lettere.
- Roncaglia Gino (2009), “Google Book Search e le politiche di digitalizzazione libraria”, *Digitalia* IV, 2, 17-35.
- (2010), *La quarta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro*, Roma-Bari, Laterza.
- (2012), “Testualità digitale e forme dell'argomentazione”, *Quaestio* 11, 429-440.
- TEI Consortium (2019), *TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*, <<https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/Guidelines.pdf>> (11/2019).
- Tomasi Francesca (2008), *Metodologie informatiche e discipline umanistiche*, prefazione di Dino Buzzetti, Roma, Carocci.
- Segre Cesare (1979), *Semiotica filologica. Testi e modelli culturali*, Torino, Einaudi.
- (1981), “Testo”, in *Enciclopedia*, vol. XIV, *Tema/motivo-Zero*, Torino, Einaudi, 269-291.
- Siemens Ray, Timney Meagan, Leitch Cara, et al. (2012), “Toward Modeling the Social Edition: An Approach to Understanding the Electronic Scholarly Edition in the Context of New and Emerging Social Media”, *Literary and Linguistic Computing* XXVII, 4, 445-461.
- Stella Francesco (2018), *Testi letterari e analisi digitale*, Roma, Carocci editore.
- Zaccarello Michelangelo, a cura di (2019), *Teoria e forme del testo digitale*, postfazione di H. Wayne Storey, Roma, Carocci editore.



Citation: M.C. Brandolini (2019) Non alleati, ma fratelli. Maritain, Mauriac, Claudel e Bernanos. *Lea* 8: pp. 501-505. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-11002>.

Copyright: © 2019 M.C. Brandolini. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Non alleati, ma fratelli.

Maritain, Mauriac, Claudel e Bernanos¹

Maria Chiara Brandolini

Università degli Studi di Firenze (<mariachiara.brandolini@unifi.it>)

Abstract

The current review aims at presenting a recent publication of the correspondence among four major French authors of the 20th Century, Maritain, Mauriac, Claudel and Bernanos, who shared a deep catholic faith. Focussed on Jacques Maritain's relationship with his three contemporaries, Bressolette and Quantin's book provides an insight into the dramatic years preceding and following the outbreak of the Second World War, through a series of previously unpublished letters, along with letters already known to the public but approached from a new critical perspective.

Keywords: Bernanos, Claudel, Maritain, Mauriac, unpublished correspondence

Offrire lettere inedite o troppo poco conosciute, è questo il progetto perseguito da Michel Bressolette, professore di letteratura francese presso l'Università di Toulouse le Mirail e già curatore della pubblicazione della corrispondenza tra Jacques Maritain e Jean Cocteau (Cocteau, Maritain 1993). Benché il professor Bressolette sia venuto a mancare il 7 settembre 2008, il suo lavoro non è andato perduto, grazie all'intervento di Henri Quantin, professore in *classe préparatoire littéraire* e professore *agrégé* di Lettere classiche. *La Correspondance Maritain, Mauriac, Claudel, Bernanos. Un catholique n'a pas d'alliés* ha così infine visto la luce nell'ottobre 2018, presentandosi come un'edizione senza censure, specialmente per quanto riguarda le lettere di Bernanos, sottoposte a tagli e omissioni in edizioni precedenti.

Il lettore non deve aspettarsi di trovare, in questo libro, scambi di lettere tra tutti e quattro gli autori chiamati in causa, cosa a cui il titolo potrebbe far pensare in un primo momento. La corrispondenza² qui presentata è infatti quella tra Maritain e

¹ Michel Bressolette, Henri Quantin, *Correspondance Maritain, Mauriac, Claudel, Bernanos. Un catholique n'a pas d'alliés*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2018, pp. 362.

² Se non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

ognuno degli altri letterati: il sottotitolo dell'opera, d'altra parte, è “Un catholique n'a pas d'alliés”³. Il cattolico a cui il sottotitolo si riferisce è proprio Jacques Maritain, posto al centro delle ricerche condotte da Bressolette e Quantin. Attraverso le lettere presentate in questo volume, i due studiosi delineano la comunione spirituale che legava Jacques Maritain e sua moglie Raïssa a Mauriac, così come i rapporti talvolta burrascosi intrattenuti dai due coniugi con Claudel e Bernanos. La corrispondenza tra Maritain e gli autori del *Soulier de satin* e di *Sous le soleil de Satan* non è infatti una *corrispondenza* di gusti e di opinioni. Se i tre autori non potranno mai essere dei veri e propri alleati, o se non potranno preservare un'alleanza molto a lungo, le lettere che troviamo qui riunite segnalano tuttavia la loro fratellanza, fondata sul loro essere cristiani cattolici. La scelta di riunire la corrispondenza di questi autori è certamente dettata dal fatto di essere tutti scrittori cattolici, ma soprattutto dal ruolo che Maritain ha ricoperto in mezzo a loro, in qualità di editore vigilante e acuto, ma anche di “rempart intellectuel”⁴ (Bressolette, Quantin 2018, 21), “bouclier politique”⁵ (*ibidem*) e, esponente del tomismo, spesso guida spirituale insieme alla moglie.

Dopo l'introduzione di Henri Quantin, il libro è suddiviso in tre parti, dedicate, rispettivamente, alla corrispondenza Maritain-Mauriac, Maritain-Claudel e, infine, Maritain-Bernanos. Ogni sezione è preceduta da una presentazione introduttiva, volta a spiegare le ragioni della selezione delle lettere inviate da ogni autore e a inserire all'interno di un quadro storico-letterario il rapporto tra Maritain e i suoi tre contemporanei.

La corrispondenza Maritain-Mauriac, frutto di un'amicizia durata più di quarant'anni, è presentata da Bressolette. Prima di questa edizione, solo 19 delle lettere e dei biglietti (67 in totale, di cui 2 sono lettere di Raïssa Maritain inviate a Mauriac) scambiati dai due scrittori nel corso degli anni erano stati pubblicati. Li troviamo quindi tutti qui riuniti per la prima volta, accompagnati anche da articoli tratti dai *Bloc-notes* di Mauriac, testi che l'autore di *Thérèse Desquiroux* ha pubblicato su vari quotidiani (*La Table Ronde*, *Le Figaro* e *L'Express*). Bressolette ripercorre gli albori della relazione tra Mauriac, cresciuto in una famiglia cattolica, e i Maritain, due convertiti (Jacques dal protestantesimo e Raïssa dall'ebraismo), accompagnandoci lungo le tappe che hanno condotto Mauriac dal “caro signore” (*cher monsieur*) della prima lettera inviata nel 1926 a Maritain, a scrivere “caro amico” (*cher ami*) ed infine, formula ancora più intima, “caro Jacques” (*cher Jacques*). “M. Jacques Maritain en est resté, pour le roman, aux vieilles conceptions du naturalisme”⁶ (Mauriac 1928, 17): il futuro premio Nobel avanza a più riprese delle critiche nei confronti di Maritain, in un momento segnato anche da una profonda crisi spirituale, e il cattolico tomista nutre qualche riserva nei confronti di uno scrittore ritenuto pornografico da una parte della critica cattolica. Le lettere del 1929 raccontano invece i primi passi verso una profonda amicizia, sul filo della drammatica riflessione intorno alla natura della letteratura e del mestiere dello scrittore. Bressolette ci aiuta a collocare queste lettere (di cui l'ultima, scritta da Maritain, porta la data 1 settembre 1970, giorno del decesso di Mauriac) nella vita letteraria dell'epoca, dagli scontri con Bernanos ai contrasti con Claudel, dai primi numeri della rivista *Esprit* o dalla fondazione del settimanale *Temps présent* ai rapporti con l'*Action Française* (da qui in poi A.F.), così come negli avvenimenti storici, dai bombardamenti in Etiopia alla guerra civile spagnola, dagli anni bui della Seconda Guerra Mondiale all'assassinio di Gandhi, dalla figura di De Gaulle a quella di Papa Pio XII. Questi anni, come le lettere alle quali ci viene offerto l'accesso, sono ritmati dalle pubblicazioni dei due amici, in uno continuo scambio di scritti e di opinioni, così come da quelle di Raïssa,

³ Trad. it.: Un cattolico non ha alleati.

⁴ Trad. it.: baluardo intellettuale.

⁵ Trad. it.: scudo politico.

⁶ Trad. it.: M. Jacques Maritain è rimasto, per il romanzo, alle vecchie concezioni del naturalismo.

in particolare le *Grandes Amitiés*, e dalla morte di quest'ultima, seguita dalla comparsa della prima edizione del suo *Journal* e dal ritiro di Maritain presso i Petits Frères de Jésus di Tolosa. Infine, queste lettere, e Bressolette non esita a metterlo in luce, sono anche la testimonianza dello scambio tra due uomini di fede, delle loro riflessioni sulla Grazia e la Carità cristiane.

La sezione Maritain-Mauriac, già considerevolmente più lunga delle altre due a causa del numero nettamente maggiore di lettere scambiate, è inoltre arricchita da una documentazione annessa, composta da dieci testi pubblicati da Mauriac, fine giornalista, tra il 1938 e il 1967, che ha lo scopo di gettare ulteriore luce sulla corrispondenza dei due autori.

È ancora Bressolette a presentare 26 lettere e biglietti, ossia il totale della corrispondenza tra Claudel e Maritain a lui nota, e in seguito ampliata da Quantin grazie ad altri tre documenti. Claudel e Maritain condividono l'esperienza della conversione, arrivata per il primo in seguito al periodo materialista, ed entrambi riconoscono San Tommaso d'Aquino come maestro. Le lettere di Claudel, come sottolinea Bressolette, che le inserisce in un contesto più articolato, testimoniano della stima ch'egli nutre per Maritain in seguito alla pubblicazione dei *Trois Réformateurs: Luther, Descartes, Rousseau* e della *Primauté du spirituel*, ma non sono prive di qualche critica, in particolare per le simpatie che questi sembra ancora nutrire per Maurras, fondatore e direttore dell'A.F., e l'influenza ancora percepibile dell'opera di Léon Bloy. Come ci fa notare Bressolette, alcune divergenze di opinione non impediscono però a Claudel di confidare alcune delle proprie opere al *Roseau d'or*, titolo "Fragile, gracile, gracieux"⁷ (Bressolette 1984, 291) scelto da Maritain per la collana letteraria da lui diretta e curata "pour travailler au redressement spirituel de l'époque"⁸ (ivi, 292), al fine di "Faire revivre la grande idée de sagesse et contribuer à la restauration métaphysique et théologique"⁹ (*ibidem*). Il testo di Bressolette è fondamentale per chi non conosca bene le tappe del rapporto tra Claudel e Maritain e che non potrebbe altrimenti spiegarsi perché la corrispondenza a noi giunta si interrompa dal 1933 al 1944. Bressolette riporta infatti la nascita, tra i due, di nuove incomprensioni, ma è l'anno dell'inizio della guerra civile spagnola (1937) a segnare un momento di rottura tra Maritain e il diplomatico francese, che si rivolge persino al primo come "cet imbécile"¹⁰ (Claudel 1969, 188) e che non gli risparmia parole molto dure sia nelle proprie pubblicazioni che in lettere private indirizzate a ecclesiastici. Niente di tutto questo traspare dalla corrispondenza, salvo, appunto, un momento di completa assenza di comunicazione a livello privato. Come spiega Quantin, non è per "lâcheté", per vigliaccheria, che Claudel, così come Bernanos, evita di indirizzare i suoi (veri e propri) insulti a Jacques Maritain nella corrispondenza privata. Claudel e Bernanos scelgono altre vie (pubblicazioni, lettere a terzi...) perché "la présence de Jacques à la réception de la lettre apporte une exigence évangélique plus haute, qu'elle exclue les coups bas que la sphère médiatique ou la place publique encouragent au contraire"¹¹ (Bressolette, Quantin 2018, 20). I "piccoli dissensi", così come li definisce Claudel, vengono tuttavia superati: lo scambio di lettere non è fitto, ma riprende. Anche se, a differenza di quanto avvenuto con Mauriac, Maritain non trova in Claudel un forte alleato, la certezza di essere fratelli nella condivisione della fede è in grado di assicurare, nonostante tutto, il loro legame.

⁷ Trad. it.: fragile, gracile, grazioso.

⁸ Trad. it.: per lavorare al risollevamento spirituale dell'epoca.

⁹ Trad. it.: far rivivere la grande idea di saggezza e contribuire alla restaurazione metafisica e teologica.

¹⁰ Trad. it.: questo imbecille.

¹¹ Trad. it.: la presenza di Jacques alla ricezione della lettera apporta un'esigenza evangelica più alta, ch'essa escluda i colpi bassi che la sfera mediatica o la pubblica piazza al contrario incoraggiano.

Delle tre sezioni che compongono il libro, quella Maritain-Claudel è l'unica a non presentare ulteriore documentazione annessa.

È infine Quantin a commentare l'avventura della grazia, come egli stesso la definisce, condivisa da Maritain e Bernanos. Com'è noto, *Sous le soleil de Satan* è pubblicato da Maritain nella collana del *Roseau d'Or*, sulla quale ci siamo già soffermati. Sono altrettanto conosciuti i sentimenti contrastanti che hanno animato Maritain in seguito alla lettura del romanzo e di cui egli ha fatto parte a Bernanos nella sua corrispondenza. Di questa corrispondenza, ci sono pervenute 30 lettere, che questo volume ci presenta riunite per la prima volta (senza censure ed emendate solo dagli errori di ortografia della mano di Bernanos, che scrive troppo veloce e non si rilegge), più altre 4 lettere inviate da Raïssa Maritain e qui riportate con quelle del marito. I primi scambi epistolari sono quelli di uno scrittore e del suo editore, che ha certo dimostrato coraggio e lungimiranza portando a compimento la pubblicazione di un romanzo a suo tempo definito impubblicabile. Quantin esclude dal *corpus* della corrispondenza di Maritain-Bernanos l'epistola che è stata per decenni attribuita a Maritain e in cui vengono proposti ampi tagli a *Sous le soleil de Satan*, facendo così dell'autore di *Humanisme intégral* il responsabile della mutilazione di un capolavoro della letteratura francese. Seguendo gli studi condotti da Pierre Gille, Quantin attribuisce al contrario questa lettera controversa a Robert Vallery-Radot, ma mette allo stesso tempo in luce come vi siano già, tra i due autori, divergenze destinate ad acuirsi in seguito alla condanna da parte della Chiesa dell'A.F. Il lettore a questo punto è già stato introdotto alla posizione scelta da Maritain al riguardo, grazie agli scambi con Claudel. Attraverso il confronto con Bernanos, Quantin si spinge ora nel dettaglio, sottolineando che la corrispondenza mostra come entrambi abbiano cercato di evitare un rottura totale. Le lettere sono inoltre testimoni di un'amicizia più volte spezzata, ma sempre ricomposta. Anche l'antisemitismo sarà materia di contrasto, tanto più che Raïssa Maritain è di origine ebraica e che per carattere Bernanos non è affatto accondiscendente, per non dire irascibile. Il problema dell'antisemitismo di Bernanos viene affrontato da Quantin in modo conciso e puntuale: egli mette in chiaro l'enorme differenza delle posizioni del letterato francese rispetto a quelle naziste e, senza inutili indugi, ritorna allo scambio epistolare. La corrispondenza del dopoguerra è infine segno di un ritorno alla pace anche per i due scrittori. Non che Bernanos si lasci mai andare, nelle lettere, a delle espressioni troppo colorite. Vale per lui quanto già detto a proposito di Claudel (ch'egli però non si trattiene dal definire un vecchio impostore proprio mentre scrive all'amico Jacques): la lettera diviene il luogo della "parole épurée"¹² (ivi, 19), senza che tuttavia questo generi una "autocensura castratrice"¹³ (*ibidem*). "Qu'est-ce que cela fait? Tout est grâce"¹⁴ (Bernanos 1974 [1936], 291): così si conclude il *Journal d'un curé de campagne*. Gli anni di silenzio, di distanza tra l'autore del *Journal* e i coniugi Maritain non impediscono a tutti e tre di intravedere la presenza della grazia in un'amicizia travagliata e di riconoscersi, una volta di più, fratelli.

Troviamo annesse a quest'ultima sezione le dediche riportate da Bernanos alle copie dei propri libri regalate a Jacques o a Raïssa Maritain, così come la famosa lettera indirizzata a Bernanos a lungo attribuita, a torto, a Maritain.

Prima di concludere, vorremmo soffermarci sullo spazio occupato in queste lettere dall'unica interlocutrice, Raïssa Maritain, a cui Mauriac (particolarmente colpito dalle sue *Grandes Amitiés* e dal suo *Journal*), Claudel e Bernanos non mancano di accordare i propri saluti, ma che interviene attivamente negli scambi tra questi e il marito. Raïssa, donna doppiamente ispirata in quanto poetessa e certa nella vita in Cristo (come la descrive Mauriac nel *Bloc-notes*

¹² Trad. it.: parola epurata.

¹³ Trad. it.: autocensura castratrice.

¹⁴ Trad. it.: Che importa? Tutto è grazia.

del 6 novembre 1960, riportato tra i documenti annessi a questa edizione), scrive soprattutto a Bernanos, e lo fa ben quattro volte. Da queste lettere traspare sì il dolore per le posizioni antisemite dello scrittore e per gli attacchi rivolti al marito della poetessa, così come il suo giudizio al riguardo, ma anche la grazia di una donna fedele alla carità cristiana:

Si je vous écris aujourd’hui, c'est parce qu'à la fin d'une lettre dure, vous demandez cependant à Jacques de prier pour vous. Cela me touche profondément. Croyez, Monsieur, que nous avons perdu un ami que nous n'avons jamais cessé d'aimer, et que toute la peine est pour nous (Bressolette, Quantin 2018, 331)¹⁵

Possiamo dire, in conclusione, che Henri Quantin ha ben saputo rivedere, integrare e strutturare il lavoro fatto da Bressolette. Ponendo in parallelo le lettere indirizzate a Maritain da tre scrittori sì cristiani, ma quanto mai diversi tra loro, i due studiosi sono riusciti a restituirci un quadro ricco e articolato dei drammi e delle questioni personali, letterarie e storiche degli anni che precedono e seguono la Seconda Guerra Mondiale, spingendosi fino agli anni Settanta grazie alle testimonianze di Mauriac e Maritain. Essi hanno inoltre ben messo in luce i frutti letterari e spirituali nati dall'opera della coppia Maritain, “cet extraordinaire foyer rayonnant de philosophie thomiste et de spiritualité”¹⁶ (ivi, 30).

Questo libro si rivolge, infine, a studiosi specialisti degli autori le cui lettere sono qui presentate, ma, grazie alla lingua chiara e scorrevole adottata dai curatori, è perfettamente fruibile da un pubblico di non specialisti interessati non solo all'opera, ma anche alla vita di questi scrittori francesi. In effetti, uno degli obiettivi di questa pubblicazione, accanto alla presentazione di documenti inediti e di versioni non censurate di altri già apparsi in edizioni precedenti, è proprio quello di rendere accessibile questa corrispondenza ad un numero di lettori più vasto, nella convinzione che “Chacun peut lire ces lettres comme si elles arrivaient demain dans sa boîte”¹⁷ (ivi, 16) e che esse possano ancora rivelarsi di attualità.

Riferimenti bibliografici

- Bernanos Georges (1974 [1936]), *Journal d'un curé de campagne*, Paris, Plon.
 Bressolette Michel (1984), “Jacques Maritain et *Le Roseau d'or*”, *Littératures* 9, 291-297.
 Bressolette Michel, Quantin Henri, éds (2018), *Correspondance Maritain, Mauriac, Claudel, Bernanos. Un catholique n'a pas d'alliés*, Paris, Les Éditions du Cerf.
 Claudel Paul (1969), *Journal*, vol. II, introd. par François Varillon, texte établi et annoté par François Varillon et Jacques Petit, Paris, Gallimard.
 Cocteau Jean, Maritain Jacques (1993), *Cahiers Jean Cocteau. 12, Correspondance: 1923-1963*, avec la *Lettre à Jacques Maritain et la Réponse à Jean Cocteau, 1926*, éd. établie par Michel Bressolette et Pierre Glaudes, Paris, Gallimard.
 Mauriac François (1928), “La Responsabilité du romancier”, *La Revue Hebdomadaire* 35, 22, 5-26.

¹⁵ Trad. it.: Se vi scrivo oggi è perché alla fine di una dura lettera voi domandate comunque a Jacques di pregare per voi. Ciò mi tocca profondamente. Credete, Signore, che abbiamo perduto un amico che non abbiamo mai smesso di amare, e che è per noi una grande pena.

¹⁶ Trad. it.: questo straordinario focolare risplendente di filosofia tomista e di spiritualità.

¹⁷ Trad. it.: Ognuno può leggere queste lettere come se esse arrivassero domani nella sua cassetta delle posta.



Citation: Recensione a Edit Tóth, *Design and Visual Culture from the Bauhaus to Contemporary Art. Optical Deconstructions*, Routledge, London-New York, 2018, pp. 194. *Lea* 8: pp. 507-512. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-11003>.

Copyright: © 2019 C. Castellani. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Recensione a Edit Tóth, *Design and Visual Culture from the Bauhaus to Contemporary Art. Optical Deconstructions*, London-New York, Routledge, 2018, pp. 194, Ills. 66 b/n

Carlotta Castellani

Università degli Studi di Firenze (<carlotta.castellani@unifi.it>)

Abstract

This book is grounded on the concept of “optical deconstructions” which Edit Tóth elects to key-concept. Attention is laid on a number of case studies ranging from Bauhaus to Contemporary Art and covering a vast geographical area – from Germany, to the United States and Japan – with a declared focus on female artists. Through an in-depth analysis of the artworks, the book highlights in an original way the interaction between artistic creation and cultural context, and underlines new connections between photographic solutions and cultural changes in society, thus opening up new research perspectives in particular on the relationship between photography and design.

