

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

14

Direttori scientifici / General Editors

Ilaria Natali, Ayşe Saraçgil

Caporedattore / Journal Manager

Arianna Antonielli

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2025

LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente. –
n. 14, 2025
ISSN 1824-484x
ISBN 979-12-215-0807-9
DOI: <http://dx.doi.org/10.36253/LEA-1824-484x-14>

Direttore Responsabile: Arianna Antonielli
Registrazione al Tribunale di Firenze: N. 5356 del 23/07/2004
CC 2023 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 Languages, Literatures and Intercultural Studies of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015), between the Department, 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, graduates, and PhD students in the area of foreign languages and literatures, as well as providing training and planning 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>>).

Editing e composizione: Laboratorio editoriale Open Access con A. Antonielli (caporedattore), G. Garagani, I. Palazzini, S. Hernandez, E. Caramitti (tirocinanti), con la collaborazione di A. Gentile, A. Lana, F. Salvadori, E. Simoncini e delle studentesse del Master in Editoria cartacea e digitale (Dipartimento FORLILPSI, Università degli Studi di Firenze).

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

2025 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Via Cittadella 7 – 50144 Firenze, Italy
<<http://www.fupress.com/>>

Direttori scientifici / General Editors

Ilaria Natali, Università degli Studi di Firenze

Ayşe Saraçgil, Università degli Studi di Firenze

Caporedattore / Journal Manager

Arianna Antonielli, Università degli Studi di Firenze

International Associate Editors

Jüri Talvet (University of Tartu, Estonia), Wen Zheng (Beijing Foreign Studies University, China)

Comitato scientifico internazionale / International Advisory Board

Huülya Adak (Sabancı Üniversitesi, Turchia), Giampiero Bellingeri (Università Cà Foscari di Venezia), Enza Biagini (Università di Firenze), Vanna Boffo (Università di Firenze), Ioana Bican Bot (Babeş-Bolyai University, Romania), Nicholas Brownlees (Università di Firenze), Paolo Bugliani (Università di Pisa), Ivan Callus (L-Università ta' Malta), Martha L. Canfield (Università di Firenze), Francesca Chiusaroli (Università di Macerata), Massimo Ciaravolo (Università Cà Foscari di Venezia), Patrizio Collini (Università di Firenze), Maria Micaela Coppola (Università di Trento), John Denton (Università di Firenze), Mario Domenichelli (Università di Firenze), Romuald Fonkoua (Sorbonne University, France), Giuliana Gardellini (University of Urbino), Marcello Garzaniti (Università di Firenze), Paola Gheri (Università di Salerno), Erdag Gökner (Duke University, Durham, North Carolina, USA), Andrea Gullotta (University of Glasgow, UK), Çimen Günay-Erkol (Özyeğin University, Turchia), Daniel Henkel (Université Paris, France), Sibel Irzik (Sabancı Üniversitesi, Turchia), Luba Jurgenson (Paris-Sorbonne University, France), Sergei A. Kibalnik (St. Petersburg State University, Russian Academy of Sciences, Russia), Clark Lawlor (Northumbria University, Newcastle, UK), Gloria Lauri Lucente (L-Università ta' Malta), Beatrice Manetti (Università di Torino), Francesca Medaglia (Sapienza Università di Roma), Erika Mihalycsa (Babeş-Bolyai University, Romania), Johanna Monti (Università di Napoli "L'Orientale"), Jesús Munárriz (scrittore, Spagna), Mark Nixon (University of Reading, UK), Ernestina Pellegrini (Università di Firenze), Ülar Ploom (University of Tallinn, Estonia), Gaetano Prampolini (Università di Firenze), Ikuko Sagiya (Università di Firenze), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Hungary), Alessandra Schininà (Università di Catania), Giovanni Schininà (Università di Catania), Diego Simini (Università del Salento), Rita Svandrlik (Università di Firenze), Angela Tarantino (Sapienza Università di Roma), Marina Warner (Birkbeck College, University of London), Ida Zatelli (Università di Firenze).