Keywords: Bauhaus, design, László Moholy-Nagy, optical deconstructions, photography

Nel corso di questo “anno giubilare” per il Bauhaus di Weimar, che festeggia i cento anni dalla sua fondazione, si sono succedute numerose iniziative espositive sotto il titolo di “Bauhaus 100” che hanno messo in luce nuovi aspetti della scuola in parte ancora inesplorati dalla critica¹. Se il progetto di maggior respiro – *Bauhaus imaginista* – si è concentrato sul suo retaggio nel mondo contemporaneo non europeo sviluppando una prospettiva geografica incrociata (con focus sulla Cina, Giappone, Russia e Brasile)², in Germania sono state organizzate

¹ Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive. Tra le ultime pubblicazioni uscite sull’argomento ricordiamo Forlano, Steenson 2019, Ackermann, Holler 2019.

² Il progetto, curato da Marion von Osten e Grant Watson, è stato avviato nel 2018 in forma di piattaforma e ha coinvolto più sedi espositive: il National Museum of Modern Art di Kyoto, il China Design Museum, il Garage Museum of Contemporary Art di Mosca e il SESC Pompéia in Brasile. Come evento

parallelamente grandi retrospettive storiche a Berlino, Dessau e Weimar. Dal punto di vista degli approfondimenti storico-critici, è emersa una particolare attenzione per i cambiamenti innescati dal fenomeno Bauhaus sulla percezione del “corpo” e del “gender” e per il ruolo rivestito dalla fotografia all’interno della scuola (si vedano ad esempio Otto, Rössler 2019 e Gertz, Schaden, Scholz 2019).

Anticipa idealmente e combina tra loro alcune di queste prospettive critiche il volume di Edit Tóth *Design and Visual Culture from the Bauhaus to Contemporary Art. Optical Deconstructions*, edito nel 2018, che prende le mosse dal considerare il Bauhaus non come simbolo della fondazione di un linguaggio elementarista, ma come contesto sperimentale per l’affermazione di nuove pratiche di fotografia e di design, che rendono conto di una particolare percezione visiva che l’autrice definisce con l’accezione – di derivazione derridiana – di “decostruzioni ottiche” (*optical deconstructions*). Secondo l’autrice è necessario prendere le distanze dall’idea a lungo invalsa che il Bauhaus sia stato innanzitutto il luogo di nascita del razionalismo funzionalista, al fine di leggere il suo retaggio in modo più ampio e avvicinare termini generalmente considerati in antitesi quali Modernismo e Post-strutturalismo. Esemplificativa di tale obiettivo risulta la scelta della copertina del volume, sulla quale è riprodotta una fotografia dal titolo *Traffic* (1937-1946) di László Moholy-Nagy, artista ungherese la cui centralità è stata riportata alla luce grazie ad alcune importanti esposizioni che hanno avuto luogo negli ultimi anni (Botar 2014; Witkovsky 2016). L’immagine si discosta dal paradigma elementare-costruttivo dello stile-Bauhaus e pone l’osservatore di fronte agli esiti di quel processo di decostruzione della visione che, per Tóth, costituisce l’eredità della scuola a oggi meno esplorata ma particolarmente significativa per le evoluzioni del design. Essendo così distante dall’immaginario tipografico abitualmente collegato al Bauhaus, l’inserimento di questa fotografia in apertura del volume suggerisce iconograficamente lo scarto esistente tra le letture strutturaliste più frequentate dalla critica e quanto proposto all’interno di questo studio.

Trattandosi di una chiave interpretativa innovativa quanto complessa, il primo capitolo del libro introduce gli obiettivi del lavoro dando ampio spazio ai presupposti teorici che ne avvalorano il taglio critico. Alla stregua di recenti lavori quali *Bauhaus und die Fotografie zum Neuen Sehen in der Gegenwartskunst* (Gertz, Schaden, Scholz 2019), lo studio predilige la fotografia come oggetto di indagine, non esclusivo, e prende le mosse dalla “Nuova Visione” (*Neues Sehen*) di Moholy-Nagy come momento inaugurale di questa nuova “otticalità”. Con un taglio diacronico e interdisciplinare, i casi studio presi in esame nei successivi sei capitoli del volume ruotano tutti – più o meno direttamente – intorno all’opera dell’ungherese. Essi spaziano dal Bauhaus fino alla produzione contemporanea, coprono una vasta area geografica – dalla Germania, agli Stati Uniti e al Giappone – e vi è una chiara predilezione per artiste femminili. Metodologicamente, l’autrice si avvale di una interpretazione fenomenologica post-strutturalista e all’interno dello studio mette spesso in evidenza, a sostegno di questa interpretazione, gli sviluppi in parallelo della fenomenologia come disciplina da Heidegger a Merleau-Ponty. Il volume indaga alcune opere attraverso le quali emerge con maggiore evidenza un più ampio contesto culturale e sociale, riconducibile in particolare agli sviluppi coevi delle scienze biologiche, della psicologica della Gestalt e della fenomenologia. Il riferimento a questa cornice è uno degli aspetti più interessanti del lavoro di Tóth perché conferisce alla sua linea interpretativa un solido supporto teorico, sebbene talvolta tali correlazioni siano soltanto brevemente accennate.

conclusivo, nel 2019, a Berlino è stata organizzata una esposizione presso la Haus der Kulturen der Welt. Si veda: <<http://www.bauhaus-imaginista.org>> (11/2019).

Per quanto riguarda gli studi più recenti, Tóth si rifà all'esempio di Thomas Crow (1999) e pone il suo lavoro in continuazione ideale rispetto al volume di Fredric Schwartz (1996) in cui la nozione di Jean Baudrillard di economia politica del segno è utilizzata per rileggere la produzione artistica del *Werkbund* nel periodo che precede lo scoppio della Prima Guerra Mondiale (Saletnik, Schuldenfrei 2009).

I tre capitoli che seguono l'introduzione sono dedicati ad alcuni esempi relativi agli anni del Bauhaus e in particolare alle fotografie realizzate da alcune protagoniste femminili attive nella scuola – quali Lucia Moholy-Nagy, Ise Gropius e Marianne Brandt – sensibili alla necessità di servirsi di questa nuova visione non soltanto per affermare una diversa percezione del mondo, ma anche per fondare, più o meno consapevolmente, quella che l'autrice definisce come l'immagine della “nuova donna di Weimar”. Sebbene molti studi recentemente si siano concentrati sull'universo femminile del Bauhaus – lavori che Tóth non manca di citare³ – la prospettiva applicata dalla studiosa in rapporto alla fotografia di oggetti di design costituisce un approccio originale per esplorare una specificità femminile del fare artistico.

Nel capitolo *Orienting the New Woman: Breuer's Furniture and Complex Gender Expressivity at the Haus am Horn*, al centro della riflessione si trova una fotografia di Lucia Moholy-Nagy, realizzata nel 1923, che riproduce una delle stanze della *Haus am Horn* di Marcel Breuer⁴. È la riproduzione fotografica del *Dressing Table*, o toletta femminile, a interessare Tóth perché, a suo avviso, in essa, grazie al punto di vista scelto dalla fotografa, trova espressione compiuta una nuova relazionalità d'insieme o *Zusammenhang*⁵ che induce una maggiore prossimità e integrazione tra gli arredi, lo spazio circostante e il soggetto femminile che lo abita implicitamente. Come conseguenza, secondo l'autrice, si innesta nella riguardante una maggiore consapevolezza percettiva che può essere espressione del ruolo attivo assunto dalla donna nella società degli anni Venti: nello spazio della toletta la donna non osserva più a distanza il suo corpo/oggetto ma al contrario integra fenomenologicamente la visione come corpo.

L'autrice procede con la sua indagine sulle relazioni fra fotografia e universo femminile nel quarto capitolo del libro, dal titolo *Domestic Interventions. Marianne Brandt's "Mediatized" Objects and Self-Portrait Photographs*, nel quale prende in esame la serie di autoritratti fotografici realizzati da Marianne Brandt intorno al 1928/29, quando si trova alla guida del laboratorio di metalli del Bauhaus. Anche in questo caso, quel che interessa Tóth è il modo in cui il corpo femminile si relaziona allo spazio fotografico. Questi autoritratti si contraddistinguono infatti per la presenza di alcuni oggetti sferici in acciaio, prodotti dalla stessa Brandt, che rendono più complessa la lettura delle singole immagini. La sua effige e lo spazio circostante, infatti, si riflettono su queste superfici metalliche curve con l'effetto, secondo Tóth, di rendere meno alienante il tipico spazio razionale dell'architettura in stile *Neues Bauen*. Quella che può apparire come una nota di incongruità ed estraniazione quasi giocosa, secondo l'autrice serve alla Brandt per abbandonare la visione razionale, statica e distaccata del mondo, alla quale sostituisce una esperienza che coinvolge attivamente il corpo che risulta infatti essere unito allo spazio circondante. In questo modo la fotografia ripensa agli spazi domestici e agli oggetti che li abitano come strumenti per una indagine sulla percezione di sé stessa nel suo statuto di donna.

Altrettanti quesiti sulla percezione in relazione alla società degli anni Venti sono sollevati dall'analisi dell'opera *Light Prop for an Electric Stage* (1922 e 1930) di Moholy-Nagy, alla quale è dedicato il terzo capitolo del libro. Questa scultura semovente rappresenta agli occhi

³ Ricordiamo tra le pubblicazioni uscite questo ultimo anno sul tema Knorr, Schierz 2019, Otto, Rössler 2019.

⁴ L'importanza storica dell'opera di Bauer è testimoniata dal recente volume Blümm, Ullrich 2019.

⁵ Si tratta di un concetto ripreso da Wilhelm Dilthey (1833-1911).

dell'autrice una conferma dell'orientamento delle ricerche di Moholy-Nagy che hanno come esito una "decostruzione ottica". Si trovano qui mutuate certe dinamiche presenti nella nuova metropoli e considerate alla base del cambiamento percettivo moderno: il movimento dei trasporti pubblici elettrificati, le luci delle strade o dei night club fino alle improvvisazioni della musica jazz. Quest'opera è collegata da Tóth alle coeve affermazioni di Raoul Francé sul concetto di biotecnica e agli studi portati avanti dalla scuola della Gestalt, da cui Moholy-Nagy sembra aver ripreso alcune convinzioni sulle qualità olistiche della percezione in movimento. Il rapporto che Tóth evidenzia tra l'artista ungherese e la scuola di fenomenologia di Friburgo intorno al 1929 dà prova di una particolare convergenza tra ricerca artistica ed esplorazioni scientifico-filosofiche in senso fenomenologico. Quel che rende particolarmente significativo il *Light Prop*, secondo Tóth, riguarda come esso sia in grado di incidere attivamente sullo spazio che lo circonda definito *Spielraum*. Attraverso tecniche meccaniche che rimandano alla performatività e all'improvvisazione del jazz, l'osservatore è reso più consapevole del suo atto percettivo e può quindi scongiurare il pericolo di un uso antibiologico della tecnologia (cfr. Moholy-Nagy 1932) denunciato dallo stesso Moholy-Nagy. È dunque nei nuovi stimoli percettivi generati dalla metropoli che Moholy-Nagy trae spunto per approfondire queste ricerche biomeccaniche, come appare evidente anche nell'opera *Dynamics of a Metropolis*.

Un'analogia attenzione alla metropoli, intesa come luogo da cui trarre spunto per fondare nuovi rapporti percettivi tra l'uomo e il mondo, si riscontra nel lavoro di György Kepes, affrontando il quale Tóth sposta l'attenzione sul retaggio della scuola tedesca negli Stati Uniti sul finire degli anni Cinquanta. Questo suggestivo capitolo apre una prospettiva interpretativa inedita su certi sviluppi del design urbanistico americano, mettendo in relazione l'opera *Light Mural* (1959) di Kepes con il film *Vertigo* di Alfred Hitchcock, alla cui grafica lavora anche uno studente di Kepes, Saul Bass. Secondo Tóth, le due opere, pur con le evidenti differenziazioni, evidenzierebbero quanto i principi modernisti della "Nuova Visione" acquisiscano nel contesto della cultura del consumo americana un potere sconcertante, dovuto all'esaurirsi del rapporto di significazione stabile del linguaggio e alla conseguente ambiguità tra visione e conoscenza. L'opera di Kepes, realizzata per la compagnia aerea olandese KLM, copre una superficie complessiva di 15 x 5 m nella quale sono installate 60.000 fonti di luce con timer integrati. L'alternanza delle luci crea un movimento continuo che non permette all'osservatore un orientamento preciso, ma trasforma continuamente l'immagine e di conseguenza lo spazio circostante. Un disorientamento simile è rintracciato da Tóth in alcune sequenze del film *Vertigo*, anche se qui la distorsione nelle riprese e nei titoli di coda è collegata alla narrazione ed è quindi il risultato della psicologia dei personaggi. Secondo Tóth, entrambe le opere riflettono comunque una crisi fenomenologica ed epistemologica in atto sul finire degli anni Cinquanta. Sostenuto dal suo ottimismo modernista, Kepes, attraverso la frammentazione dell'esperienza percettiva, tenta di sfruttare questa dissoluzione fenomenologica per restituire un senso complesso a un mondo che non è più direttamente percepibile: al fine di scongiurare una lettura della realtà mediata unicamente dal conformismo della società consumistica americana, Kepes cerca di riattivare attraverso una prospettiva organicistica quelle forze invisibili e quei fenomeni luminosi della città che rendono la percezione visiva una "struttura vivente", un "organismo", in grado di generare relazioni inedite, interattive e unificanti tra uomo e mondo. Tóth rintraccia un collegamento tra queste convinzioni e il concetto di chiasmo elaborato da Merleau-Ponty⁶ negli stessi anni. Anche in questo caso, Moholy-Nagy viene citato perché l'opera di Kepes è considerata da Tóth

⁶Nell'analisi dell'opera di Kepes, Tóth si rifa allo studio Reinhold Martin 2003 all'interno del quale è affrontato il rapporto con le teorie della Gestalt. Recentemente ricordiamo anche la pubblicazione Blakinger 2019.

come una evoluzione di quella fotografia in movimento alla quale si erano entrambi dedicati negli anni Trenta. Tuttavia in *Light Mural* affiorano anche qualità segnicate e gestuali che sono messe in relazione dall'autrice con il contesto dell'Espressionismo Astratto sebbene in modo controverso. Se, da una parte, Kepes si dimostra fortemente critico nei confronti della soggettività esasperata portata avanti da questo movimento e dalle teorie di Clement Greenberg, Tóth non manca di sottolineare un'analogia insistenza sull'elemento della scrittura, del coinvolgimento del corpo e dell'opera intesa come processo. Tale collegamento appare piuttosto originale ed interessante sebbene forse non sufficientemente approfondito.

Affinità formali con l'Espressionismo Astratto americano sono individuate anche negli arredi di una casa tradizionale giapponese (o *Sukiya*) ad opera di Michiko Yamawaki che, insieme al marito Iwao Yamawaki, rappresenta un ponte tra gli insegnamenti del Bauhaus e il Giappone. Anche in questo caso si tratta di un avvicinamento per antitesi, dal momento che l'autrice tende poi a sottolineare le divergenze esistenti tra le diverse soluzioni occidentale e orientale. I due artisti giapponesi, che sono l'oggetto di studio del quinto capitolo del libro, avevano frequentato la scuola di Dessau nei primi anni Trenta e, una volta rientrati in patria avevano divulgato la lezione modernista in Oriente. Ma quel che interessa Tóth è il modo in cui Michiko Yamawaki collega Modernismo e Tradizione, problematica che emerge compiutamente nel libro fotografico a cura della coppia di artisti dal titolo *Japanese Houses Today* (1958, 300 fotografie accompagnate da due brevi testi critici). Tra le fotografie, spicca la riproduzione fotografica di un *fusama* realizzato da Michiko Yamawaki la cui inusuale modernità permette il confronto con lo stile di Clifford Still. Attraverso lo studio di questo album fotografico, Tóth cerca di far emergere quanto la corrente tradizionalista e regionalista che emerge negli anni Cinquanta in Giappone non debba essere considerata unicamente come risposta al nazionalismo dilagante, ma sia derivata in certi casi da una reinterpretazione dello stesso Modernismo⁷, attraverso la quale, ad esempio, Michiko Yamawaki giunge a una riappropriazione femminile di certi aspetti della tradizione giapponese cui corrisponde, per la studiosa, un rafforzamento del ruolo della donna nella società.

Infine, l'ultimo capitolo del volume si concentra sulla produzione di alcuni artisti contemporanei – Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, Isa Genzken, Kara Walker e Aglaia Konrad – scelti da Tóth non perché si siano rifatti con le loro opere direttamente al retaggio del Bauhaus, ma piuttosto perché servendosi di tecniche derivate in vario modo dalle pratiche moderniste applicate al design, ne mettono in dubbio il funzionamento o ne rivelano le possibili manipolazioni. In questo senso, l'esempio del teatro delle ombre di Kara Walker sembra particolarmente emblematico. Attraverso l'uso di questa tecnica di derivazione modernista l'artista afroamericana attiva l'attenzione dello spettatore in rapporto diretto con lo spazio espositivo, per poi evidenziare, a differenza di quanto osservato con gli esempi di Marianne Brandt o di Lucia Moholy-Nagy, i limiti di questo stesso intervento modernista che propone immagini grottesche e stereotipate che creano un voluto fraintendimento di identità.

In conclusione, attraverso l'analisi approfondita dei contesti e dei processi di produzione delle opere prese in esame, questo studio riesce a mettere in evidenza in modo originale l'integrazione tra le opere d'arte e i cambiamenti sociali, culturali e "percettivi" in atto nella società di riferimento. Si tratta di un lavoro che può essere inserito nell'ambito dei Visual studies e che pertanto tiene conto di un'ampia cornice, spaziando liberamente tra discipline, tempi e luoghi molto distanti tra loro. In virtù dell'apertura di questo taglio critico talvolta risulterebbe utile

⁷Nell'interpretare il Modernismo in chiave giapponese, Tóth considera fondamentale il recupero della filosofia Zen e riscontra dei punti di contatto con quanto proposto dai coevi studi portati avanti dalla scuola nichilista di Kyoto.

un maggiore approfondimento rispetto ad alcuni nessi logici che restano soltanto brevemente accennati, come nel caso delle affinità tra certe soluzioni artistiche e gli sviluppi coevi nelle scienze biologiche, nella psicologica della Gestalt e nella fenomenologia o alla controversa analogia tra il lavoro di Kepes e di Michiko Yamawaki e le opere dell'Espressionismo Astratto. Lo studio rende conto in modo originale dell'importanza delle sperimentazioni sulla percezione visiva avviate da Moholy-Nagy e da alcuni suoi allievi, cui sono ricondotti in modo convincente fenomeni artistici molto distanti tra loro, e apre così nuove prospettive di ricerca in particolare sulla relazione tra fotografia e design.

Riferimenti bibliografici

- Ackermann Ute, Bestgen Ulrike, Holler Wolfgang, Hrsgg. (2019), *Das Bauhaus kommt aus Weimar!*, München-Weimar, Hirmer-Klassik Stiftung Weimar.
- Blakinger J.R. (2019), *Gyorgy Kepes. Undreaming the Bauhaus*, Cambridge-London, The MIT Press.
- Blümm Anke, Martina Üllrich, Hrsgg. (2019), *Haus am Horn. Musterwohnhaus / Versuchshaus des staatlichen Bauhauses*, München, Hirmer-Klassik Stiftung Weimar.
- Botar O.A.I., ed. (2014), *Sensing the Future. Moholy-Nagy, Media and the Arts*, Zurich, Bauhaus-Archiv and Lars Müller Publishers.
- Crow Thomas (1999), *The Intelligence of Art*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Gertz Corina, Schaden Christoph, Scholz Kris, eds (2019), *Bauhaus und die Fotografie, zum Neuen Sehen in der Gegenwartskunst*, Bielefeld-Berlin, Kerber Verlag.
- Forlano Laura, Steenson Molly Wright, eds (2019), *Bauhaus Futures*, Cambridge-London, MIT Press.
- Knorr Susanne, Schierz Kai Uwe, Hrsgg. (2019), *Bauhaus FRAUEN – Lehrerinnen und Absolventinnen der Bauhaus-Universität Weimar*, Berlin, Revolver Publishing.
- Moholy-Nagy László (1932), "Festészet és fényképések" (Pittura e fotografia), *Korunk* 2, 104-105.
- Otto Elizabeth, Rössler Patrick, eds (2019), *Bauhaus Bodies, Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, New York-London-Oxford-New Delhi-Sydney, Bloomsbury Visual Arts.
- Reinhold Martin (2003), *The Organizational Complex. Architecture, Media and Corporate Space*, Cambridge-London, MIT Press.
- Saletnik Jeffrey, Schuldenfrei Robin, eds (2009), *Bauhaus Construct. Fashioning Identity, Discourse and Modernism*, London, Routledge.
- Schwartz Fredric (1996), *The Werkbund. Design Theory and Mass Culture before the First World War*, New Haven, Yale University Press.
- Witkovsky Mathew, Eliel C.S., Vail Karole P.B., eds (2016), *The Future Present. Moholy-Nagy*, New Haven, Yale UP.



Citation: D. Salvadori (2019) Percepire l'Antropocene. Intorno al volume di Kyle Bladow e Jennifer Ladino (eds), *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment* (2018, pp. 330). *Lea* 8: pp. 513-519. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-11004>.

Copyright: © 2019 D. Salvadori. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Percepire l'Antropocene.

Intorno al volume di

Kyle Bladow e Jennifer Ladino (eds),

Affective Ecocriticism.

Emotion, Embodiment, Environment,

Lincoln, Nebraska UP, 2018, pp. 330

Diego Salvadori

Università degli Studi di Firenze (<diego.salvadori@unifi.it>)

Abstract

Moving from a forward on ecocriticism and his developments, we present the review of the volume *Affective Ecocriticism* (2018, ed. by Kyle Bladow and Jennifer Ladino), which deeply focuses on the relation between affect theory and environmental humanities.