Comitato editoriale / Editorial Board

Sabrina Ballestracci, Elisabetta Cecconi, Barbara Cinelli, Fernando Cioni, Valentina Conti, Italo Cosentino, Giuliana Diani, Fiorenzo Fantaccini, Federico Fastelli, Annalisa Federici, Fernando Funari, Alessia Gentile, Michela Landi, Giovanna Lo Monaco, Fabio Luppi, Tina Maraucci, Isabella Martini, Ilaria Moschini, Murathan Mungan, Valentina Pedone, Simona Porro, Giulia Rovelli, Diego Salvadori, Christina Samson, Giovanna Siedina, Inmaculada Concepcion Solís García, Letizia Vezzosi, Christina Viragh.



Indice

Citation: (2025) Indice, *Lea*
14: pp. v-vi. doi: <https://doi.org/10.1036253/lea-1824-484x-16982>.

ILARIA NATALI, *Editoriale: abitare le soglie*

vii

SCRITTURE

La casa contesa. Rappresentazioni dello spazio domestico nella letteratura del Novecento

Guest Editors: Francesca D'Alessio, Iwan Paolini,

Rachele Puddu, Alessandro Valenti

SERGIA ADAMO, LEONARDO BUONOMO, ROBERTA GEFTER WONDRICH,
Prefazione

11

FRANCESCA D'ALESSIO, IWAN PAOLINI, ALESSANDRO VALENTI

RACHELE PUDDU, *Introduzione: gli abitanti illegittimi
della casa-letteratura*

13

MAURO PALA, *Melville. La casa nella Wilderness*

19

GIULIO IACOLI, *La casa nasconde. Appostamenti, provocazioni,
voci dal contemporaneo (Masino, Lispector, Millás, Perec)*

35

ALESSANDRO VALENTI, *"A tangle of conventions".*

*Riflessioni sulla fedeltà alla casa nella haunted house story
e nel detective novel novecenteschi*

47

RACHELE PUDDU, *Haunted Homes. Domesticità perturbante
in Paradise di Toni Morrison*

61

SIMONA STORCHI, *I Dialoghi della vita armonica di Paola Masino
e la critica della domesticità fra letteratura e architettura*

71

IWAN PAOLINI, *L'intérieur ideale: Architettura e scrittura
nell'Italia degli anni Quaranta*

87

STUDI E SAGGI

ILARIA RIZZATO, *Point of View in William Trevor's Cheating at Canasta.
A Stylistic Analysis*

103

FEDERICO SCHIRATO, *What is the Locus of Location?
Testing Base Word Order in Italian*

115

CLEMENTINA GRECO, *Trasmigrazione mediale.*

Dall'illustrazione alla fotografia nelle autobiografie di montagna

129

GIOVANNI SALVAGNINI ZANAZZO, <i>Scrivere contro i documenti. Autofiction, identità, realtà. Il caso di Chloé Delaume</i>	141
ANDREA VENERINA, <i>Hacia los orígenes del microrrelato criminal. El papel de Ramón Gómez de la Serna</i>	155
DANIELA GIORDANO, <i>Writing Research Articles for Climate Change Impacts on Coffee Areas. A Metadiscourse Analytical Survey</i>	167
FABIO LUPPI, <i>Childish Things and Grown-Up Words. Children Language Acquisition as Echoes of Adult Speech in Peanuts</i>	197
ANDREA BINELLI, <i>Isotopy and Literary Translation. Semiotic Tools for a Stylistic Target</i>	213
GIUSEPPE RIZZUTO, <i>L'infanzia in Cina negli anni Venti del Novecento. Riflessioni a partire da "Fuori dal giardino" 花园外 di Ye Shengtao</i>	223

OSSERVATORIO

FERNANDO CIONI, <i>Nel laboratorio di Beckett</i>	239
TIANYANG SUN, <i>Rassegna degli studi anti-essenzialisti sulla produzione letteraria sino-malaysiana e sino-americana</i>	245
CATERINA BEGLIORGIO, LETIZIA DOLCINI, <i>Report. Rethinking Orwell: Coming Up for Air Today and a Round Table on Author and Authorship</i>	257
DANIELE SVEZIA, <i>Diego Saglia, I mondi di Jane Austen, Carocci, Roma, pp. 240</i>	261
CONTRIBUTORS	267



Editoriale. Abitare le soglie

Ilaria Natali

Citation: I. Natali (2025)
Editoriale. Abitare le soglie.
Lea 14: pp. vii-viii. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16939>.

Copyright: © 2025 I. Natali.
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 License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

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.