Keywords: affect theory, ecocriticism, environmental humanities, material ecocriticism, media studies

Letteratura come sopravvivenza. A più di quarant'anni, il *pensum* lanciato da Joseph Meeker nel 1974 (193) continua a essere sinistramente attuale e soprattutto colloca gli studi letterari nel solco di una militanza che mai come adesso si fa urgente, pena la totale estinzione del genere umano. Una militanza che la critica letteraria ambientale ha portato e continua a portare avanti, almeno per quanto riguarda il versante angloamericano, in cui la disciplina ebbe modo di emergere intorno agli anni Novanta. Insuperata, a tal proposito, rimane la definizione di Cheryll Glotfelty avanzata in *The Ecocriticism Reader*, da considerarsi quale atto di nascita dell'ecocritica¹ *strictu sensu*, intesa quale studio delle relazioni tra letteratura e ambiente fisico (1996,

¹ Nel 1990, a Reno, venne istituita la prima cattedra universitaria di Letteratura e Ambiente; mentre due anni dopo, Scott Slovic fondò la ASLE (Association for The Study of Literature and Environment), poi accompagnata dalla rivista *ISLE (Interdisciplinary Studies in Literature and Environment)*.

xvii) secondo la prospettiva eco-centrata (*earth-centered*) di un'ermeneutica ibrida, volutamente trans e interdisciplinare: una tendenza, d'altronde, già ravvisabile in altre branche della teoria e della comparatistica letterarie (dalle *digital humanities* agli approcci di marca neurocognitivista), laddove il superamento delle “due culture” elegge la letteratura a *speculum* e osservatorio privilegiato, in nome di un’aderenza totale alla realtà. Un ambito, quello dell’ecocritica, indubbiamente prolifico, e basterà guardare ai volumi usciti in area anglosassone nell’ultimo anno per prendere coscienza del divenire meta-ermeneutico di questa branca di studi, in nome di un dialogismo con prospettive interpretative plurime: dai Visual Studies (Coughlin, Gephart 2019), agli Studi postcoloniali (Rahman 2019); dalla Letteratura classica (Armstrong 2019) al Rinascimento inglese (Borlik 2019); dai Regional Studies (Vernon 2019; Haag, Danielsson, Öhman, Päplow 2019), alla Letteratura portoghese (Mendes, Vieira 2019) e il realismo magico (Holgate 2019); financo agli approcci neomaterialisti (Clary-Lemon 2019; Moe 2019). Non mancano, inoltre, affondi nel campo dei Media e degli Animal Studies (si veda il volume sull’*Italian ecocinema* di Elena Past, 2019; o quello di Thimoty Baker, 2019), cui potremmo apporre, quale ideale coronamento, il compendio Routledge a cura di Scott Slovic, Swarnalatha Rangarajan e Vidya Sarveswaran (2019). L’ecocritica, allora, quale disciplina sinergica e sincronica, ma parimenti diacronia di una contaminazione (Salvadori 2016), che non smette mai di sollecitare riflessioni in merito alla crisi ambientale e al ruolo attivo dall’essere umano in quelli che sono gli equilibri del pianeta Terra. Del resto, come asserito da Niccolò Scaffai, l’ecologia “riguarda sempre di più la nostra vita [, è] oggi uno dei più importanti campi di esperienza, individuale e collettiva” (2017, 13), ma è soprattutto amplificata dal proliferare di immagini che, nella civiltà dei *new media*, pongono lo spettatore dinanzi a un *aut aut* ineludibile, chiara eco di quanto pronosticato da Meeker: sopravvivenza o estinzione. Immagini, ma soprattutto iconotesti, nel senso che la parola – e ci riferiamo in tal caso alle piattaforme *social* – concrese sulla superficie visiva e si fa commento, *voice over*, un brusio di emozioni: come nel caso della Venezia-Atlantide quasi travolta dalle acque lo scorso 12 novembre, dove la percezione emotiva di una natura “matrigna” (e usiamo con convinzione critica la formula leopardiana) era tutt’altro che immune da un sottotesto retorico in cui parole come “furia” e “apocalisse” già arridevano alla metnarrazione del disastro.

Una premessa, questa, che si fa funzionale a introdurre la raccolta di saggi curata da Kyle Bladlow e Jennifer Ladino, dal titolo *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment* (2018), in quanto muove le fila dalla scomparsa della grande barriera corallina australiana, avvenuta nel 2016, e annoverabile tra le conseguenze degli estremi mutamenti climatici. I curatori, nell’introdurre il volume, guardano proprio a un articolo di Rowan Jacobsen, pubblicato su *Outside* l’11 ottobre dello stesso anno, che a conti fatti si fa necrologio per questa porzione di biosfera scomparsa, oltre a porre l’accento sulla percezione emotiva della catastrofe ambientale, almeno per quanto concerne i mezzi di informazione: “The Great Barrier Reef of Australia passed away in... after a long illness. It was 25 million years old” (2016). Da qui la natura *affective* dell’ecocritica oggetto del presente lavoro, in riferimento a uno *storytelling* costante, quasi a catena di montaggio, che a sua volta attiva una serie di “corporations to track and manage our affects” (Bladlow, Ladino 2018, 1): vere e proprie *startup* della ricognizione emozionale che localizzano con esattezza gli stati d’animo dei fruitori (*ibidem*). Tutto, ovviamente, ruota attorno al concetto di *embodiment*, segnatamente al fatto che l’esperienza del disastro ambientale attraverso i *media* non è mai il prodotto di una mente disincarnata, quanto piuttosto la risultante di un nesso ineludibile tra visceri e sentimenti: va da sé che gli studiosi delle *Environmental Humanities* si trovino a dover affrontare ulteriori problematiche, al fine di rafforzare i punti di contatto tra giustizia ambientale e giustizia sociale (ivi, 8). Il lavoro, come da titolo, muove le

fila dalla *Affect Theory*, laddove il primo termine non può essere reso con l’italiano “affetto”, al rischio di appiattirne la sua portata semantica. Proveremo allora a darne una definizione più articolata, al fine di metterne in risalto la carica relazionale, il suo essere forza che getta il corpo e la mente nei flussi della realtà e li salda tra loro in un binomio inscindibile:

How to begin when, after all, there is no pure or somehow originary state for affect? Affect arises in the midst of *in-between-ness*: in the capacities to act and be acted upon. Affect is an impingement or extrusion of a momentary or sometimes more sustained state of relation *as well as* the passage (and the duration of passage) of forces or intensities. That is, affect is found in those intensities that pass body to body (human, nonhuman, part-body, and otherwise), in those resonances that circulate about, between, and sometimes stick to bodies and worlds, and in the very passages or variations between these intensities *and* resonances themselves. Affect, at its most anthropomorphic, is the name we give to those forces – visceral forces beneath, alongside, or generally *other than* conscious knowing; vital forces insisting beyond emotion – that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension, that can likewise suspend us (as if in neutral) across a barely registering accretion of force-relations, or that can even leave us overwhelmed by the world’s apparent intractability. Indeed, affect is persistent proof of a body’s never less than ongoing immersion in and among the world’s obstinacies and rhythms, its refusals as much as its invitations. Affect is in many ways synonymous with *force* or *forces of encounter*. (Seigworth, Gregg 2010, 1-2)

Studiare gli affetti significa andare oltre il versante rappresentativo, simbolico e segnico (Rentschler 2017, 12), guardando alle modalità percettive dell’individuo, e al suo rapporto coi *media* nonché ad altri aspetti, all’apparenza banali, del quotidiano. Ne consegue l’urgenza di teorizzare un’ecocritica *affective*, non fosse altro per il fatto che la lettura chiama in causa il regime delle emozioni e parimenti propizia un’esperienza immersiva del testo (sia esso iconico o verbale). Nondimeno, il volume presta fede al nuovo materialismo e, nella fattispecie, alle sue applicazioni nel Material Ecocriticism, dal momento che “affect is ecological ‘by nature’” (Bladon, Ladino 2018, 5), favorendo in tal modo un’interrelazione tra ambienti, testi e corpi (siano essi umani o non umani). Se la teoria degli affetti sconvolge nozioni discrete di individualità incarnata, unitamente a un’idea statica dell’“ambiente”; il Material Ecocriticism² – che ha “per oggetto le ‘narrazioni’ dei fenomeni materiali” (Scaffai 2017, 61), al netto di un’indistinzione tra componente umana e oggettiva – mette in primo piano la natura instabile e processuale di tutti gli ambienti, intesi quali portatori di *agencies* e di conseguenza generatori di affetti. Va da sé che i punti di contatto tra i due versanti siano molteplici, non fosse altro per le traiettorie trans-corporali che entrambi gli approcci invitano a percorrere, al fine di allentare la tenaglia antropocentrica. Nondimeno, il volume insiste a più altezze sui *negative affects* emersi o ridefiniti in quella che è l’epoca dell’Antropocene³, tra cui spiccano la *solastalgia* (neologismo introdotto dal filosofo australiano Glenn Albrecht e indicante la nostalgia che si prova per un luogo nonostante vi si continui a risiedere)⁴ e la disperazione derivante da un mutamento climatico oramai irreversibile.

I saggi di *Affective Ecocriticism* si diramano per quattro corrimani distinti: dall’analisi teorico-formalista, alle intersezioni con i Media Studies; dalle questioni regolanti il rapporto umano-animale al *coté* ideologico-militante dell’ultimo mannello di scritti. È il saggio di Nicole

² Imprescindibile il rimando a Iovino, Oppermann (2014): testo fondativo della “quarta onda” dell’ecocritica.

³ Ovverosia l’era geologica caratterizzata dall’estremo impatto dell’uomo sui sistemi della terra (cfr. Crutzen 2002, 23).

⁴ Cfr. Albrecht 2005, 41: “solastalgia is the pain or sickness caused by the loss or lack of solace and the sense of isolation connected to the present state of one’s home and territory”.

Merola (2018, 25-50) ad aprire la prima parte del volume, guardando alla produzione poetica di Juliana Spahr e, nello specifico, all'arco poematico che da *This Connection of Everyone with Lungs* del 2005 si snoda fino a *That Winter the Wolf Came*, uscito nel 2015, rilevando come la prima silloge segni l'inizio “of a sustained engagement with human entanglement in large-scale ecological, economic, geopolitical, and social system that percolates throughout her recent works” (Merola 2018, 25). Spahr, prosegue Merola, si confronta con le questioni epistemologiche e ontologiche intimamente legate alla posizione ansiogena e parimenti autoriflessiva in cui l'Antropocene ha posto l'essere umano: un'ansia che si accompagna a un'inettitudine dell'esistere. Il commento ravvicinato della studiosa enuclea, di conseguenza, gli effetti “dell'ultima era” in quella che è la superficie della scrittura poetica e, nello specifico, la restituzione metrica del verso, che nelle forme frante e volutamente convulse emula i ritmi al collasso delle mutazioni biologiche – dalla distruzione dell'*habitat* all'estinzione di alcune specie – a cui i cicli della natura non possono tenere il passo: eppure, per quanto l'Antropocene impedisca qualsivoglia idea teleologica della Storia, dall'altro accoglie la persistenza materiale di oggetti e agenti xenobiotici (plastica, emissioni del carbone) che si fanno a loro volta latori di narrazioni (ivi, 26). Nondimeno, gli esperimenti formali di Spahr giustificano un'analisi ecocritica *affective oriented* proprio perché eleggono il corpo del lettore a cassa di risonanza, educandolo in tal modo a praticare forme di insediamento nell'epoca della crisi ambientale. L'analisi letteraria prosegue nei lavori di Alexa Weik Von Mossner (2018, 51-70), volto ad analizzare *Love in the Anthropocene* (2015), una serie di racconti fantascientifici nati dalla collaborazione tra il filosofo Dale Jamieson e la penna autoriale di Bonnie Nadzam; e di Neil Campbell (2018, 71-92), incentrato sulla scrittura *fictocritical* di Kathleen Stewart e, nello specifico, sulle sue “storie della materia”, quasi un’evoluzione in chiave materialista del *nature writing*. Ai paesaggi, ai corpi e alla giustizia guardano invece i saggi adunati nella seconda parte della raccolta, dove lo scritto inaugurale di Jobb Arnold (2018, 95-116) muove le fila dall'incendio che nel 2016 colpì la località canadese di Fort McMurray. E sono nuovamente le immagini a guidare la partitura saggistica, segnatamente a quello che il critico definisce *land affect*:

I use the term ‘land affect’ to refer to nontechnologically mediated experiences of affective energy that cause people *to feel with the land*. Intense experiences of land affect – such as an encroaching forest fire – mobilize and transmit latent ecological energies, innervating the connective tissues that exist between interdependent webs of human and other-than-human life. Although land affect is always already present, it is seldom registered in modern human awareness until the power of the land is mobilized and brought to bear upon embodied subjectivities. (Arnold 2018, 97)

Sentire con la terra, dunque: quasi una sorta di *land ethic* amplificata proprio perché nutrita da energie ecologiche latenti, a loro volta risvegliate nei soggetti (siano essi umani e non umani) che si trovano costretti a fronteggiare siffatte esperienze. L'incendio di Fort McMurray ha propiziato il sorgere di soggettività incarnate, senza contare il fatto che queste ontologie affettive “do work to decentre the primacy of anthropocentric ontologies by shifting the focus away from the isolated human and toward the rising and falling of affective intensities that shape different modes of meaning making and ways of inhabiting particular spaces” (ivi, 105). Una ridefinizione delle maglie antropocentriche è auspicata, com’è logico aspettarsi, anche dagli scritti successivi, per quanto orientati a tracciare i punti di raccordo tra le *Environmental Humanities* e l'*Affective Turn*: William Major (2018, 117-132), nel soffermarsi sulla produzione letteraria dello scrittore e ambientalista statunitense Wendell Berry, ne rilegge dunque l'opera alla luce del concetto-chiave di “empatia”; Tom Hertweck (2018, 133-154), *per contra*, sollecita ulteriori riflessioni circa le possibili ibridazioni teoriche tra ecocritica e Food Studies; Ryan Hediger (2018,

155-174), infine, guarda alle ecologie della guerra e, nello specifico, ai racconti dello scrittore Phil Klay, poi confluiti nella raccolta *Redeployment* (2014). Il saggio di Hertweck, in particolar modo, ci sembra rilevante proprio perché stimola tutta una serie di riflessioni su quella che è la dimensione *affective* del cibo, anche a fronte del suo proliferare mediatico che lo elegge a realtà discorsiva. Questo non toglie, punitizza il critico, la difficoltà insita nel “ripensare” il cibo al fine di collocarlo, secondo un’ottica neomaterialista, nel *network* relazionale tra corpi e mondo, non fosse altro per la sua natura esterna al soggetto umano, laddove quest’ultimo opera un processo di trasformazione a livello digestivo financo a renderlo parte di sé:

Food is difficult to rethink for precisely the same reasons it should be so appealing to ecocritics: it takes something external to the subject and literally transforms it through the mechanism of digestion into a part of the body and powers the subject's life and thinking. In short it brings the world inside and makes it a part of us. This is why any discussion of food can turn contentious, because to be implicated in acts of 'bad' eating risks marking the bad eater as a bad person. Not just energy transfers here, but also a morality – as the old aphorism goes, we are what we eat. (Hertweck 2018, 134)

Ma il cibo, in un certo qual modo, è proprio perché posto sotto la specula di una prospettiva *affective*, si coniuga anche alle dinamiche del desiderio, a una *philia* cui l’intero volume guarda, anche a seguito della ricorrenza di due termini chiave: *topophilia* (il legame affettivo tra il soggetto e il luogo, cfr. Tuan 1974, 4) e *biophilia* (la tendenza innata a focalizzarsi sui processi e i fenomeni della vita, cfr. Wilson 1984, 1). Se Robert Azzarello (2018, 177-194), nel contributo posto in apertura alla terza sezione del libro, porta avanti un contrappunto a distanza tra Darwin e Freud, ponendo sullo sfondo il legame ineludibile tra desiderio ed etica animale; Brian Deyo (2018, 195-212) opera uno spostamento di referente e chiama in causa il risvolto tragico del legame tra l’umano e il pianeta terra: l’ecofobia. Nella fattispecie, Deyo muove le fila da una lettura ravvicinata del *King Lear* di Shakespeare, al fine di mostrare come il rovesciamento della sorte di Lear e la conseguente esposizione al mondo reale porti il soggetto verso una nuova zona di consapevolezza, ferma restando la *vis* antagonizzante dei mutamenti ambientali, che quasi sempre operano delle rotture nell’immaginario umano. Al cinema guarda invece Allyse Knox-Russel (2018, 213-232), eleggendo a elemento d’indagine il film *Beasts of the Southern Wild*, diretto nel 2012 da Behn Zeitlin. La storia di Hushpuppy, bambina di sei anni che vive nella “Bathtub” delle paludi della Louisiana, diviene esempio lampante di come l’arte, e nella fattispecie il cinema, possa fornire modalità esistenziali dove il futuro è senza ottimismo, tutt’altro che umanocentrico, e giustamente il critico non manca di ravvisare le deroghe rispetto ai *disaster movies* (*The Day After Tomorrow*, 2012, *Interstellar*) dove il soggetto umano, per quanto in una realtà mutata dalla catastrofe, torna a occupare una posizione di preminenza. Quasi obbligato, allora, il passaggio alla sezione finale del libro, dove i saggi di Nicole Seymour (2018, 235-256), Lisa Ottum (2018, 257-278), Graig Uhlin (2018, 279-298) e Sarah Jaquette Ray (2018, 299-320) portano il binomio tra ecocritica e *Affect Theory* nei territori della militanza, a fronte di un duplice intento politico e pedagogico, per quanto i testi – siano essi verbali o iconici – continuino ad assumere un ruolo di indiscussa preminenza. Si prenda, a tal proposito, lo studio di Uhlin, che nel saggiare l’*ecocinema* attraverso la lente dell’*Affect Theory* porta avanti un’analisi comparativa tra *Old Joy* di Kelly Reichardt, *Melancholia* di Lars Von Trier e *Gerry* di Gus Van Sant, mettendo bene in risalto le varie declinazioni di una “negative affective atmosphere” (Uhlin 2018, 288). Al contrario, lo studio di Ottum offre un approccio critico allo studio delle emozioni, segnatamente al senso di delusione che il turista prova dinanzi a un paesaggio, come bene esemplificato dai *case studies* oggetto del saggio (William Wordsworth, Anthony Trollope o Margaret Fuller). E mentre Seymour, nell’aprire la sezione conclusiva del

libro, traccia i perimetri di una “queer environmental affect: the alternative forms of attachment, emotion, and response that emerge within the context of queer or non-normative spaces” (2018, 235); Sarah Jaquette Ray, a chiusura di questo percorso, guarda all’ecocritica dalla duplice prospettiva di studiosa e docente, offrendo un resoconto della sua esperienza quale direttrice del Dipartimento di Studi Ambientali alla Humboldt State University di Arcata. Nel rafforzare la valenza euristica delle *Environmental Humanities*, il connubio tra critica letteraria e pedagogia ci porta a contemplare anche la situazione italiana, dove il crescente interesse per la disciplina da parte degli studenti (si vedano le tesi di laurea in ecocritica discusse per anno in ogni ateneo) contrasta con la tendenza a relegare la critica letteraria ambientale tra quelle ermeneutiche del risentimento, a suo tempo stigmatizzate da Bloom. Il tutto, però, sotto l’ombrellino di un comune destino di cenere, dove nemmeno l’ottimismo – lo abbiamo visto nel passare in rassegna il volume – sembra essere contemplato. Forse, interrogarsi sulle reazioni alla crisi potrebbe essere ancora la chiave, volendo citare Meeker, della nostra sopravvivenza.

Riferimenti bibliografici

- Albrecht Glenn (2005), “‘Solastalgia’. A New Concept in Health and Identity”, *PAN. Philosophy Activism Nature*, 3, 41-55.
- Armstrong Rebecca (2019), *Vergil’s Green Thoughts. Plants, Humans, and the Divine*, Oxford, Oxford UP.
- Arnold Jobb (2018), “Feeling the Fires of Climate Change. Land Affect in Canada’s Tar Sands”, in Kyle Bladow, Jennifer Ladino (eds), *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*, 95-116.
- Azzarello Robert (2018), “Desiring Species with Darwin and Freud”, in Kyle Bladow, Jennifer Ladino (eds), *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*, 177-194.
- Baker Timothy (2019), *Writing Animals. Language, Suffering, and Animality in Twenty-First-Century Fiction*, London, Palgrave MacMillan.
- Bladow Kyle, Ladino Jennifer, eds (2018), *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*, Lincoln Nebraska UP.
- (2018), “Towards an Affective Ecocriticism. Placing Feeling in the Anthropocene”, in Idd., *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*, 1-22.
- Borlik T.A., ed. (2019), *Literature and Nature in the English Renaissance. An Ecocritical Anthology*, Cambridge, Cambridge UP.
- Campbell Neil (2018), “A New Gentleness. Affective Ficto-Regionality”, in Kyle Bladow, Jennifer Ladino (eds), *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*, 71-92.
- Clary-Lemon Jennifer (2019), *Planting the Anthropocene. Rhetorics of Natureculture*, Louisville, Utah State UP.
- Coughlin Maura, Gephart Emily, eds (2019), *Ecocriticism and the Anthropocene in Nineteenth Century Art and Visual Culture*, New York, Routledge.
- Crutzen Paul (2002), “Geology of Mankind”, *Nature*, 415, 23, doi: <https://doi.org/10.1038/415023a>.
- Deyo Brian (2018), “Tragedy, Ecophobia, and Animality in the Anthropocene”, in Kyle Bladow, Jennifer Ladino (eds), *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*, 195-212.
- Glotfelty Cheryll, Fromm Harold, eds (1996), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, Georgia UP.
- Haag Ingemar, Danielsson K.M., Öhman Marie, Päplow Thorsten, eds (2019), *Perspectives on Ecocriticism. Local Beginnings, Global Echoes*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- Hediger Ryan (2018), “Uncanny Homesickness and War. Loss of Affect, Loss of Place, and Reworlding in *Redeployment*”, in Kyle Bladow, Jennifer Ladino (eds), *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*, 155-174.
- Hertweck Tom (2018), “A Hunger for Words. Food Affects and Embodied Ideology”, in Kyle Bladow, Jennifer Ladino (eds), *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*, 133-154.
- Holgate Ben (2019), *Climate and Crises. Magical Realism as Environmental Discourse*, New York, Routledge.

- Iovino Serenella, Oppermann Serpil, eds (2014), *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana UP.
- Jacobsen Rowan (2016), "Obituary: Great Barrier Reef (25 Million BC-...)", *Outside*, 11 October, <<https://www.outsideonline.com/2112086/obituary-great-barrier-reef-25-million-bc-2016>> (11/2019).
- Ray S.J. (2018), "Coming of Age at the End of the World. The Affective Arc of Undergraduate Environmental Studies Curricula", in Kyle Bladow, Jennifer Ladino (eds), *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*, 299-320.
- Knox-Russel Allyse (2018), "Futurity without Optimism: Detaching from Anthropocentrism and Grieving Our Fathers in *Beasts of the Southern Wild*", in Kyle Bladow, Jennifer Ladino (eds), *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*, 213-232.
- Major William (2018), "Wendell Berry and the Affective Turn", in Kyle Bladow, Jennifer Ladino (eds), *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*, 117-132.
- Meeker J.W. (1974), *The Comedy of Survival. Studies in Literary Ecology*, New York, Scribner.
- Mendes V.K., Vieira Patrícia, eds (2019), *Portuguese Literature and the Environment*, London, Lexington Books.
- Merola N.M. (2018), "‘what do we do but keep breathing as best we can this / minute atmosphere’: Juliana Spahr and Anthropocene Anxiety", in Kyle Bladow, Jennifer Ladino (eds), *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*, 25-50.
- Moe Aaron (2019), *Ecocriticism and the Poiesis of Form. Holding on to Proteus*, New York, Routledge.
- Ottum Lisa (2018), "Feeling Let Down: Affect, Environmentalism, and the Power of Negative Thinking", in Kyle Bladow, Jennifer Ladino (eds), *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*, 257-278.
- Past Elena (2019), *Italian Ecocinema Beyond the Human*, Bloomington, Indiana UP.
- Rahman Shazia (2019), *Place and Postcolonial Ecofeminism. Pakistani Women’s Literary and Cinematic Fictions*, Lincoln Nebraska UP.
- Rentschler C.A. (2017), "Affect", in Laurie Ouelette, Jonathan Gray (eds), *Keywords for Media Studies*, New York, New York UP, 12-14.
- Salvadori Diego (2016), "Ecocritica. Diacronie di una contaminazione", *Lea. Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente* V, 5, 671-699, doi: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-20059>.
- Scaffai Niccolò (2017), *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci.
- Seigworth G.J., Gregg Melissa, eds (2010), "An Inventory of Shimmers", *The Affect Theory Reader*, Durham, Duke UP, 1-28.
- Seymour Nicole (2018), "The Queerness of Environmental Affect", in Kyle Bladow, Jennifer Ladino (eds), *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*, 235-256.
- Slovic Scott, Rangarajan Swarnalatha, Sarveswaran Vidya, eds (2019), *Routledge Handbook of Ecocriticism and Environmental Communication*, New York, Routledge.
- Tuan Yi-Fu (1974), *Topophilia. A Study of Environmental Perceptions, Attitudes and Values*, New York, Columbia UP.
- Uhlen Graig (2018), "Feeling Let Down. Affect, Environmentalism, and the Power of Negative Thinking", in Kyle Bladow, Jennifer Ladino (eds), *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*, 279-298.
- Vernon Zackary, ed. (2019), *Ecocriticism and the Future of Southern Studies*, afterword by Jay Watson, Baton Rouge, LSU Press.
- Weik von Mossner Alexa (2018), "From Nostalgic Longing to Solastalgic Distress: A Cognitive Approach to Love in the Anthropocene", in Kyle Bladow, Jennifer Ladino (eds), *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*, 51-57.
- Wilson E.O. (1984), *Biophilia. The Human Bond with Other Species*, Cambridge, Harvard UP.



Citation: Recensione di A. Scibetta (2019) Weijie Song, *Mapping Modern Beijing. Space, Emotion, Literary Topography*, New York, Oxford University Press, 2018, pp. 320. Una topografia letteraria e un atlante delle emozioni. *Lea* 8: pp. 521-525. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-11005>.

Copyright: © 2019 A. Scibetta. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Recensione a Weijie Song, *Mapping Modern Beijing. Space, Emotion, Literary Topography*, New York, Oxford UP, 2018, pp. 320. Una topografia letteraria e un atlante delle emozioni

Andrea Scibetta

Università per Stranieri di Siena (<scibetta@unistrasi.it>)

Abstract

The current contribution aims at exploring the main contents and implications drawn from the volume *Mapping Modern Beijing. Space, Emotion, Literary Topography*, written by 宋偉杰 (Weijie Song) and published in 2018. The analysis proposed here will particularly focus on the various literary representations of Beijing, in terms of topographic and emotional mapping, examined by the author in relation with the works of different modern Chinese and Sinophone writers.

Keywords: affective mapping, atlas of emotions, Beijing, literary topography

Capitale imperiale e metropoli in declino, luogo idealizzato e proiezione di realtà distopiche, rilucente palazzo e città fantasma, “atlante delle emozioni” e sede di un oblio individuale e collettivo, oggetto di ammirazione e di rifiuto: Pechino non è solo una città, ma un caleidoscopio di rappresentazioni e di punti di vista contrapposti. Ed è proprio questa continua contrapposizione di prospettive che rende Pechino un’affascinante, gigantesca sala espositiva che merita di essere esplorata in tutti i suoi dettagli. Il volume *Mapping Modern Beijing. Space, Emotion, Literary Topography* di Weijie Song (2018) rappresenta un contributo essenziale per comprendere le molteplici sfaccettature di una metropoli in continuo cambiamento. La “mappatura” presentata dall’autore non è soltanto una ricognizione dei luoghi più significativi nello spazio urbano di Pechino, ma anche e soprattutto un libro delle emozioni, una carta topografica letteraria dei sentimenti che deve essere decifrata assumendo prospettive

diverse. Per fare ciò, riprendendo le parole di Simmel, citate anche da Weijie Song, è fondamentale inscrivere nella cornice della “structure of feeling” la logica dello “state of mind” degli osservatori, ovvero “the psychological foundation, upon which the metropolitan individuality is erected”, che equivale alla “intensification of emotional life due to the swift and continuous shift of external and internal stimuli” (Simmel 1971, 325).

Il percorso attraverso questa topografia letteraria, intrapreso dall'autore con la sua mappatura, è segnato da un viaggio attraverso più dimensioni: il tempo, principalmente dalla fine del XIX secolo, il crollo dell'impero, la nascita della Repubblica Cinese, il Movimento del 4 maggio, l'occupazione giapponese, la liberazione, la proclamazione della Repubblica Popolare e l'affermazione del socialismo; lo spazio, con il focus sulla estensione in orizzontale dell'ambiente urbano in contrapposizione con altre metropoli, come Shanghai, sviluppatesi verso l'alto, o con la descrizione dei microcosmi rappresentati dai cortili dei quartieri popolari o dalle case da tè, oppure ancora con il contrasto fra i simboli architettonici della tradizione (mura, templi, padiglioni) e quelli della modernità (ciminiere, monumenti celebrativi, palazzoni residenziali); la società, dall'osservazione minuziosa della vita quotidiana delle persone dei ceti meno abbienti fino alla descrizione dei rituali e dei ceremoniali dell'imperatrice Cixi e della sua corte. Allo stesso tempo, tuttavia, questo percorso alla scoperta della città trascende il tempo, perdendosi in narrazioni sospese in una leggendaria Pechino delle dinastie precedenti alla Qing, e lo spazio, assumendo il punto di vista del “Great Within” attraverso una prospettiva di osservazione dall'interno delle impenetrabili mura della Città Proibita.

In questo viaggio nel tempo e nello spazio, Weijie Song passa in rassegna alcuni autori più o meno influenti nel panorama della letteratura cinese moderna, analizzando e commentando loro opere ambientate a Pechino. Quelli presi in considerazione non sono soltanto eminenti scrittori di fama internazionale, come 老舍 (*Lao She*) o 林語堂 (*Lin Yutang*), ma anche artisti meno noti fuori dalla Cina, ma altrettanto interessanti, come 張恨水 (*Zhang Henshui*), o eruditi dediti anche all'architettura e all'urbanistica, come 林徽因 (*Lin Huiyin*). Allo stesso tempo è apprezzabile il fatto che in questo percorso di ricostruzione topografica della Pechino moderna siano coinvolte anche importanti autrici donne, come la stessa Lin Huiyin o 裕德齡 (*Yu Deling*, nota anche come *Principessa Der Ling*), le quali hanno contribuito in modo decisivo ad arricchire la pluralità di punti di vista su una metropoli in continuo cambiamento. L'immagine finale che ne risulta è quindi un mosaico di rappresentazioni urbanistiche, topografiche, affettive, emotive, sensoriali che trasmettono al lettore la complessità e l'intrinseca eterogeneità di una città che nel secolo scorso ha vissuto sconvolgimenti e trasformazioni di ogni tipo, sia per quanto riguarda il suo aspetto esteriore, sia per quanto riguarda le vite dei singoli e della collettività.

Il volume si suddivide in cinque capitoli principali, ognuno dei quali fornisce uno sguardo specifico su uno o più aspetti relativi alla ricostruzione di una topografia letteraria di Pechino, in relazione ad opere di uno o più autori. I cinque capitoli sono preceduti da una articolata introduzione, che fornisce al lettore una serie di strumenti teorici e concettuali fondamentali che lo guideranno nella consultazione e nell'analisi dei contenuti del nucleo del volume, e sono seguiti da un epilogo nel quale l'autore fornisce uno sguardo di insieme su altri esperimenti letterari di mappatura urbana ed emotiva di città della Cina continentale e anche di Taipei e Hong Kong, inserendo la sua riflessione nella cornice del filone della “urban literature”.

L'introduzione, intitolata “Affective Mapping of Modern Beijing”, contiene una localizzazione di Pechino nel tempo e nello spazio, inteso anche come spazio emotivo dell'autore e degli scrittori che l'hanno rappresentata nelle loro opere. Il focus principale di questa sezione iniziale, infatti, è proprio incentrato sulla lettura della città in chiave emotiva, secondo la “structure of feeling” e lo “state of mind” di chi la rappresenta. Pechino viene quindi immaginata come

un testo che può essere letto in modi diversi a seconda degli schemi percettivi e affettivi dei diversi autori-osservatori che la descrivono e la ricostruiscono. Procedendo con la presentazione di strumenti interpretativi ambivalenti e complementari allo stesso tempo, l'autore trasmette l'idea di una complessità rappresentativa che corrisponde a visioni policentriche di numerose soggettività, passando in rassegna i principali presupposti concettuali e gli intenti alla base delle analisi fornite dalle autrici e dagli autori presentati all'interno dei singoli capitoli. Si ritengono particolarmente importanti tre concetti al fine di interpretare le diverse modalità di rappresentazione della città nelle "urban narratives" proposte da Weijie Song: quello di "city chronotopes", ovvero particolari configurazioni di tempo e spazio (urbano ed emotivo) che fanno sì che "Beijing, the modern city, is configured as the locus of tears and laughter, attachment and detachment, as well as utopian dream and chronotopic rift" (Song 2018, 17), e quelli di "Erfahrung", un'esperienza che richiede una lunga durata temporale, e di "Erlebnis", un tipo di esperienza momentanea, che irrompe in modo istantaneo.

Il Capitolo 1, intitolato "A Warped Hometown: Lao She and the Beijing Complex", è dedicato all'analisi delle diverse rappresentazioni di Pechino nelle produzioni letterarie del celebre Lao She (1899-1966). In particolare, vengono presentate quattro opere nelle quali l'autore fornisce differenti ritratti della città: 骆驼祥子 (*Luotuo xiangzi*, 1936; *Il ragazzo del risciò*), 四世同堂 (*Si Shi Tong Tang*, 1944-1945; *Quattro generazioni sotto lo stesso tetto*), 《龙须沟》 (*Longxugou*, 1951; *Dragon Beard Ditch*), 茶馆 (*Cháguǎn*, 1957; *Casa da tè*). L'immagine che sembra accomunare le quattro opere, che tracciano un percorso temporale di Pechino attraverso le principali vicende storiche della prima metà del XX secolo, è quella di una città deformata e deformante, una realtà dove utopia e distopia convivono l'una accanto all'altra. La metafora della deformazione arriva a colpire la sfera interiore di Xiangzi, protagonista de *Il ragazzo del risciò*, che fa del suo risciò, oggetto necessario per la sua sussistenza in un ambiente urbano ostile, una vera appendice del suo corpo: il risciò, da mezzo per il raggiungimento di un utopico riscatto sociale diventa uno strumento di distruzione interiore del protagonista, che alla fine rimane un orfano, "a lonely ghost, and a frustrated man" (Song 2018, 46) che vagabonda per le strade della Pechino degli anni '20. La distorsione arriva a coinvolgere una dimensione intersoggettiva in *Quattro generazioni sotto lo stesso tetto*, romanzo ambientato nella metropoli cinese durante gli anni della dominazione giapponese, un evento che invade in modo drammatico l'aspetto microscopico e quello macroscopico della vita quotidiana. In *Dragon Beard Ditch*, invece, la descrizione di un ambiente di vita insalubre e sporco, quello intorno a un canale maleodorante e pieno di rifiuti in una Pechino pre-1949, lascia il passo ad una nuova immagine di pulizia e purificazione grazie alle politiche di riqualificazione urbana della nuova Cina maoista. Infine, i cambiamenti e gli sconvolgimenti avvenuti nella sala da tè rappresentata nell'opera *Casa da tè* in un arco temporale di cinquant'anni, dagli ultimi anni dell'impero fino all'affermazione della Repubblica Popolare, riflettono le numerose deformazioni delle abitudini quotidiane dei frequentatori di questo microcosmo.

Il Capitolo 2, intitolato "Urban Snapshots and Manners: Zhang Henshui and the Beijing Dream", fornisce uno sguardo di insieme sulla rappresentazione di Pechino nelle opere del giornalista e letterato Zhang Henshui (1895-1967), in particolare in 春明外史 (*Chunming Waishi*, 1924-1929; *Unofficial History of Beijing*), in 金粉世家 (*Jinfen shijia*, 1926-1932; *Grand Old Family*), e in 啼笑因缘 (*Tixiao Yinyuan*, 1930; *Fate in Tears and Laughter*). Il *fil rouge* che unisce l'interpretazione dei tre lavori, oltre alla forte componente emotiva nella mappatura dei punti di riferimento fisici e concettuali in una città che cambia, è la continua ambivalenza fra due modalità di rappresentazione della temporalità: instantaneità e durata prolungata. Le immagini proposte da Zhang Henshui, infatti, assumono talvolta la forma di sfuggenti istantanee

che ritraggono rapide trasformazioni sociali, mentre altre volte si presentano sotto forma di accurate descrizioni di lenti e graduali processi di erosione delle tradizioni con l'avvento della modernità: è il caso, ad esempio, della raffigurazione del cortile dell'abitazione pechinese di Wang Xingyuan, protagonista di *Unofficial History of Beijing*, una “iron house” che man mano si trasforma sempre di più in una “‘ghost house’ that accomodates fragments of the old and the new and the spectres of history and memories” (Song 2018, 89), ritratto metaforico della Cina di quel periodo.

La prospettiva del letterato si unisce a quella dell'architetto e dell'urbanista nel Capitolo 3, intitolato “The Aesthetic versus the Political. Lin Huiyin and the City” e dedicato alla figura di Lin Huiyin (1904-1955), architetto donna nonché poetessa e scrittrice. Figura poliedrica in una Pechino in frammentata e coinvolta in una transizione dinamica fra tradizione e modernità, Lin Huiyin attraverso le sue opere è in grado di offrire un articolato “aesthetic understanding of Beijing as ancient capital, modern metropolis, and socialist city” (Song 2018, 122). La cassa di risonanza delle produzioni letterarie di Lin Huiyin, è il “Madam’s Salon”, guidato per lungo tempo dall'artista, nato con l'idea di riprodurre un luogo di alto scambio culturale, emulando i caffè letterari e i saloni di incontro intellettuali di stile europeo. Lin Huiyin, attraverso le sue poesie, trasmette un'idea di una Pechino idilliaca, dove la natura si sposa con l'architettura classica, la cui estetica perfetta è messa a repentaglio dall'avvento dell'industrializzazione. Tuttavia, dopo la fine della guerra Sino-Giapponese e la proclamazione della Repubblica Popolare, Lin Huiyin guarda con entusiasmo al processo di costruzione della nuova nazione, nonché alle politiche di risanamento dei luoghi pubblici e, in parte, alla nuova urbanizzazione di stampo socialista. Prima di cadere nell'oblio per un lungo periodo, diventerà Professoressa di architettura all'Università Tsinghua e collaborerà alla progettazione del celebre “Monumento agli Eroi del Popolo”.

Le rappresentazioni letterarie ed emotive di Pechino riportate nel volume di Weijie Song non si limitano soltanto allo sguardo “dall'interno”, fornito quindi da letterati pechinesi o residenti in Cina, ma riescono a fondere lo sguardo emico ed etico di artisti transnazionali, oppure che hanno trascorso un periodo nella capitale provenendo da altri luoghi, o dovendosi successivamente spostare verso altre destinazioni. Il Capitolo 4, “A Comparative Imperial Capital: Lin Yutang, Princess Der Ling, Victor Segalen, and the Views from Near and Afar” racchiude infatti un articolato e completo resoconto dei punti di vista di “cross-cultural authors” (ivi, 156), come il celebre scrittore bilingue Lin Yutang (1895-1976), vissuto fra Asia, Europa e Stati Uniti, la “Principessa” Der Ling (o Yu Deling, 1885-1944), figlia dell'aristocrazia, educata nelle scuole missionarie, interprete alla corte dell'imperatrice Cixi e nota nel mondo (in particolare negli Stati Uniti, dove ha risieduto fino alla sua morte) per i suoi racconti del “Great Within”, quindi dalla prospettiva di chi ha vissuto all'interno del palazzo imperiale, e infine lo scrittore francese Victor Segalen (1878-1919), letterato in cerca di comprendere la grande cultura cinese (“searching not China, but a vision of China”, Song 2018, 188) per meglio comprendere la propria. Il Capitolo 5, intitolato “A Displaced City and Postmemory: Relocating Beijing in Sinophone Writing”, è invece dedicato ad alcuni scrittori riconducibili sotto il filone dei Sinophone Studies (Shih 2007), e raccoglie impressioni sulle rappresentazioni di Pechino e della Cina agli occhi di 梁治華 (*Ling Shiqiu*, 1903-1987), scrittore fuggito a Taiwan dopo il 1949, che proietta la sua nostalgia verso Pechino sulle descrizioni minuziose di molteplici ricette culinarie della Cina continentale nei suoi resoconti, 鍾理和 (*Zhong Lihe*, 1915-1960) e 林海音 (*Lin Haiyin*, 1918-2001), due artisti taiwanesi che hanno trascorso lunghi periodi a Pechino e che forniscono impressioni antitetiche della città, avvalendosi di diverse simbologie e metafore (come quelle dei fiori e delle piante), e infine 金庸 (*Jin Yong*) (1924-2018), conosciutissimo

scrittore hongkongese di romanzi e racconti cappa-e-spada, che ambienta molte delle sue opere in una Pechino storica e leggendaria durante le dinastie Ming e Qing.

Il volume *Mapping Modern Beijing* di Weijie Song, secondo l'opinione di chi scrive, rappresenta un contributo fondamentale, un atlante delle emozioni utile a comprendere in profondità i cambiamenti di una metropoli e centro del potere come Pechino, che, insieme ai suoi abitanti, è stata soggetta a molteplici trasformazioni nel secolo scorso, e che ancora oggi trasmette il fascino di un equilibrio armonico, e allo stesso tempo precario, fra tradizione e modernità.

Riferimenti bibliografici

- 老舍, Lao She (1983-1984 [1936]), 骆驼祥子 (*Luotuo xiangzi; Il ragazzo del risciò*), Beijing, Renmin wenzue chubanshe.
- (1983-1984 [1944]), 四世同堂 (*Sìshì tóngtáng; Quattro generazioni sotto lo stesso tetto*), Beijing, Renmin wenzue chubanshe. Trans. by Ida Pruitt (1951), *The Yellow Storm*, New York, Harcourt, Brace & Co.
 - (1951), 龙须沟 (*Long xu gou; Dragon Beard Ditch*), Beijing, Renmin ribao. Trans. by Hung-Ying Liao (1956), *Dragon Beard Ditch. A Play in Three Acts*, Peking, Foreign Languages Press.
 - (1957), 茶馆 (*Chaguan; Casa da té*), Pechino, 首都剧场 (*Shǒudū Jūchán*), compagnia Teatro d'Arte del Popolo di Pechino, 29 marzo. Trans. by John Howard-Gibbon (2004), *Teahouse*, Hong Kong, Chinese UP.
- 史書美, Shih Shu-mei (2007), *Visuality and Identity. Sinophone Articulations across the Pacific*, California, University of California Press.
- Simmel Georg (1971), “The Metropolis and Mental Life”, in D.N. Levine (ed.), *On Individuality and Social Forms*, Chicago, University of Chicago Press, 324-339 (ed. orig. *Die Großstädte und das Geistesleben*, Dresden, Petermann, 1903). Trad. it. di Paolo Jedlowski, Siebert Renate (2013 [1995]), *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di Paolo Jedlowski, Roma, Armando editore.
- 宋偉杰, Song Weijie (2018), *Mapping Modern Beijing. Space, Emotion, Literary Topography*, New York, Oxford UP.
- 张恨水, Zhang Henshui (2000 [1924-1929]), 春明外史 (*Chunming Waishi; Unofficial History of Beijing*), Taiyuan, Beiyue wenyi chubanshe.
- (2000 [1926-1932]), 金粉世家 (*Jinfen Shijia; Grand Old Family*), Taiyuan, Beiyue wenyi chubanshe.
 - (2000 [1930]), 啼笑因缘 (*Tixiao Yinyuan; Fate in Tears and Laughter*), Taiyuan, Beiyue wenyi chubanshe.



Citation: C. Tatasciore (2019) Recensione a Séverine Hubscher-Davidson, *Translation and Emotion. A Psychological Perspective*, London-New York, Routledge, 2018, pp. 235. *Lea* 8: pp. 527-532. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-11007>.

Copyright: © 2019 C. Tatasciore. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Recensione a Séverine Hubscher-Davidson, *Translation and Emotion. A Psychological Perspective*, London-New York, Routledge, 2018, pp. 235

Claudia Tatasciore

Università degli Studi di Firenze (<claudia.tatasciore@unifi.it>)

Abstract

In this review I examine the research of Séverine Hubscher-Davidson about the deep and yet not enough analysed relationship between translation and emotion. While presenting the structure of the book, which focuses on the concept of emotional intelligence (in its aspects of emotion perception, emotion regulation and emotion expression), and relating the starting assumptions and the main results, I also point out some weaknesses of the volume. These can lead to a deeper reflection about what I call the “mask of methodology” and about some constraints of interdisciplinary research.

Keywords: didactic of translation, emotion expression, emotion perception, emotion regulation, translation

Nel romanzo di Annette Hess, *L'interprete* (Neri Pozza 2019)¹, ambientato nella Francoforte degli anni Sessanta, una giovane donna tedesca lavora come interprete dal polacco nel primo dei grandi processi che la Germania occidentale intentò contro i carnefici nazisti. Durante la deposizione di uno dei sopravvissuti, assistiamo alla scena seguente:

‘Anche suo padre era nel lager?’

Eva guardò il giudice e tutto il sangue defluì da suo viso. Il testimone vicino a lei aveva capito la domanda e disse in tedesco: ‘Sì, c’era anche lui’. Eva bevve un altro sorso d’acqua, che mandò giù a fatica. La figura del presidente si stava lentamente offuscando davanti a lei, come se stesse scomparendo dietro la parete di vetro. Strizzò gli occhi.

¹ Il titolo originale tedesco è *Deutsches Haus* (Berlin, Ullstein, 2018). Il processo di Francoforte, che si aprì il 20 dicembre 1963 contro 20 imputati dei crimini commessi ad Auschwitz e si concluse il 19 agosto 1965, fu il secondo processo di questo tipo (il primo si era svolto a Cracovia nel 1947), ma il primo a svolgersi davanti a una corte tedesca.

‘E che cosa accadde a suo padre?’

Il testimone rispose in polacco: ‘L'imputato lo uccise davanti ai miei occhi il 29 settembre del 1942. All'epoca le iniezioni venivano fatte quotidianamente’. Wilk continuò a parlare, mentre Eva gli fissava la bocca e cercava di capire le parole. Ma anche la bocca le appariva deformata, e le parole sgorgavano fuori.

‘Io ero nell’ambulatorio... imputati, aspettammo... la porta... mio padre... si sieda. Prendono una siringa... contro il tifo...’. Eva appoggiò la mano sul braccio di Andrzej Wilk come se volesse aggrapparsi a lui. Chiese piano: ‘Per favore, ripeta ancora una volta quello che ha detto...’ Il testimone disse qualcosa, ma non in polacco. Eva non aveva mai sentito quella lingua. Si girò verso il presidente, che ormai si era completamente dissolto. ‘Io non lo capisco... Signor presidente, io non lo capisco...’. Poi si alzò. La sala iniziò a girarle intorno, un centinaio di volti iniziarono a ruotare e, allo stesso tempo, lei vide il pavimento di linoleum venirle incontro. Poi tutto si fece nero. (Hess 2019, 218-219)²

La protagonista Eva si trova davanti al compito di tradurre parole dall’alto carico emotivo, tanto da condurla in una condizione di stress che le provoca un profondo disagio fisico e la blocca nel suo lavoro. Questa scena mi è subito riapparsa alla memoria nel prendere in mano il volume di Séverine Hubscher-Davidson, *Translation and Emotion. A Psychological Perspective*, pubblicato nel 2018 nella più che consolidata collana della casa editrice Routledge dedicata agli studi traduttologici (“Routledge Advances in Translation and Interpreting Studies”). Oggetto della ricerca di Hubscher-Davidson, *senior lecturer* della britannica Open University, sono infatti proprio gli elementi ad alto carico emotivo (i testi, ma non solo) che i traduttori incontrano nel corso della loro carriera. Dunque, sebbene non si tratti necessariamente di situazioni così estreme come quella descritta nel romanzo di Hess (anche se non è certo un caso che tra gli esempi scelti da Hubscher-Davidson ci sia anche la traduzione di un romanzo che ha come protagonista un aguzzino nazista³), e sebbene la studiosa si concentri principalmente sul mestiere del traduttore, usando solo sporadicamente esempi dal mondo dell’interpretariato, credo che la scena sopra citata sia molto efficace per inquadrare subito la dimensione della questione posta nel volume.

Primo del suo genere, questo lavoro intende far dialogare i Translation Studies con gli studi psicologici legati alle emozioni (Affective Science). Lo fa da un lato abbracciando l’approccio di ricerca orientato sul processo traduttivo, dall’altro proponendo di ampliare l’orizzonte di quegli studi che hanno già affrontato il tema delle emozioni in traduzione, limitandosi però a porre la questione di come siano tradotti il materiale e il linguaggio emotivo – un lavoro sui testi, quindi, che non rientra invece tra gli obiettivi di Hubscher-Davidson.

² “‘War Ihr Vater auch in dem Lager?’ Eva sah den Richter an, und alles Blut wich aus ihrem Gesicht. Der Zeuge neben ihr hatte die Frage verstanden und sagte auf Deutsch: ‘Ja. Das war er’. Eva nahm noch einen Schluck Wasser, den sie kaum herunterbekam. Die Gestalt des Vorsitzenden Richters verschwamm langsam vor ihren Augen, als verschwände er hinter der Wand aus Glas. Sie blinzelte. ‘Und wie ist es Ihrem Vater ergangen?’ Der Zeuge antwortete auf Polnisch. ‘Der Angeklagte hat ihn vor meinen Augen ermordet. Das war am 29. September 1942. Damals wurden täglich Spritzen gegeben’. Wilk sprach weiter, während Eva seinen Mund anstarrte und versuchte, die Worte zu verstehen. Aber auch der Mund verlor seine Form, die Worte flossen davon. ‘Ich war im Behandlungszimmer... Angeklagten, wir warteten... die Tür... mein Vater... setzen Sie sich. Sie kriegen eine Spritze... gegen Typhus...’ Eva legte Andrzej Wilk die Hand auf den Arm, als wollte sie sich an ihm festhalten. Sie bat leise: ‘Bitte wiederholen Sie noch einmal, was Sie gesagt haben...’ Der Zeuge sagte etwas. Doch es war kein Polnisch. Eva hatte diese Sprache noch nicht gehört, sie drehte sich zum Vorsitzenden Richter, der sich ganz aufgelöst hatte. ‘Ich verstehe ihn nicht... Herr Vorsitzender, ich verstehe ihn nicht’. Eva stand auf, der Saal begann sich um sie herum zu drehen, Hunderte Gesichter kreisten, und gleichzeitig sah sie, wie der Linoleumboden auf sie zukam. Dann wurde alles schwarz” (Hess 2018).

³ Si tratta della testimonianza della norvegese Jeanne Holierhoek sulla traduzione del romanzo di Jonathan Littell, *Les bienveillantes* (2006; ed. italiana *Le benevoli*, 2007), che narra in prima persona la storia di Maximilien Aue, un ex ufficiale delle SS attivamente coinvolto nell’Olocausto.

In riferimento a questi due punti, nella prima parte del volume dedicata a una presentazione dettagliata dello stato dell'arte, la studiosa anglosassone osserva preliminarmente che la Translation Process Research (TPR) si è concentrata esclusivamente sugli aspetti cognitivi del processo traduttivo e va dunque integrata con uno studio che tenga conto anche dell'attitudine e della personalità dei traduttori; d'altro canto suggerisce di ampliare il campo d'osservazione del rapporto emozione-traduzione, affermando che le emozioni sono

involved in all kinds of decision-making and problem-solving behaviours, and one can argue that there are three distinctive areas where emotions influence translators: emotional material contained in source texts, their own emotions, and the emotions of source and target readers. (Hubscher-Davidson 2018, 2)

Quest'ultima constatazione offre di fatto l'impianto di analisi del volume. Un impianto chiaro e seguito con rigore e trasparenza, nonché con una apprezzabile onestà intellettuale rispetto a limiti e potenziali delle metodologie seguite, in particolare del caso di studio proposto. Dunque un volume strutturato in maniera ineccepibile da un punto di vista accademico-scientifico, che talvolta però tradisce quella che definirei la maschera del rigore metodologico: detto per ora in estrema sintesi, certe affermazioni sembrano acquisire valore solo in virtù dell'impianto metodologico in cui sono inserite e non perché realmente contribuiscono ad accrescere la nostra conoscenza su un dato fenomeno.

Facendo riferimento agli studi sulla personalità nell'ambito dell'interpretariato e della traduzione (sebbene questo sia un campo non ancora ampiamente battuto) il lavoro di Hubscher-Davidson prende le mosse dall'assunto che vi sono tratti della personalità che influiscono sulla performance di traduttori e interpreti.

The operationalisation of specific emotion constructs has attracted increasing attention in process-oriented Translation Studies over the last few years. Individual differences in terms of, for instance, empathy ..., self-efficacy ..., and ambiguity tolerance ... have been mooted to differentially impact various aspects of a translator's work, such as target reader orientation, source language reading comprehension, documentation abilities, and job satisfaction. Empirical studies such as these have started to reinforce scholars' intuitive belief that the affective profiles of translators can sometimes be more important than their language skills in terms of the shaping of translations and that emotion processes are a valid area of investigation in Translation Studies. (Hubscher-Davidson 2018, 33)

Consapevole della complessità del concetto di "emozione", Hubscher-Davidson si concentra sull'aspetto dell'"intelligenza emotiva" come tratto specifico della personalità (*trait EI*⁴), dunque non occasionale e che consiste nella triplice abilità dell'individuo di percepire (*emotion perception*), regolare (*emotion regulation*) ed esprimere (*emotion expression*) le emozioni. A questi tre momenti la studiosa fa corrispondere tre aspetti della realtà emotiva del tradurre: la dimensione del testo che elicità l'emozione (nel linguaggio traduttologico siamo nell'ambito del Source Text), la dimensione del traduttore che deve valutare e gestire le proprie emozioni generate dal ST (dunque il traduttore come intermediario tra testo di partenza e testo d'arrivo), la dimensione del Target Text, dunque il momento dell'espressione, che vede al suo centro il

⁴ Una spiegazione chiara del concetto è la seguente "Broadly speaking, EI refers to the different ways that individuals 'attend to, process, and utilize affect-laden information of an intrapersonal (e.g., managing one's own emotions) or interpersonal (e.g. managing others' emotions) nature'" (cit. in Hubscher-Davidson 2018, 17). Per definire il livello di intelligenza emotiva l'autrice si avvale dello strumento psicometrico TEIQue, un questionario basato sull'autovalutazione e ritenuto molto affidabile nel settore di studi.

lettore come destinatario del messaggio e che ha a sua volta un impatto emotivo (equivalente si auspica – e questo è uno dei nodi cruciali – a quello del testo di partenza).

L'analisi statistica è condotta somministrando a 155 traduttori di nazionalità e lingue di lavoro diverse il test psicométrico TEIQue, atto a evidenziare i fattori psicologici che rientrano sotto il “cappello” di intelligenza emotiva, e un altro questionario volto a isolare le variabili con cui si intende studiare la correlazione: età, esperienza professionale nel campo della traduzione, soddisfazione nel lavoro, successo nel lavoro, tempo trascorso a tradurre, esperienza nella traduzione letteraria, grado di istruzione, possesso di una qualifica specifica in traduzione. Il volume è arricchito anche dalle testimonianze di alcuni traduttori (interviste, lezioni, note del traduttore etc.) che suggeriscono alcuni percorsi predittivi o vanno a corroborare l'interpretazione dei dati.

Le parti due, tre e quattro del volume sono dedicate rispettivamente ai tre aspetti dell'intelligenza emotiva. Il primo è la percezione emotiva, e si cerca di dare risposta alla domanda “Could the way in which translators identify and decode emotions in texts affect the subsequent development of the translation process?” (Hubscher-Davidson 2018, 65). Il secondo è la gestione delle emozioni, con la domanda: “Could some forms of emotion regulation be more efficient or useful than others for translation practice?” (ivi, 107). Vi vengono prese in esame in particolare le strategie di *suppression* e *reappraisal*, ovvero la soppressione di un'emozione negativa, da un lato, e la rimodulazione dell'emozione negativa in emozione positiva, dall'altro. Con l'analisi del terzo aspetto, cioè quanto i traduttori sono in grado di esprimere le emozioni nel loro lavoro, si vuole rispondere alla domanda “could emotion expression have an impact on translation performance?” (ivi, 147).

Vale la pena citare – come esempio del modo in cui Hubscher-Davidson intende il concetto d'influenza dell'intelligenza emotiva sul lavoro di traduzione – quanto viene detto sulle strategie di *suppression* e *reappraisal*:

1. Translator A is handling a particularly traumatic source text about genocide and uses *suppression* as a way to deal with the content, perhaps trying not to visualize or think too much about it while translating (effectively blocking emotions out). In a way, this will enable him to carry out the translation task and can therefore be said to be partially successful; however, the suppression will lead him to express less negative emotion than he actually experiences [...]. In turn, this could lead to (a) a toning down of the target text or (b) a non-conscious integration of the suppressed emotion which might implicitly impair the rest of the translation task.

2. Translator B is given the same text but *reappraises* the situation before starting the translation, perhaps telling herself that spreading the word might encourage someone to take action to make a positive change to the situation. This will motivate the translator to carry out the task successfully, perhaps using visualizations to really ‘feel’ the emotions. The reappraisal strategy will lead her to share her negative/sad emotions in order to achieve a goal and to feel better as a result. In turn, this is more likely to lead to an emotionally faithful rendition of the source text. (Ivi, 123)

Il risultato complessivo di questo studio tripartito è che il profilo di un traduttore che si caratterizza per una spiccata competenza emotiva è quello di una persona di una certa età, con una formazione universitaria e diversi anni di esperienza nel settore, soddisfatta del proprio lavoro e con qualche esperienza nel campo della traduzione letteraria. Traduttori che presentano questo tratto della personalità sono inoltre, con ogni probabilità, persone che non lavorano esclusivamente nel campo della traduzione, e che dunque non trascorrono la maggior parte del tempo a tradurre⁵.

⁵ Quest'ultimo aspetto, tra i più interessanti, è legato al fatto che lavorare a lungo sotto una continua stimolazione emotiva può essere stressante o logorante. Hubscher-Davidson suggerisce infatti: “By working regularly over

Va chiarito che l'autrice si riferisce soprattutto all'ambito della traduzione non letteraria, mentre la dimensione letteraria entra in gioco con un ruolo duplice. Da un lato anch'essa come oggetto dello studio, dall'altro come strumento che aiuta a migliorare l'intelligenza emotiva del traduttore. Dal momento che lo studio statistico mostra una correlazione positiva tra il *trait EI* e l'esperienza nel campo della traduzione letteraria⁶, l'autrice suggerisce che nei percorsi accademici di formazione si possa inserire la traduzione letteraria come esercizio volto a sviluppare le capacità di percezione, gestione ed espressione delle emozioni. L'applicazione dei risultati dello studio alla didattica della traduzione è, a mio avviso, l'aspetto più interessante del volume: preparare i futuri traduttori a individuare consapevolmente, prima ancora che gestire, la componente emotiva del proprio lavoro⁷.

Non mancano tuttavia alcune perplessità sorte nel corso della lettura, riassumibili essenzialmente in due punti. Il primo: molte delle affermazioni sui tratti dell'emotività correlati al lavoro del traduttore sono in realtà aspetti noti o intuibili per qualsiasi altra tipologia di lavoro. Il secondo: l'impressione è che tutto si riduca a un ruotare intorno al già ben assodato concetto di esperienza, ovvero al fatto che quello del traduttore è un lavoro il cui rendimento migliora con l'esperienza (da intendersi, notoriamente, non solo come esperienza linguistico-culturale, ma anche come esperienza professionale, esperienza del mondo e infine esperienza emotiva). Alla luce di questi due aspetti, appaiono molto ingenue affermazioni del tipo: "The current study is underpinned by the notion that the more emotionally intelligent translators are, the more easily they will perceive, regulate, and express emotions in the context of their translation work"; oppure: "Her results confirmed Davou's hypothesis, as findings showed that positive emotions (such as emotional commitment) improved creativity and style, while negative emotions (such as anxiety) enhanced accuracy and coherence in terms of terminology in translation". E potrei elencarne altre.

Anche in merito alle strategie proposte nella quinta e ultima parte del volume, non posso non sollevare qualche perplessità: "For example, a translator might become bored or annoyed when translating a long, repetitive, and dry instruction manual but then decide that, actually, he or she could be translating worse texts and is lucky to be learning new terminology; the

time, but not intensely, translators would be able to dedicate the necessary time and mental resources to effectively plan, reflect, and problem-solve. This seems especially important as problem-solving can be complex and, thus, cognitively taxing" (Hubschr-Davidson 2018, 202). Qualcosa che tutti i traduttori sanno per esperienza, ma che spesso contrasta con la prassi delle scadenze a breve termine.

⁶"One of the most revealing findings in the study is the significant positive relationship between literary translation experience and the trait EI facets of emotion regulation and expression" (Hubscher-Davidson 2018, 200), o anche: "The beneficial effects of literary translation do not end here, however... the use of adaptive emotion regulation strategies also led to reduced fatigue, stress, and surface-acting, as well as increased personal insight, openness to challenging work, and a positive frame of mind. These are very desirable attributes for professional translators to have and, if literary translation helps their development, it could also become an integral part in the designing of training courses that develop and reinforce these traits. In this sense, some level of regular training or practice in literary translation would seem to be useful, and the activity should no longer be viewed as marginal—it has clear value beyond its acknowledged cultural significance and prestigious status" (ivi, 202).

⁷Hubscher-Davidson propone un vero e proprio metodo didattico: "Translators' trait EI could be trained by taking the following steps: (1) developing translation exercises that provide translators with a wide range of emotion-eliciting challenges so that they acquire experience and tolerance of making decisions where emotions play a part, (2) regularly asking translators to discuss emotion-eliciting texts in groups so that they are exposed to other perspectives and attitudes on how to handle possible emotion-eliciting translations and can identify ways to successfully proceed with their tasks without undue stress, and (3) actively promoting the benefits of engaging in translation situations where there is potential for emotion and a sense of personal responsibility in order to develop their trait EI skills" (ivi, 208).

translator might therefore be able to change how he or she feels about the situation and start to enjoy the translation task". Davvero abbiamo bisogno di smuovere il concetto di interdisciplinarietà, di far dialogare necessariamente i Translation Studies con tutte le discipline possibili, per arrivare a fornire un consiglio di tale buon senso (a mio avviso peraltro di scarsa efficacia perché, per esperienza, l'autoinganno funziona fino a un certo punto)?

Infine, la scelta di non esaminare l'aspetto del risultato con un'analisi delle traduzioni, per quanto consapevole e motivata, mantiene a mio avviso lo studio sul piano delle congettive, tanto più che, per ammissione stessa dell'autrice, le correlazioni significative dimostrate dalla ricerca non bastano a definire i rapporti di causa-effetto. Di nuovo, a titolo esemplificativo:

the more experience a translator has of undertaking literary translation, the likelier it is that he or she will also have increased levels of emotion regulation. Although these correlations are revealing, it must be recalled that the direction of the effect remains unclear. For example, emotion regulation may increase as a result of translators gaining professional experience, or translators who are skilled at emotion regulation from the outset may be more likely to gain (and retain) clients, thus leading to renewed translation contracts and the continued acquisition of professional experience. Similarly, professional translators high in emotion regulation could be drawn to literary translation as an activity, but it could also be argued that translators develop their emotion regulation abilities through undertaking literary translation work, thereby helping to improve their trait emotion regulation scores. (Hubscher-Davidson 2018, 128-129)

Nell'esempio scelto si dimostra l'esistenza di una correlazione tra esperienza nella traduzione letteraria e livello di gestione delle emozioni, ma non si arriva a dimostrare in che direzione agisce il rapporto di causa-effetto. In questo modo, e ciò vale per molte altre correlazioni evidenziate, non si aggiunge nulla a quanto conosciamo già per esperienza o semplice buon senso.

Il volume di Hubscher-Davidson ha sicuramente valore nella sua effettiva capacità di sistematizzare le ricerche passate nell'ambito della psicologia emotiva e dei Translation Studies, e soprattutto i punti di intersezione di queste due discipline, proponendo un valido strumento di lettura del fenomeno (l'intelligenza emotiva). In questo senso, l'obiettivo che l'autrice si era posta è raggiunto⁸. Rimane l'impressione che molto deve essere ancora fatto per ottenere risultati effettivamente utili alla professione del traduttore, intesa innanzitutto come professionalità consapevole dei propri mezzi (linguistici, culturali, emotivi) e delle proprie responsabilità. Se tale professionalità non si dà per scontata e assodata, qualsiasi studio sarà a mio avviso ingenuo, oppure valido solo da un punto di vista didattico.

Riferimenti bibliografici

- Hess Annette (2018), *Deutsches Haus*, Berlin, Ullstein, ebook. Trad. it. di Margherita Botto (2019), *L'interprete*, Milano, Neri Pozza.
 Hubscher-Davidson Séverine (2018), *Translation and Emotion. A Psychological Perspective*, London-New York, Routledge.
 Jonathan Littell, *Les bienveillantes* (2006), Paris, Gallimard. Trad. it. di Margherita Botto (2007), *Le benevole*, Milano, Einaudi.

⁸ "The main contribution of this monograph is to give the topic of translation and emotion a sound theoretical basis and to provide empirical data to support it" (Hubscher-Davidson 2018, 208).



Citation: T. Sun (2019) La globalizzazione in cortile: migrazione cinese e media italiani. A proposito del volume di Zhang Gaoheng, *Migration and the media. Debating Chinese migration to Italy, 1992-2012*, Toronto, University of Toronto Press, 2019, pp. 296. *Lea* 8: pp. 533-538. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-11006>.

Copyright: © 2019 T. Sun. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

La globalizzazione in cortile: migrazione cinese e media italiani.

A proposito del volume di Zhang Gaoheng,
Migration and the Media. Debating Chinese Migration to Italy, 1992-2012, Toronto,
University of Toronto Press, 2019, pp. 296

Tianyang Sun

Università degli Studi di Perugia (<tianyang.sun@studenti.unipg.it>)

Abstract

This article discusses the book by Zhang Gaoheng *Migration and the Media. Debating Chinese Migration to Italy, 1992-2012*, which focuses on the depiction in various media of Chinese migrants resided in Italy during the twenty years that witnessed the expansion of their ethnic economy, as well as conflicts and reconciliations between the locals and the new residents of the country.

Keywords: Chinese migrants, ethnocultural essentialism, globalization and localism, media coverage

La comunità cinese in Italia (d'ora in avanti Comunità), la cui popolazione regolarmente soggiornante nel Paese ammonta a 309.110 unità nel 2018, ponendola al terzo posto fra le comunità extraeuropee in Italia¹, ha iniziato a radicarsi su grande scala nella Penisola giungendo in crescenti ondate immigratorie a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso e da allora riceve dalla società italiana una discreta attenzione.

Per quanto i numeri e la durata di permanenza lascino presupporre altro, sembra che nell'Italia odierna gli immigrati cinesi non abbiano ancora raggiunto un soddisfacente grado di integrazione sociale, almeno nell'opinione pubblica italiana. Malgrado gli abbondanti studi e ricerche sulla Comunità, soprattutto

¹ <<https://www.lavoro.gov.it/documenti-e-norme/studi-e-statistiche/Documents/Rapporti%20annuali%20sulle%20comunit%c3%a0%20immigrati%20in%20Italia%20-%20anno%202018/Cina-rapporto-2018.pdf>> (11/2019).

tutto nell'ambito delle scienze sociali², la maggioranza degli italiani ha una conoscenza ancora molto limitata della sua cultura, della realtà della società cinese in genere, e dell'interazione tra le attività imprenditoriali degli immigrati cinesi e l'economia italiana (Rastrelli in Beccucci 2018, 71-72). Quello che gli italiani sanno dei loro vicini cinesi deriva perlopiù dai media nazionali: giornali, programmi televisivi e siti internet, ma questi canali d'informazione non sempre riportano la verità, o tutta la verità, e ne consegue che una parte degli italiani ha una percezione parziale o comunque stereotipata degli immigrati cinesi (Ceccagno in ivi, x). Ad oggi, la rappresentazione mediatica dei cinesi d'Italia non ha suscitato un interesse particolare in ambito accademico e gli studi relativi risultano quantitativamente irrilevanti: se si trovano delle menzioni del caso cinese in alcune ricerche riguardanti l'espressione dei media italiani sull'immigrazione (Campani 2001; Binotto, Bruno, Lai 2016), sono però quasi inesistenti le analisi delle voci dei media in lingua cinese, fondati e gestiti da cinesi in Italia, e rivolti a lettori connazionali spesso considerati “culturally unsophisticated” dalla società italiana (Zhang Gaoheng 2019, 26-27).

In tale contesto, Zhang Gaoheng, studioso di media specializzato nella migrazione cinese in Italia, ha pubblicato una monografia intitolata *Migration and the Media. Debating Chinese Migration to Italy, 1992-2012* (2019). Zhang Gaoheng esamina la rappresentazione degli immigrati cinesi in vari media durante il ventennio, rappresentazione che testimonia l'espansione dell'economia etnica cinese in Italia (gli anni Novanta e gli anni Dieci), nonché dei conflitti e delle riconciliazioni tra i locali e i nuovi abitanti del Paese. Il lavoro si distingue innanzitutto per la sua riflessione su alcuni argomenti nodali concernenti l'immigrazione cinese in Italia.

Nell'introduzione Zhang segnala l'importanza di studiare il caso cinese, in quanto si tratta di una sorta di caso modello: la numerosità della Comunità, la sua identità culturale relativamente omogenea e il suo successo imprenditoriale in diversi settori, l'hanno resa un bersaglio frequente nel dibattito italiano sulla questione dell'immigrazione, assumendo così per i media italofoni il ruolo di *case study* di immigrazione da paesi extracomunitari. Inoltre, l'attivismo dei media cinesi in Italia, maggiore di qualsiasi altra nazionalità sul territorio italiano, contribuisce altresì alla significatività del caso cinese, in quanto permette di analizzare diversi punti di vista su un medesimo evento.

Dopo aver discusso l'importanza del tema, l'autore evidenzia che la polemica generata dai media italiani a proposito della Comunità si concentra su due aspetti: l'integrazione degli immigrati nella società ospite (*Italian-migrant frame*) e la negoziazione delle dinamiche commerciali globali nell'ambito commerciale locale (*local-global frame*). In particolare, l'autore sottolinea l'influenza della globalizzazione economica sulla concorrenza tra le imprese italiane e quelle degli immigrati cinesi, suggerendo come questo fattore talvolta venga intenzionalmente ignorato dal discorso mediatico “localista” per imputare il declino di alcune aziende locali, quelle tessili per esempio, alla competizione “maligna” dei cinesi.

Per quanto riguarda la metodologia adoperata nel lavoro, l'approccio impiegato nella ricerca è marcatamente multidisciplinare e innovativo, in quanto l'autore produce una analisi che si ispira sia alle scienze umanistiche che sociali.

Zhang individua e analizza due nodi fondamentali nella dinamica mediatica: i criteri di selezione di temi di presunto valore giornalistico (come la rivolta degli immigrati cinesi a Milano del 2007 o le attività della “mafia cinese”) e l'utilizzo di varie prospettive e strategie discorsive (dall'enfasi su un dettaglio specifico di un evento, all'uso di un certo tempo verbale) nel trattare

² Cfr. ad esempio: Berti 2000; Ceccagno, Rastrelli 2008; Beccucci 2018.

tal tale tema. Nella sua analisi l'autore nota che due strategie appaiono particolarmente allettanti ai giornalisti, ovvero quella che evidenzia il *transnazionalismo* della migrazione cinese in Italia e quella che si radica nell'*essenzialismo etnoculturale*. Dato che l'autore, nella sua analisi, identifica nella globalizzazione la parola chiave della discussione mediatica sulle attività economiche della Comunità cinese in Italia, egli considera anche naturale che il tema del *transnazionalismo* ricorra ampiamente nei materiali analizzati, essendo la globalizzazione stessa la concretizzazione in ambito economico del *transnazionalismo*. D'altro canto, però, Zhang polemizza fermamente con le argomentazioni basate sull'*essenzialismo etnoculturale*: termine che egli intende con Arjun Appadurai (1996, 15-16) e Homi Bhabha (1994, 1-27) come l'accentuazione eccessiva dell'inconciliabilità presunta tra una cultura e l'altra (Zhang 2019, 41).

La griglia interpretativa dell'*essenzialismo etnoculturale* tende a ingigantire le alterità tra culture senza tener conto del terreno comune assai vasto che si frappone tra di esse, costituendo pertanto un ostacolo importante ad un'analisi priva di pregiudizi del fenomeno migratorio. È necessario sottolineare che nel confronto mediatico sull'immigrazione cinese in Italia questa interpretazione viene sposata non solo dalla maggioranza dei giornalisti italiani, ma anche dagli stessi media cinesi nel Paese, allo scopo di contestare le caratteristiche negative giudicate tipicamente cinesi dalla controparte e sostituirle con delle virtù secondo essi ingenite nei cinesi ed estranee agli italiani. Si rileva una dialettica simile anche in alcuni testi letterari di scrittori immigrati d'origine cinese in Italia: per esempio Hu Lanbo, diretrice della rivista bilingue *Cina in Italia* ed autrice di diversi romanzi, asserisce soggettivamente una totale adesione alla "pietà filiale" in famiglie di immigrati cinesi e sembra suggerire che nel codice etico della società italiana non esista un concetto corrispondente (Hu Lanbo 2012, 200-202).

Altro pregio del volume consiste nell'ampia selezione dei materiali analizzati: non solo l'autore raccoglie ed esamina le voci dei media italiani (suddivisi per diverse propensioni politiche), dei media cinesi in Italia, nonché di quelli internazionali (compresi ovviamente quelli della Cina continentale), per costruire un dialogo multilaterale, ma i materiali analizzati comprendono anche un'ampia varietà di formati mediatici, da quelli relativamente tradizionali come giornali, riviste e programmi televisivi (telegiornale, *talk show* e altre trasmissioni d'attualità), a periodici e forum online. Si pensi che nel libro viene analizzata persino una serie prodotta dalla televisione statale cinese che narra la traiettoria d'immigrazione di una ragazza proveniente da Wenzhou³.

Dopo una premessa teorica e metodologica e una presentazione generale della Comunità, in particolare dei meccanismi migratori e delle attività economiche, Zhang analizza le espressioni di vari media circa quattro argomenti inerenti all'immigrazione cinese in Italia che hanno acceso il vivo interesse non solo di giornalisti, studiosi e politici, ma anche di italiani comuni. L'argomento che viene affrontato per primo è rappresentato dalla leggendaria "mafia cinese" in Italia: lo scrivente la definisce leggendaria perché ad oggi nessuna prova concreta indica, come osserva anche l'autore, l'esistenza effettiva di un'organizzazione criminale di stampo mafioso controllata dagli immigrati cinesi nel Paese, osservazione che costituisce il presupposto argomentativo del capitolo. A questo proposito, l'autore si chiede quali fattori abbiano alimentato l'insistenza con cui i giornalisti italiani per un lungo periodo hanno fatto riferimento a tale entità immaginaria. Zhang ritiene che si tratt di un expediente escogitato dai media italiani all'inizio degli anni Novanta per rappresentare una realtà quasi completamente nuova ad essi, ovvero l'immigrazione cinese. All'epoca la Comunità acquisiva una visibilità sempre maggiore a causa dell'aumento brusco della sua popolazione; i giornalisti sentivano l'urgenza di effettua-

³ Città situata nella provincia cinese dello Zhejiang che costituisce insieme alle zone contigue la provenienza principale degli immigrati cinesi in Italia.

re servizi in materia, ma le investigazioni cui fare riferimento erano scarse, perciò avrebbero coniato il termine “mafia cinese” come strumento per rappresentare questi sconosciuti, ispirandosi sia ai reportage di altri paesi quali America, Francia e Gran Bretagna sulla delinquenza degli immigrati cinesi, che alle notizie molto seguite in quegli anni su Cosa Nostra. In breve, secondo Zhang, si potrebbe interpretare quello di “mafia cinese” come un luogo comune nato in campo mediatico, che riflette l’impreparazione dell’Italia di allora di fronte alle nuove ondate immigratorie extraeuropee. D’altronde, l’autore coglie in questa insistenza anche una tendenza orientalista: criminalizzando la comunità cinese e le altre, l’Italia cerca di costruire un’identità nazionale civile e democratica, di mostrare la sua appartenenza ad un Occidente moralmente superiore e al contempo di distogliere l’attenzione da questioni interne quali corruzione e organizzazioni criminali italiane (Zhang 2019, 48-49). Questa analisi può essere accostata a quella che lo scrivente ha espresso in un lavoro precedente, dove si teorizza sulla base delle osservazioni di Daniele Comberiati (2010, 19) che alcuni italiani comuni, rievocando la storia emigratoria del Paese, prendano inequivocabilmente le distanze nella vita quotidiana dagli immigrati, perché in questi ultimi vedono “ciò che poteva essere e non è stato, ciò che sono stati i suoi parenti, nonni e genitori”, ossia straniero trovatosi spesso in ristrettezze, alienato culturalmente e inferiore in gerarchia sociale (Sun 2019, 7). Tuttavia, con il nuovo millennio, la raffigurazione criminologica della Comunità perde il suo fascino e non ricorre come prima nei media italiani; secondo l’autore ciò è da ricondurre al fatto che il successo imprenditoriale degli immigrati cinesi ha catturato l’interesse del pubblico italiano, che dunque si è trovato più interessato a capire meglio l’economia etnica della Comunità e la sua influenza che a riascoltare il cliché ormai logoro della “mafia cinese”.

Nei capitoli seguenti, Zhang coglie nelle dispute mediatiche circa tre eventi significativi che hanno come protagonista la Comunità: la rivolta degli immigrati cinesi nella Chinatown milanese del 2007, i raid polizieschi indirizzati alle imprese di Prato nel periodo in analisi, e la marcia pacifica dei cinesi a Roma del 2012. Se inquadrato nel suddetto *Italian-migrant frame*, il caso di Milano mostra una differenza di prospettiva dei media cinesi e quelli italiani, sui motivi che hanno portato allo scontro tra alcuni immigrati cinesi e le forze dell’ordine italiane. La rivolta ha avuto luogo in seguito ad un diverbio tra la polizia locale e un’immigrata cinese che aveva parcheggiato in divieto di sosta. Come rileva il giornalista Paolo Salom (2007), questa lite ha dato modo a molti immigrati cinesi di sfogare l’ira accumulata fino a quel momento a causa del trattamento differenziato delle forze dell’ordine nei loro confronti: il Municipio, infatti, aveva al tempo promulgato alcuni decreti finalizzati a migliorare la viabilità della zona di via Sarpi, dove è avvenuto lo scontro, eppure fra i trasgressori solo quelli cinesi venivano puniti severamente⁴. I giornalisti italiani hanno raramente puntualizzato nei loro articoli gli aspetti discriminatori dell’azione poliziesca in questione (Zhang 2019, 88-90). Occorre rimarcare a questo punto che l’accusa di razzismo è un’arma potente e pericolosa: il gruppo di maggioranza deve infatti senza dubbio sorvegliare e riconoscere l’emersione di esso, ma è altrettanto importante che il gruppo di minoranza non ne faccia abuso.

Se il caso di Milano ha provocato una controversia dinamica riguardo alla coesistenza di locali e immigrati cinesi, il successo di questi ultimi nel settore abbigliamento a Prato ha indotto i giornalisti a indagare sui motivi per cui la città toscana ha testimoniato la decadenza dell’industria tessile locale e l’espansione dell’imprenditoria degli immigrati cinesi. Di nuovo al centro della discussione si sono dimostrate essere le attività illegali degli immigrati cinesi, in

⁴ Zhang (2019, 99) riporta un esperimento eseguito da due studenti di giornalismo italiani che denuncia in modo efficace il trattamento differenziato della polizia locale verso gli immigrati cinesi.

particolare quelle di natura economica, criticate a loro volta anche dai media cinesi in Italia. Sarebbe comunque scorretto attribuire, come hanno fatto alcune volte i media italiani, il tramonto delle aziende locali alla semplice concorrenza “sleale” dei cinesi, senza che altri fattori vengano neppure presi in considerazione. L’autore ad esempio accenna al disinteresse delle nuove generazioni di giovani pratesi all’impresa familiare, alla globalizzazione e allo sviluppo del “pronto moda”. In questo contesto anche il concetto di *made in Italy* deve essere ridefinito perché non è più realistico insistere su un’idea di *made in Italy* che resiste ad ogni partecipazione straniera nella produzione.

Se questi due *case studies* sembrano suggerire un antagonismo fluttuante ma mai cessato fra le due parti, secondo l’autore una speranza di riconciliazione si è finalmente manifestata durante il corteo di cinesi (nel quale erano presenti anche italiani e immigrati d’altri origini) radunati per commemorare la morte di due connazionali, un padre e sua figlia di soli nove mesi, uccisi a Roma durante una rapina. Tale corteo ha raccolto migliaia di partecipanti⁵ ed ha avuto una grande copertura mediatica, sia da parte di giornalisti italiani che cinesi. In questa occasione, anche quei giornalisti tradizionalmente conservatori hanno espresso compassione e indignazione per la violenza brutale, rappresentando, in questa occasione, la Comunità nel ruolo di vittima. Secondo Zhang è proprio di fronte a questa narrazione di vittimismo che gli giornalisti italiani e cinesi hanno trovato un linguaggio comune ed è con questa trattazione/lettura che si è conclusa la stagione di forte interesse mediatico verso gli immigrati cinesi.

In conclusione, il lavoro di Zhang ripercorre l’evoluzione della rappresentazione mediatica relativa alla presenza degli immigrati cinesi in Italia, analizzandola sia attraverso i media italiani che quelli di lingua cinese in Italia e, parzialmente quelli internazionali. Tale evoluzione, nella sua analisi, esprime in termini più ampi la reazione culturale italiana rispetto all’incontro con la globalizzazione, in cui si intravede una fase di immaginazione (la fase di utilizzo superficiale del concetto importato da altri contesti di “mafia cinese”), una fase di conflitto (quella simbolicamente rappresentata dalla rivolta di Milano e dai raid nella città di Prato) e quella di riconciliazione finale (quella rappresentata dal corteo funebre in memoria delle vittime di Roma). Alla luce di questa analisi, non si può fare a meno di augurarsi che le lenti mediatiche pregiudizievoli del passato siano state abbandonate per sempre, e che la comunità cinese e quella italiana possano convivere armoniosamente in un futuro prossimo.

Riferimenti bibliografici

- Appadurai Arjun (1996), *Modernity at Large. Cultural Dimensions*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
 Becucci Stefano, a cura di (2018), *Oltre gli stereotipi. La ricerca-azione di Renzo Rastrelli sull’immigrazione cinese in Italia*, Firenze, Firenze UP.
 Berti Fabio (2000), *Esclusione e integrazione. Uno studio su due comunità di immigrati*, Milano, Franco Angeli.
 Bhabha Homi (1994), *The Location of Culture*, Londra, Routledge.
 Binotto Marco, Bruno Marco, Lai Valeria, a cura di (2016), *Tracciare confini. L’immigrazione nei media italiani*, posfazione di Mario Morcellini, Milano, Franco Angeli.
 Campani Giovanna (2001), “Migrants and Media. The Italian Case”, in Russell King, Nancy Wood (eds), *Media and Migration. Constructions of Mobility and Difference*, London, Routledge, 38-52.
 Ceccagno Antonella, Rastrelli Renzo (2008), *Ombre cinesi? Dinamiche migratorie della diaspora cinese in Italia*, con la collaborazione di Alessandra Salvati, Roma, Carocci.

⁵Cfr. <http://wwwansa.it/web/notizie/rubriche/cronaca/2012/01/04/visualizza_new.html_40509332.html> (11/2019).

- Comberiati Daniele (2010), *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles, Peter Lang.
- Hu Lanbo (2012), *Petali di orchidea*, Siena, Barbera Editore.
- Salom Paolo (2007), “Pechino, il primo ministro: ‘Voglio conoscere i fatti’”, *Corriere della Sera*, 13 aprile.
- Sun Tianyang (2019), “Gli sconosciuti che si fanno conoscere: un’analisi transculturale dei testi autobiografici di tre immigrati d’origine cinese in Italia”, *Insula Europea*, <<http://www.insulaeuropea.eu/biblioteca/>> (11/2019).
- Zhang Gaocheng (2019), *Migration and the Media. Debating Chinese Migration to Italy, 1992-2012*, Toronto, University of Toronto Press.



Citation: G. Ieropoli (2019), Convergenze tra lingue semitiche e lingue indo-europee. Replica a Sergio Basso. *Lea* 8: pp. 539-543. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-11008>.

Copyright: © 2019 G. Ieropoli. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Convergenze tra lingue semitiche e lingue indo-europee. Replica a Sergio Basso*

Giuseppe Ieropoli

Università degli Studi di Napoli Parthenope (<giuseppe.ieropoli@gmail.com>)

Abstract

Basso harshly criticizes Giovanni Semerano's approach to the relations between Indo-European and Semitic languages and argues that on this topic it is better to look at the studies of Keller, Lewy and Lokotsch and those of the more recent scholars of the Nostratic theory: using an essentially genealogical method, largely based on the concept of proto-language and proto-family (family-tree theory). In this brief reply to Basso's remarks, we will also mention the fact that Vittore Pisani and Giovanni Garbini presented significant points of contact with Semerano in the critique of the genealogical method (*Stammbaumtheorie*).

Keywords: Akkadian, Greek philology, historical linguistics, Indo-European, Semitic linguistics

Nel recensire il mio breve saggio, Basso (2018) ha tratto diversi spunti dalla recensione di Balzaretti (1996) all'opera di Semerano e ha purtroppo collezionato diverse inesattezze¹. Balzaretti si rallegrò – anche se solo tra le righe – per la critica di Semerano agli indeuropeisti ma, lungi dal riconoscergli alcun merito, ne criticò lo stile “ridondante” e “ottocentesco” esprimendo addirittura “riprovazione” per il metodo adottato. Semerano avrebbe ecceduto nel rimarcare “l'aspetto colonizzatore dei sumeri” e in conclusione alla sua sbrigativa recensione – apparsa sull'Organo dell'Associazione Biblica Italiana – Balzaretti lanciò con enfasi la sua proposta: “perché non stimolare lo studio dell'ebraico e della filologia biblica premettendo alle grammatiche una breve storia di quelle parole italiane di origine semita?” (Balzaretti 1996, 354).

* Sergio Basso (2018), “Sulle convergenze tra semitico e indoeuropeo”, *Lea – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente* 7, 147-170, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-24410.

¹ Ad esempio, ma se ne elencheranno altri: Semerano si è laureato a Firenze e non a Bari come sostenuto da Basso (2018, 147). In Ieropoli (2018) non si è poi mai affermato che l'opera di Semerano “riconoscerebbe il valore produttivo della paretimologia e della pareidolia acustica nell'interferenza tra lingue” (ivi, 149).

Gli studiosi richiamati da Balzaretti e quindi anche da Basso (Keller, Lewy e Lokotosh), per nulla ignorati da Semerano, furono certamente capaci di molti, dotti e vasti accostamenti sulla base dell'ebraico e di qualche altra antica lingua semitica, ma essi fecero prevalentemente se non esclusivamente riferimento al ramo occidentale; mentre tuttora solo pochissimi studiosi richiamano nella ricerca etimologica anche il semitico orientale e cioè l'accadico: e comunque certamente nessuno più di Giovanni Semerano, il quale non è vero che si è limitato a dare attenzione unicamente all'accadico – come sostiene Basso – ma ha messo in evidenza come il ricorso a tale antichissima e documentatissima lingua possa rivelarsi estremamente fruttuoso per la ricerca etimologica anche perché consentirebbe di inquadrare e calibrare meglio la dimensione semantica delle altre lingue semitiche².

Nel saggio recensito da Basso ho provato a proporre una serena riflessione sulle ragioni per cui l'opera di Giovanni Semerano venga da un lato fermamente osteggiata dai linguisti, e dall'altro apprezzata da importanti filologi, storici, orientalisti e filosofi³. Espongo quindi in breve le principali tesi sostenute nel mio libro, non del tutto (ben) richiamate da Sergio Basso:

- (1) Nei suoi studi etimologici Semerano ha puntato a rivalutare l'indagine lessicale e semantica, spesso relegata in secondo piano rispetto allo studio fonetico e morfosintattico, che invece riteneva costituisse la parte più superficiale di una lingua.
- (2) L'emergere prepotente della linguistica indeuropea ha condizionato la filologia, ridimensionandone la tipica attenzione nei confronti della dimensione storica ed estetico-divinatoria.
- (3) Nella linguistica è possibile constatare un eccesso di scientismo ed una visione che pur quando, nelle più buone intenzioni, vuole essere olistica rimane sostanzialmente meccanicistica in quanto mette insieme “pezzi” fondamentalmente considerati isolatamente.
- (4) La pressoché totale incomunicabilità tra linguistica indeuropea e semitica ha accentuato la divisione tra culture e lingue, che così divise non sono.
- (5) Il concetto di lingua madre indeuropea è ormai insostenibile e la teoria linguistica indeuropea, tuttora in gran parte basata sulla teoria dell'albero genealogico e sull'ineccepibilità delle leggi fonetiche, è viziata da forte circolarità.
- (6) Un eccesso di specialismo ha pervaso anche la comparatistica semitica, che foggiandosi sull'indeuropeistica ne ha spesso importato anche acriticamente i metodi.
- (7) La comparatistica semitica si è fossilizzata quasi unicamente sulla predominanza dell'arabo e della componente semitica nord-occidentale.
- (8) Gli assiriologi, indaffarati in questioni minutissime, raramente sono riusciti a guardare seriamente alla comparatistica e in genere la lasciano ai loro “fratelli maggiori” semitisti, non sempre adeguatamente ferrati in accadico.

² Basterebbe leggere bene quanto scritto in Ieropoli (2018) per rendersi conto come Basso (ivi, 149-150) travisi completamente il senso dei richiami a Sabatino Moscati, Saul Levin e Michel Masson, che invece vengono citati proprio per mettere in evidenza come l'accadico sia stato a lungo poco impiegato nella comparatistica. Inoltre non è affatto vero come sostiene Basso che Semerano non abbia mai citato Bernal, infatti secondo Semerano “l'ipertrofica e avventurosa opera” di Bernal (Semerano 2001, 43) avrebbe accresciuto più che diradato l'ignoranza delle origini culturali del mondo greco e latino.

³ Basso (ivi, 158-159) si sforza inutilmente nel minimizzare l'adesione alla tesi di Semerano da parte degli intellettuali citati, giacché essi hanno sempre con cognizione di causa e con convinzione appoggiato le ricerche di Semerano. Certo, per Basso è difficile spiegare come mai Semerano avesse ricevuto l'approvazione di uno dei più grandi assiriologi a livello internazionale, Giovanni Pettinato, tra i principali decifratori dell'ebrait, che come si potrà immaginare, prima di sbilanciarsi appoggiando Semerano nelle sue ricerche, un occhio alla sua opera e ai suoi dizionari etimologici l'avrà pur dato. E lo stesso dicasi per Zolla, grandissimo intellettuale poliglotta, fine conoscitore della cultura e delle lingue orientali, a lungo convinto indeuropeista, che dopo aver conosciuto Semerano dovette ammettere che non credeva più alle premesse linguistiche dell'India bensì a quelle mesopotamiche (Ieropoli 2018, 64-65).

(9) In definitiva il nostro debito culturale e linguistico nei confronti del versante più orientale del Vicino Oriente antico è molto più grande di quanto fino ad oggi si è ipotizzato.

Basso sostiene (2018, 159) che avrei sbagliato nel ritenere che Beekes abbia avuto problemi ad ammettere l'influsso semitico sulla lingua greca. Ma ho richiamato Beekes per mettere in evidenza come anche per costui l'espressione “sostrato mediterraneo” costituiscia una sorta di nebulosa e finisca così per minimizzare l'apporto semitico alla lingua greca. Infatti è certamente vero che Beekes – per lo più richiamando Heinrich Lewy – è disposto a riconoscere l'apporto semitico, ma di sicuro non ancora abbastanza: insomma a Beekes si potrebbe rimproverare ciò che egli stesso ha rimproverato ai suoi illustri precursori, Frisk e Chantraine, ossia che essi rifacendosi direttamente o indirettamente alla teoria pelasgica sbagliavano perché rimandavano ad un indeterminato sostrato indoeuropeo; ebbene anche Beekes, pur se rispetto a costoro fa un passo ulteriore, scartando l'ipotesi di un sostrato indoeuropeo per la lingua greca, tuttavia finisce per parlare spesso di qualcosa di indeterminato, ossia di “sostrato pre-greco non-indoeuropeo” (Beekes 2010, viii): sostrato che appunto egli non qualifica neanche come semitico.

Nel mio saggio ho sottolineato che il cosiddetto sostrato mediterraneo è una categoria linguistica spesso troppo adoperata – anche involontariamente – per minimizzare la determinante influenza semitica. Quando ad esempio si è incerti se considerare l'influenza semitica su un lemma greco, diretta o mediata, si fa spesso ricorso al sostrato mediterraneo: e ciò implica che le riscontrate affinità tra greco e lingue semitiche deriverebbero dal fatto che le origini di un certo lemma dovrebbero ricercarsi in una lingua ulteriore, una lingua di sostrato appunto, né propriamente indoeuropea né semitica e quindi intrinsecamente indeterminata, che avrebbe – si badi bene – indipendentemente influenzato queste due famiglie linguistiche. Le ricerche di tanti linguisti sul sostrato mediterraneo sono state spesso animate da una vera e propria “sostratomania” che per lo più ha condotto ad una ipostatizzazione del concetto di “sostrato mediterraneo” (Silvestri 2008). Ora però che a taluni appare un po’ futile questa ricerca, si preferisce restringere lo sguardo ad un orizzonte al massimo tardo-neolitico: sottolineando però – si badi bene – la reciprocità di influssi (interferenze e reciproche influenze tra lingue indoeuropee, semitiche, ...). Insomma, anche per questa via, attraverso cioè tale richiamata reciprocità⁴, si cerca pur sempre di minimizzare o annacquare la preponderante influenza semitica sulla cultura indoeuropea (lingua compresa) avvenuta durante una fase cruciale dello sviluppo della civiltà.

Basso poi mi sembra un po’ troppo sicuro che l'eccessiva retrodatazione del proto-indoeuropeo coinvolga solo la TCP (Teoria della Continuità Paleolitica) e non anche l'indeuropeismo *mainstream*. E sembra anche troppo sicuro che non ci sia proprio alcuna incompatibilità tra il criterio del falsificazionismo di Popper e il principio dell'ineccepibilità delle leggi fonetiche.

Semerano non pensava affatto, come scrive Basso (2018, 50), che la tradizione degli studi linguistici in Italia fosse provinciale, anzi: era convinto che l'attenzione della linguistica italiana verso l'imprescindibile dimensione storica ed areale, con i connessi concetti di isoglossa e lega linguistica, avesse costituito da noi un argine rispetto a paesi dove la linguistica si è ridotta ad un gioco anche molto dotto: ma per molti versi lontano dalla realtà che invece è sempre caratterizzata da fenomeni di contatto e interferenza.

⁴ Ed infatti Basso cita alcune opere che, avendo evidenziato influssi dell'ittita sull'accadico, avrebbero a suo dire “smantellato la visione semeraniana di un'unilaterale egemonia accadica” (ivi, 159). Ma Basso sembra così non tener conto che l'ittita fin da subito risulta impregnato di ineludibili influenze mesopotamiche; ed è poi ovvio che la cultura è sempre sintesi e contaminazione: ma ciò non significa affatto che bisogna appiattire tutto sullo stesso piano.

In conclusione della sua recensione Basso contrappone all'opera di Semerano gli studi più recenti dei nostratisti. Il metodo su cui questi ultimi basano le loro teorie è quello basato sull'idea genealogica di parentela linguistica, un metodo che tende a vedere lingue pure e definite e che è stato fortemente criticato da Vittore Pisani e Giovanni Garbini, esponenti di primo piano della nostra indeuropeistica e semitistica: che a ben vedere su questo punto hanno mostrato ampie convergenze con Semerano. Si riportano di seguito un paio di passaggi – ma gli esempi potrebbero essere numerosi – tratti dalle opere di Vittore Pisani, convinto che le distorsioni derivanti dalla idea genealogica fossero comunque presenti negli studi indoeuropeisti pur quando questa visione venga a parole apertamente rifiutata:

Io non ho nulla contro le idee di Schleicher – un portato fra l'altro della sua formazione hegeliana e storicamente giustificabili –, di un uomo che ho sempre considerato come un grande linguista; ma combatto e combatterò l'inconscio perpetuarsi di tali idee, anche dove esse sono riconosciute e proclamate erronee e superate, nelle idee e nella prassi degli scioccherelli di ieri e di oggi. (Pisani 1969, 385)

È piuttosto una indicazione e un invito a uscire dalla miope attitudine che reca a menar buone le tante sciocchezze che si leggono nei nostri dizionari eufemisticamente detti etimologici, dove sotto una scialba radice e approfittando di tutte le acrobazie permesse dalle elastiche nozioni di apofonia, ampliamento, determinativo radicale, ecc., si riunisce una congerie di parole secondo gli schemi risalenti allo Schleicher ed estranei a ogni visione storica dello svolgimento linguistico. (Pisani 1978, 30)

E riprendiamo ora brevemente anche un paio di passaggi di Giovanni Garbini: “L'inopinata nuova fortuna della teoria dell'albero genealogico non costituisce l'unico esempio della profonda involuzione subita dai nostri studi” (Garbini 2003, 187). Ed ancora:

L'ipotesi, ora suggerita, secondo cui la parte non indifferente del lessico greco che presenta evidenti affinità con quello semitico avrebbe fatto parte fin dall'inizio del patrimonio lessicale greco offre una spiegazione più soddisfacente di quella comunemente accettata, che parla di *emprunts* o *loan words* più o meno numerosi; è infatti difficile immaginare in quale cornice storica si possa collocare l'imponente flusso di termini semitici in una lingua greca già fissata intorno all'Egeo. (Ivi, 194)

Ebbene le tante critiche di Vittore Pisani, Giovanni Garbini e di Giovanni Semerano all'indeuropeismo sono in gran parte consonanti e convergenti: perché allora i linguisti le respingono con veemenza se ad avanzarle è Semerano?

In conclusione al mio saggio – anche se Basso non lo rileva – ho comunque commentato l'opera del nostratista Allan Bomhard (2018) affermando che, pur se il metodo di Semerano differisce molto da quello adottato dai nostratisti – oggi di gran voga – molte etimologie di Semerano sono valide anche da un punto di vista nostratico. Semplice coincidenza?

Probabilmente, ulteriori studi sul diffuso bilinguismo (Rubio 2007; Weinreich 2008) e sull'alloglotografia all'interno dell'area siro-mesopotamica, contribuiranno ad un ripensamento più sereno dell'opera di Semerano: specie se si dimostrerà che l'influenza linguistica sumero-accadica si radicò nell'intero bacino del Mediterraneo orientale molto di più di quanto si è finora creduto.

E non mi sorprenderebbe affatto se un'indiretta riabilitazione di Semerano potrà un giorno avvenire magari con un'affermazione di questo tipo: “ma certo, lo si sapeva già da tempo che le antiche lingue semitiche orientali hanno avuto un'influenza determinante anche sugli elementi costitutivi delle lingue indoeuropee!”

Riferimenti bibliografici

- Balzaretti Claudio (1996), “Recensione a G. Semerano, *Le origini della cultura europea*, Leo S. Olschki, Firenze 1984-1994”, *Rivista Biblica Italiana* XLIV, 3, 351-354.
- Basso Sergio (2018), “Sulle convergenze tra semitico e indoeuropeo”, *LEA – Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente* VII, 7, 147-170, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-24410.
- Beekes R.S.P. (2010), *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden, Brill.
- Bomhard Allan (2018 [2014]), *A Comprehensive Introduction to Nostratic Comparative Linguistics*, Florence SC, s.e., <https://archive.org/details/BomhardAComprehensiveIntroductionToNostraticComparativeLinguistics_201402> (11/2019).
- Garbini Giovanni (2003), “Semitico, Indoeuropeo e sostrato indomediterraneo”, in Paolo Marrassini (ed.), *Semitic and Assyriological Studies. Presented to P. Fronzaroli by Pupils and Colleagues*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 185-197.
- Ieropoli Giuseppe (2018), *Giovanni Semerano e la dicotomia indoeuropeisti-semitisti*, Lavis, La Finestra editrice.
- Pisani Vittore (1969), *Lingue e culture*, Brescia, Paideia.
- (1978), *Mantissa*, Brescia, Paideia.
- Rubio Gonzalo (2007), “Writing in Another Tongue: Alloglottography in the Ancient Near East”, in S.L. Sanders (ed.), *Margins of Writing. Origin of Cultures*, Chicago, The Oriental Institute of the University of Chicago; O.I. Seminars, 2, 33-70, <https://oi.uchicago.edu/sites/oi.uchicago.edu/files/uploads/shared/docs/ois2_2007.pdf> (11/2019).
- Semerano Giovanni (1984), *Le origini della cultura europea*, vol. I, Firenze, Leo S. Olschki.
- (1994), *Le origini della cultura europea*, vol. II, Firenze, Leo S. Olschki.
- (2001), *L’infinito. Un equivoco millenario: le antiche civiltà del Vicino Oriente e le origini del pensiero greco*, Milano, Mondadori.
- Silvestri Domenico (2008), “Sostrati mediterranei rivisitati”, in Francesco Aspesi, Vermondo Brugnatelli, A.L. Lallow, Claudia Rosenzweig (a cura di), *Il mio cuore è a Oriente. Scritti di linguistica storica, filologia e cultura ebraica dedicati a Maria Luisa Mayer Modena*, Milano, Cisalpino, 299-309.
- Weinreich Uriel (2008 [1953]), *Lingue in contatto*, Torino, Utet.



Citation: (2020) Contributors, *Lea* 8: 545-550. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-11009>.

Contributors

Giulia Abbadessa (<giulia.abbadessa@unifi.it>) is a PhD Student in Founding Myths of Europe at the Universities of Florence, Paris-Sorbonne and Bonn. She graduated in Modern Philology and worked at the University of Philology in Valencia as a Lecturer and at the CNR Italian National Research Agency with a project on Vico and Leopardi's modern theory of allegory.

Alberto Baldi (<alberto.baldi@unifi.it>) is a PhD Candidate in Languages, Literatures and Comparative Cultures. His research focuses on the possible applications of AI to literary studies. He collaborates with the Open Access Publishing Workshop of the University of Florence and is a member of the Editorial Board of the OA series "BSFM" (FUP) and *LEA*. He edited the correspondence between G. Dessí and E. Falqui (2015), G. Manzini and G. De Robertis, E. and L. Cecchi (2019), G. Manzini and G. Dessí (forthcoming).

Raffaella Bertazzoli (<raffaella.bertazzoli@univr.it>), Full Professor of Comparative Literature (University of Verona), has worked on the reception of Italian and foreign authors. She has published hodoeporic studies, historico-critical studies, essays on translation studies, monographs on European authors of the 18th and 19th centuries. She directs the series "Il mito nella letteratura italiana".

Maria Chiara Brandolini (<mariachiara.brandolini@unifi.it>) is a PhD Student of the tri-national doctoral programme "Europe's founding Myths in Literature and the Arts" (Florence – Sorbonne Paris IV – Bonn). Her research focuses on the relations between myth, Latin rhetoric and music in Pascal Quignard's *Dernier Royaume*.

Martha L. Canfield (<canfieldmartha@gmail.com>) is a poet, essayist, and translator. She is Professor of Spanish-American Literature at the University of Florence and President of the Jorge Eielson Study Center for the dissemination of Latin American culture. For her vast critical and educational body of work she was in 2015 awarded the Ramón López Velarde Latin American Prize in Mexico.

Carlotta Castellani (<carlotta.castellani@unifi.it>) holds a PhD in Art History, Literature and Cultural Studies in a joint program of the Universities of Florence and Paris IV Sorbonne (2016). Her current research project focuses on international constructivism. She was awarded a Postdoctoral Fellowship with the research program “4A Lab. Art Histories, Archaeologies, Anthropologies, Aesthetics” based in Berlin (2020). Her most recent book is *Una rivista costruttivista nella Berlino anni Venti: «G» di Hans Richter* (2018).

Miriam Castorina (<miriam.castorina@unifi.it>) is a Research Fellow at the University of Florence. Her research mainly focuses on Chinese travel literature, cultural contacts between Italy and China, missionary linguistics, topics on which she has published articles and books.

Marilina Ciaco (<marilina.ciaco@studenti.iulm.it>) is a PhD Student in Visual and Media Studies – Curriculum Literature and Transmedia Studies at the IULM University (Milan). Her research interests include contemporary experimental poetry from the neo-avanguard to the digital age and the relations between poetry and visual arts.

Roberta Coglitore (<roberta.coglitore@unipa.it>) teaches Literary Communication and Contemporary Italian Literature at the University of Palermo. Among her most recent books: *Storie dipinte. Gli ex voto di Dino Buzzati* (2012), *Le vertigini della materia. Roger Caillois, la letteratura e il fantastico* (2016).

Giuseppe Crivella (<p.crivella@libero.it>), PhD in Phenomenology (University of Perugia), is a member of the Philosophical Society of Burgundy. His latest work focuses on Husserlian phenomenology: *Verso le matrici antepredicative della fenomenologia trascendentale* (2018).

Anna Dolfi (<anna.dolfi@unifi.it>), Emeritus Professor of Italian Modern and Contemporary Literature, member of the Italian Accademia Nazionale dei Lincei, is a leading Leopardi scholar. Her research is mostly focused on Leopardi, Hermeticism and 20th century poetry and prose fiction. She has planned and edited a series of volumes on a comparative basis covering major modern themes. For Firenze University Press she is the chief editor of the Modern/ Comparative sector.

Federico Fastelli (<federico.fastelli@unifi.it>) teaches Comparative Literature at the University of Florence. His publications include: *Dall'eresia all'avanguardia. L'opera poetica di Elio Pagliarani* (2011), *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità* (2013), *Epica dell'ottobre* (2018), *L'intervista letteraria* (2019).

Valentina Fiume (<valentina.fiume@unifi.it>) holds a PhD in Comparative Languages, Literatures and Cultures. She deals with mystical writing and gender studies. She has published the critical edition of the poems of Sara Virgillito. She collaborates with the literary journals *Semicerchio*, *Antologia Vieusseux*, *Lea-Lingue d'Oriente e d'Occidente*, *Il Portolano*.

Giuseppe Ieropoli (<giuseppe.ieropoli@gmail.com>) graduated in Economics at the University of Naples. His research is focused on philosophical, historical-linguistic and economic issues according to a holistic approach. He has recently authored: *At the Dawn of Eternity* (2018) and *Heidegger in the thought of Emanuele Severino* (2019).

Joseph Jurt (<joseph.jurt@romanistik.uni-freiburg.de>) studied Romance Languages and Literature, and History (Fribourg, Paris-Sorbonne). From 1981 to 2005, he was Full Professor of Romance Literature at the University of Freiburg, Guest professorships at the EHESS (Paris), at the Sorbonne Nouvelle, and at the Universidade Federal do Rio de Janeiro. Among his recent publications: *Naciones literarias* (2014), *Les Arts rivaux* (2018).

Michela Landi (<michela.landi@unifi.it>) teaches French Literature at the University of Florence. Her research mainly focuses on the relationship between music and literature from the 18th to the 20th centuries. In this field, she has authored a number of essays and monographs. An essay on Baudelaire as a critic of Wagner (*Baudelaire et Wagner*) has just been published for Firenze University Press (2019).

Giovanna Lo Monaco (<giovanna.lomonaco@unifi.it>) is a Research Fellow in Contemporary Italian Literature at the University of Florence. She is mainly interested in avant-garde literature and relationships between the arts. Her most recent works include *Dalla scrittura al gesto. "Il Gruppo 63 e il teatro"* (2019).

Toni Marino (<toni.marino@unistrapg.it>) holds a Phd in Science of Book and Writing. He is a researcher in Comparative Literature at the University for Foreigners (Perugia). Among his interests: narratology and psychonarratology. He has authored a monograph on Virginia Woolf (2019), on narratology (2018) and gender in Italy (2008).

Alessandro Melis (<alessandro.melis@unifi.it>) graduated in Classical Studies from Florence University, where he is now a PhD Candidate in Comparative Literature. So as not to limit the study of theatre exclusively to theory, since 2006 he has been training as an actor, taking part in workshops held by Michael Margotta (Actor's Center) and Cathy Marchand (Living Theatre).

William John Thomas Mitchell (<wjtm@uchicago.edu>) is Gaylord Donnelley Distinguished Service Professor of English and Art History at the University of Chicago and Editor in Chief of *Critical Inquiry*. His work – in particular *Iconology: Image, Text, Ideology* (1986), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1994), *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images* (2005), *Image Science: Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics* (2015) – has decisively contributed to develop the field of Visual Culture Studies.

Alessandro Nigro (<alessandro.nigro@unifi.it>) is Associate Professor of History of Art Criticism at the University of Florence. Besides writing extensively on Futurism and Surrealism, he has published several essays on art criticism ranging from 18th century art theories on the genre of portraiture to 20th century art critics such as Bernard Berenson and George Kubler.

Giuseppe Nori (<giuseppe.nori@unimc.it>) is Professor of American Literature and Language at the University of Macerata. He is the author of two books on Melville and of essays on Modernism, Romanticism, and seventeenth-century literature. He has translated and edited works by Melville, Carlyle, and Hawthorne.

Rachele Pacini (<rachele.pacini@stud.unifi.it>) holds a Degree in Foreign Languages and Literatures at the University of Florence. She is Spanish and English teacher; L2 Italian language teacher for foreign students. She collaborates with Loescher.

Riccardo Raimondo (<raimondo.riccardo@yahoo.it>), PhD at USPC Paris (2018), is Marie Skłodowska-Curie Global Fellow at the University of Montréal and the University of Oslo (2019-2022). He is interested in Intellectual history and Book history, as well as the reception of Italian literature from a European transnational and translational perspective.

Martina Romanelli (<martina.romanelli@unifi.it>) is a PhD Student at the University of Florence. She works on Francesco Algarotti's literary essays. She has researched Giacomo Leopardi, Piero Bigongiari, Mario Luzi and Giuseppe Dessí. She collaborates with *La rassegna della letteratura italiana*, *LUZIANA* and *LEA*.

Diego Salvadori (<diego.salvadori@unifi.it>) holds a PhD in Comparative Literature and is a Research Fellow at the Department of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology (University of Florence). His current research includes Ecocriticism and Italian Literature, the literary production of Luigi Meneghelli, gender studies, thematic criticism, and visual studies. His most recent publication is *Luigi Meneghelli. La biosfera e il racconto* (2017). He is on the Editorial Board of *Il Portolano* and *Symbolon*.

Andrea Scibetta (<scibetta@unistasi.it>) is a Post-Doc Fellow at the University for Foreigners of Siena and a Chinese language Lecturer at the University of Florence. His scientific activity concerns Chinese, L2 Italian teaching to Chinese students, the promotion of Chinese in Italian schools, and multilingual education.

Sara Svolacchia (<sarasvolacchia@hotmail.it>) holds a PhD in Comparative Literature at the University of Florence. She has written a thesis on the evolution of Jacqueline Risset's poetry and is the co-editor of a collection of essays about Risset (Jacqueline Risset. "Une certaine joie") and of a posthumous work by Risset on Georges Bataille.

Claudia Tatasciore (<claudia.tatasciore@unifi.it>) is a PhD student at the University of Florence. Her research is focused on the memory of dissent in Hungarian contemporary literature. She is also interested in translation theory, multilingualism, German language and literature. She works as a literary translator from German and Hungarian.

Sun Tianyang (<tianyang.sun@studenti.unipg.it>) obtained a Master Degree in Italian Studies and European History at the University of Perugia. His research focuses on the literary texts written by Chinese migrants in Italy and in other European countries.

Jean-Claude Villain was born in Mâcon (France) in 1947. Since 1974 he has published around thirty books. Most of them are poetry, but also narratives, essays, short novels and theatre. He lives by the Mediterranean sea (South France and Tunisia). Most of his work is close to Mediterranean culture; the archetypes of ancient mythologies often appear in his books. Three essays on his work have been published.

Zheng Wen (<federicowen@qq.com>) is Associate Professor and Director of the Department of Italian language at Beijing Foreign Studies University. In 2012 he was awarded the title of Knight of the Order of the Star of Italy for his contribution to Sino-Italian relations. In addition to numerous translations of Italian literary works, his research focuses on artistic and cultural relations between China and Italy.

Giovanna Zaganelli (<giovanna.zaganelli@unistrapg.it>) is Full Professor of Semiotics at the University for Foreigners of Perugia (where she coordinates a PhD Program). Her research interests range from Visual Semiotics, Narratology, to Language and Literature. She published monographs on visual culture in 2008 and 2012 and on textual semiotics in 2012. She is a Committee member of *Semiotica* (De Gruyter Mouton).

Gaocheng Zhang (<gaocheng.zhang@ubc.ca>) is Assistant Professor of Italian Studies at the University of British Columbia in Vancouver. His first book is titled *Migration and the Media: Debating Chinese Migration to Italy, 1992-2012* (2019).



Indice delle immagini*

Citation: (2019) Indice delle immagini, *Lea* 8: pp. 551-554.
doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-11015>.

Da Anna Dolfi, Maria Lai. <i>Con le parole dell'arte segnali verso l'infinito</i>	
Figura 1 – Maria Lai, <i>Anna: uno schizzo</i> , 1978 (foto di A. Dolfi)	8
Figura 2 – Maria Lai mentre disegna <i>Traces de voyages</i> a casa di Anna Dolfi, ottobre 1990 (foto di A. Dolfi)	9
Figura 3 – Maria Lai, <i>Traces de voyages</i> , 1990 (foto di A. Dolfi)	10
Figura 4 – La Stazione dell'Arte, 17 settembre 2007 (foto di A. Dolfi)	11
Figura 5 – La Stazione dell'Arte, 17 settembre 2007 (foto di A. Dolfi)	12
Figura 6 – Il cugino Alberto Cannas e Maria Lai alla Stazione dell'Arte, 17 settembre 2007 (foto di A. Dolfi)	13
Figura 7 – Maria Lai, <i>La casa delle inquietudini</i> [2004], settembre 2007, Ulassai (foto di A. Dolfi)	14
Figura 8 – Maria Lai, <i>La casa delle inquietudini</i> [2004], settembre 2007, Ulassai (foto di A. Dolfi)	15
Figura 9 – Maria Lai, <i>La casa delle inquietudini</i> [2004], settembre 2007, Ulassai (foto di A. Dolfi)	16
Figura 10 – Maria Lai, <i>La casa delle inquietudini</i> , settembre 2007, Ulassai (foto di A. Dolfi)	17
Figura 11 – Maria Lai, <i>La casa delle inquietudini</i> [2004], settembre 2007, Ulassai (foto di A. Dolfi)	18
Figura 12 – Maria Lai, <i>La casa delle inquietudini</i> [2004], settembre 2007, Ulassai (foto di A. Dolfi)	19
Figura 13 – Maria Lai, <i>La casa delle inquietudini</i> [2004], settembre 2007, Ulassai (foto di A. Dolfi)	20
Figura 14 – Maria Lai, <i>La casa delle inquietudini</i> [2004], settembre 2007, Ulassai (foto di A. Dolfi)	21
Figura 15 – Maria Lai, <i>La casa delle inquietudini</i> , settembre 2007, Ulassai (foto di A. Dolfi)	22
Figura 16 – Maria Lai, <i>La casa delle inquietudini</i> , settembre 2007, Ulassai (foto di A. Dolfi)	23
Figura 17 – Maria Lai, <i>La casa delle inquietudini</i> , settembre 2007, Ulassai (foto di A. Dolfi)	24
Figura 18 – Maria Lai, <i>Il gioco del volo dell'oca</i> [2003], settembre 2007, Ulassai, scuola comunale (foto di A. Dolfi)	25
Figura 19 – Maria Lai a Cardedu, 18 giugno 1990 (foto di A. Dolfi)	26
Figura 20 – La fontana di Costantino Nivola a casa di Maria a Cardedu, settembre 2007 (foto di A. Dolfi)	27
Figura 21 – A casa di Maria Lai a Cardedu, settembre 2007	28

* Per le autorizzazioni si vedano le didascalie e il colophon del fascicolo.

Figura 22 – A casa di Maria Lai a Cardedu, settembre 2007 (foto di A. Dolfi)	29
Figura 23 – Maria Lai-Costantino Nivola, Lavatoio comunale di Ulassai, settembre 2002 (foto di A. Dolfi)	30
Figura 24 – Maria Lai alla <i>Strada del rito</i> , tra Ulassai e Santa Barbara, 24 settembre 2002 (foto di A. Dolfi)	31
Figura 25 – Casa di Maria a Cardedu, settembre 2007 (foto di A. Dolfi)	32
Figura 26 – Maria nel suo studio a Cardedu, settembre 2007 (foto di A. Dolfi)	33
Figura 27 – Maria Lai al lavoro nel suo studio a Cardedu, 18 settembre 2007 (foto di A. Dolfi)	34
Figura 28 – Maria Lai al lavoro nel suo studio a Cardedu, 18 settembre 2007 (foto di A. Dolfi)	35
Figura 29 – Maria Lai al lavoro, Roma, settembre 1998 (foto di A. Dolfi)	
Figura 30 – Maria Lai – tappeto al ristorante della Grotta Su Marmuri, settembre 2007, Ulassai (foto di A. Dolfi)	36
Figura 31 – Maria Lai, monumento per Grazia Deledda, Nuoro 2013, < https://web.nuoroapp.it/visitare/i/21267411/monumento-grazia-deledda-maria-lai > (11/2019)	37
Da Fanny del Rocío Palacios Izquierdo, <i>Visioni identitarie indigeno-peruviane</i>	
Figura 1 – <i>Coraje</i> , oil on canvas, 100x85cm, 2015	67
Figura 2 – <i>Éxodo</i> , oil on canvas, 120x95cm, 2015	67
Figura 3 – <i>Volveremos</i> , homage to Olivia Arévalo, oil on canvas, 100x85cm, 2015	67
Figura 4 – <i>Fuerza y vida</i> , oil on canvas, 120x95cm, 2015	68
Figura 5 – <i>¿Hasta cuándo?</i> , oil on canvas, 100x85cm, 2015	68
Figura 6 – <i>La búsqueda</i> , oil on canvas, 100x95cm, 2015	68
Figura 7 – <i>Por lo nuestro</i> , oil on canvas, 150x115cm, 2015	68
Figura 8 – <i>Niña</i> , oil on canvas, 120x95cm, 2015	69
Figura 9 – <i>Vigilia</i> , oil on canvas, 120x95cm, 2015	69
Da Andrea Scibetta, “Graphic novel, storia e storie di migrazione cinese in Italia. L’esempio di Primavere e autunni e Chinamen”	
Figura 1 – Tavola che ritrae il funerale di Hu Zhongshan (Junsà) (Rocchi, Demonte 2017, s.p.)	110
Figura 2 – Esempio di contrasto cromatico in una tavola di Rocchi, Demonte 2017, s.p.	111
Figura 3 – Esempio di conversazione fra Wu Lishan e il figlio Luigi, con un enunciato in dialetto milanese (Rocchi, Demonte 2015, s.p.)	112
Figura 4 – Esempio di scambio internazionale in lingua cinese fra Wu Lishan e alcuni amici (Rocchi, Demonte 2015, s.p.)	112
Figura 5 – Esempio di prospettiva glottodidattica nella presentazione dei caratteri cinesi (Rocchi, Demonte 2015, s.p.)	113
Figura 6 – Presentazione di caratteri cinesi accostati a riferimenti socio-culturali (Rocchi, Demonte 2017, s.p.)	114
Figura 7 – Esempio di chengyu (Rocchi, Demonte 2017, s.p.)	115
Figura 8 – Esempio di riferimento alla storia della Repubblica Popolare Cinese (Rocchi, Demonte 2015, s.p.)	116
Da Martina Romanelli, <i>Il Bellum civile di Petronio nella traduzione (perduta) di Francesco Algarotti</i>	
Figura 1 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 1, fasc. 27, c. 2r (secondo in-folio)	222
Figura 2 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 1, fasc. 36, c. 1r	224
Figura 3 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 1, fasc. 40, c. 1r	226
Figura 4 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 3, fasc. 23, c. 1r	228

Figura 5 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 3, fasc. 23, c. 1v	230
Figura 6 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 4, fasc. 29, c. 1v	232
Figura 7 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 5, fasc. 23, c. 1r	234
Figura 8 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 5, fasc. 24, c. 1r	236
Figura 9 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 5, fasc. 25, c. 1r	238
Figura 10 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 5, fasc. 25, c. 1v	240
Figura 11 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 5, fasc. 28, c. 1r	242
Figura 12 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1257B, cart. 5, fasc. 28, c. 1r	244
Figura 13 – BCT, Fondo Algarotti, ms. 1259, cart. 9, fasc. 10, c. 2v	246

Da Sara Svolacchia, *Le mot et l'orage. La poésie concrète de Pierre Garnier*

Figura 1 – Pierre Garnier, “Grains de pollén”, 1963	286
Figura 2 – Pierre Garnier, “Moulin”, 1963	287
Figura 3 – Pierre Garnier, “Carnaval”, 1963	288
Figura 4 – Pierre Garnier, s.t., 1965	290
Figura 5 – Pierre Garnier, Seiichi Niikuni, “Ciel”, 1966	291
Figura 6 – Pierre Garnier, “Petit Port”, 1978	293
Figura 7 – Pierre Garnier, “Le Lac”, 1978	294
Figura 8 – Pierre Garnier, “Iseult se déshabillant”, 1981	294
Figura 9 – Pierre Garnier, “Comme”, 1981	295

**Da Federico Fastelli, *The “Argus Complex”. Interview with WJT Mitchell / Il “Complesso di Argo”.*
Intervista a WJT Mitchell**

Figura 1 – < https://pixabay.com/it/illustrations/monitor-monitor-wall-big-screen-1054710/ > (11/2019)	301
--	-----

Da Roberta Coglitore, *Un'autobiografia in forma di curriculum. Asterusher di Michele Mari*

Figura 1 – Michele Mari, copertina, <i>Asterusher</i> , 2015	356
Figura 2 – Michele Mari, copertina, <i>Asterusher</i> , 2019	357
Figura 3 – Michele Mari, <i>Asterusher</i> , 2019, 66-67	364
Figura 4 – Michele Mari, <i>Asterusher</i> , 2019, 71	365
Figura 5 – Michele Mari, <i>Asterusher</i> , 2019, 79	366
Figura 6 – Michele Mari, <i>Asterusher</i> , 2019, 108-109	366
Figura 7 – Michele Mari, <i>Asterusher</i> , 2019, 110-111	367

Da Giovanna Lo Monaco, “Controfumetto” in Italia negli anni Sessanta e Settanta

Figura 1 – Copertina di Antonio Faeti, <i>Palomares</i> (1967), < https://www.dimanoinmano.it/it/cp121681/libri-per-ragazzi/illustrati/lo-joga-cristiano > (11/2019)	400
Figura 2 – Copertina di Corrado Costa, <i>William Blake in Beulah</i> (1977), Milano, Squilibri	401
Figura 3 – Matteo Guarnaccia, Copertina di <i>Insekten Sekte</i> , 5, 1972, < https://www.abebooks.it/prima-edizione/Insekten-Sekte-Guarnaccia-Matteo/30252556873/bd > (11/2019)	403
Figura 4 – Dettaglio di Max Capa, Copertina di Puzz, 1, 1971, < https://www.autistici.org/operismo/Autonomi3/riviste/puzz/puzz.jpg > (11/2019)	405

**Da Giuseppe Nori, “They make me see pictures”. La poesia di Stephen Crane tra arte verbale
e cultura visuale**

Figura 1 – Stephen Crane (1895), <i>The Black Riders and Other Lines</i> . Retro e fronte della copertina. OpenStax CNX, < http://cnx.org/contents/c6e6cd7e-e4e7-4693-b89b-42ad6b08957f@3 > (11/2019)	439
--	-----

Figura 2 – Stephen Crane (1895), <i>The Black Riders and Other Lines</i> , Boston, Copeland and Day, OpenStax CNX, < http://cnx.org/contents/c6e6cd7e-e4e7-4693-b89b-42ad6b08957f@3 > (11/2019)	442
Figura 3 – Mélanie Elisabeth Norton, prova di stampa (1896), in Jerome McGann, ed. (2009), <i>Stephen Crane's "The Black Riders and Other Lines"</i> , Houston, Rice UP, OpenStax CNX, < http://cnx.org/contents/c6e6cd7e-e4e7-4693-b89b-42ad6b08957f@3 > (11/2019)	443
Figura 4 – <i>The Bookman</i> (1896), 3, < https://hdl.handle.net/2027/uc1.\$b623091 > (11/2019)	444
 Da Riccardo Raimondo, <i>Traduction et imaginaires du Canzoniere de Pétrarque, parcours comparés d'artistes et traducteurs. Glomeau et Feltesse, Aragon et Picasso, Bonnefoy et Titus-Carmel</i>	
Figure 1 (à gauche) – Couverture de Jean de Tournes, <i>Il Petrarca</i> , 1545, < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10568287.r=jean%20de%20tournes%20il%20petrarca?rk=21459;2 > (11/2019)	460
Figure 2 (à droite) – Page de titre de Philippe de Maldeghem, <i>Le Petrarque en rime françoise, avecq ses commentaires par Philippe de Maldeghem</i> (1606), < https://archive.org/details/PetrarqueRimeFrancoise1606 > (11/2019)	460
Figure 3 – Page de titre de Marie-Anne Glomeau, <i>De l'Amour et de la Mort (Sonnets choisis), traduction littérale conforme aux commentaires de Léopardi par Marie-Anne Glomeau, eaux-fortes originales par Émilie Feltesse</i> , 1920	460
Figure 4 (à gauche) – Détail d'après Jacques de Sade, <i>Oeuvres choisies de François Pétrarque, traduites de l'italien et du latin en français</i> , 1764, t. I, p. 1	461
Figure 5 (à droite) – Détail d'après Marie-Anne Glomeau, <i>De l'Amour et de la Mort (Sonnets choisis), traduction littérale conforme aux commentaires de Léopardi par Marie-Anne Glomeau, eaux-fortes originales par Émilie Feltesse</i> , 1920	461
Figure 6 – Détail d'après Hilaire Enjoubert, <i>Les Amours de François Pétrarque et de Laure de Sabran</i> , 1948 [1941]	461
Figure 7 (à gauche) – Frontispice d'après Louis Aragon, <i>Cinq Sonnets de Pétrarque avec une eau-forte de Picasso et les explications du traducteur</i> , 1947	463
Figure 8 (à droite, haut) – Détail d'après Philippe de Maldeghem, <i>Le Petrarque en rime françoise, avecq ses commentaires par Philippe de Maldeghem</i> , 1606	463
Figure 9 (à gauche) – Détail d'après Jaques de Sade, <i>Oeuvres choisies de François Pétrarque, traduites de l'italien et du latin en français</i> , 1764, t. III	463
Figure 10 (à droite) – Détails du frontispice d'après le volume Jean-Madelaine, <i>Sonnets de Pétrarque, traduction libre par L. Jehan-Madelaine</i> , 1884	463
Figure 11 (à gauche) – Étienne Du Trochet, Sonnet 1, in <i>Lettres amoureuses avec septante sonnets traduits du divin Pétrarque et au pied de chacun sonnet un anagramme du nom des amis</i> , 1595 [1572], < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79141f/f227.image.r=du%20tronchet%20%C3%A9tienne > (11/2019)	465
Figure 12 (à droite) – Détail de l'envoi finale d'après Louis Aragon, <i>Cinq Sonnets de Pétrarque avec une eau-forte de Picasso et les explications du traducteur</i> , 1947	465
Figure 13 – © L'Atelier contemporain, Yves Bonnefoy, Gérard Titus-Carmel, <i>Chemins ouvrant</i> , 2014	467

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA,
LETTERATURE E PSICOLOGIA
BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA: COLLANA, RIVISTE E LABORATORIO

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Formazione, Lingue,
Intercultura, Letterature e Psicologia
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi ad accesso aperto

(<<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlík (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini (a cura di), *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofilica, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)

- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Letture anticanoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi (a cura di), *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghelli*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo, *New information subjects in L2 acquisition: evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*: Madness and Poetry. 1676-1774», 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Sarağil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, *Luigi Meneghelli. La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi (a cura di), *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
- Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
- Simone Rebora, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)
- Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)
- Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordenadas temáticas en la obra poética de Josefa Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)
- Barbara Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 46)
- Oreste Macrì, Giacinto Spagnolletti, «*Si risponde lavorando*». *Lettere 1941-1992*, a cura di Andrea Giusti, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 47)
- Michela Landi, *Baudelaire et Wagner*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 48)
- Sabrina Ballestracci, *Connattività tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione. Studio teorico e analisi di un caso esemplare*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 49)
- Fiorenzo Fantaccini, Raffaella Leproni (a cura di), “*Still Blundering into Sense*”. *Maria Edgeworth, her context, her legacy*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 50)
- Arianna Antonielli, Donatella Pallotti (a cura di), “*Granito e arcobaleno*”. *Forme e modi della scrittura auto/biografica*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 51)
- Francesca Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 52)
- Sara Congregati (a cura di), *La Götterlehre di Karl Philipp Moritz. Nell'officina del linguaggio mitopoietico degli antichi*, traduzione integrale, introduzione e note di Sara Congregati, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 53)
- Gabriele Bacherini, *Frammenti di massificazione: le neoavanguardie anglo-germanofone, il cut-up di Burroughs e la pop art negli anni Sessanta e Settanta* 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 54)
- Inmaculada Solís García y Francisco Matte Bon, *Introducción a la gramática metaoperacional*, 2020 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 216)
- Barbara Innocenti, Marco Lombardi, Josiane Tourres (a cura di), *In viaggio per il Congresso di Vienna: lettere di Daniello Berlinghieri a Anna Martini, con un percorso tra le fonti archivistiche in appendice* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 55)

E. Bacchereti, F. Fastelli, D. Salvadori (a cura di), *Il graphic novel. Un crossover per la modernità* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 56)

Riviste ad accesso aperto
(<http://www.fupress.com/riviste>)

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149

«LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X

«Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220

«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978