Questo numero di *LEA* si apre su una soglia domestica che, lungi dall'essere rifugio pacificato, si rivela scena di conflitti e di attraversamenti: la casa, come spazio letterario e come dispositivo culturale, è qui interrogata nelle sue metamorfosi novecentesche, là dove norme e desideri, memoria e potere, forme estetiche e pratiche dell'abitare si urtano e si rimodellano, secondo un ritmo che la critica contemporanea ha imparato a leggere non più come sfondo ma come agente. La sezione "Scritture", dedicata quest'anno a "La casa contesa", si innesta su questa consapevolezza e ne allarga l'orizzonte comparatistico, facendo dialogare letteratura e architettura, genealogie dei generi e genealogie dei gesti, per una cartografia dell'*intérieur* che è anche, inevitabilmente, storia dei corpi e delle loro barriere.

Curata da Francesca D'Alessio, Iwan Paolini, Rachele Puddu e Alessandro Valenti, la sezione monografica articola un percorso che, dalla *wilderness* melvilliana come paradosso dell'abitare illustrata da Mauro Pala, attraversa la "casa che nasconde" di Giulio Iacoli, per rimettere in questione le nostre certezze descrittive e cognitive. Da qui si dipana una costellazione di figure e discorsi in cui la casa si rivela crocevia di forze contrastanti: la "fedeltà alla casa" esplorata nei dispositivi della *haunted house* e del *whodunit* (Alessandro Valenti), il "felice laberinto" in cui si intrecciano progetto architettonico e scrittura (Iwan Paolini), il laboratorio modernista fra *Domus* e Paola Masino (Simona Storch), fino all'*agency* perturbante delle dimore morrisoniane (Rachele Puddu). Ne risulta un polittico in cui lo spazio domestico si fa nodo di tensioni storiche, economiche e simboliche, un campo di forze in cui la letteratura interroga la propria capacità di abitare (e di disabitare) il mondo.

La miscellanea "Studi e saggi", nel solco dei precedenti numeri di *LEA*, offre un banco di prova per metodi e oggetti divergenti ma consonanti nella cura dell'analisi: Ilaria Rizzato indaga la costruzione linguistica del punto di vista in *Cheating at Canasta* di William Trevor, assumendo la "grammatica modale" di Paul Simpson come strumento per connettere posizionamento narratologico e resa della psicologia dei personaggi, mentre

Federico Schirato, sul versante della sintassi dell'italiano, mette a fuoco l'ordine di base tra tema e locativo attraverso una batteria di test (domande, quantificatori, possessivi), a sostegno di una gerarchia unitaria dei ruoli. Clementina Greco legge l'autobiografia alpinistica lungo la transizione dall'illustrazione alla fotografia, mostrando lo scarto comunicativo che l'eccesso d'immagine talora produce; l'intervento di Giovanni Salvagnini Zanazzo propone una autofiction "contro" i documenti, in dialogo critico con Delaume (e, sullo sfondo, Duras e Valéry); il saggio di Andrea Venerina riconsidera la *microfiction* criminale di Ramón Gómez de la Serna, tra grottesco, satira e fantastico. Daniela Giordano osserva, con approccio *corpus-based*, come i *research articles* sull'intreccio clima-caffè modulino la persuasione attraverso le risorse del metadiscorso; Fabio Luppi esplora il linguaggio dei *Peanuts* come spazio di riflessione sulle teorie dell'acquisizione linguistica, mostrando come le voci infantili di Schulz incarnino – tra umorismo e consapevolezza metalinguistica – l'intersezione tra crescita cognitiva, interazione sociale e competenza innata; Andrea Binelli affronta la nozione di isotopia come strumento d'indagine per l'analisi e la prassi traduttiva, rivelando la trama sottile in cui forma e contenuto si fondono e lo stile del traduttore prende corpo nel testo d'arrivo. Infine, Giuseppe Rizzuto rilegge *Outside the Garden* (1922) di Ye Shengtao alla luce dei *Childhood Studies* e dei *Sino-phone Studies*, per mostrare come l'infanzia venga costruita discorsivamente entro dinamiche di esclusione e desiderio di accesso allo spazio simbolico.

Chiude il volume la sezione "Osservatorio", che, come di consueto, accoglie una ricognizione di recenti e nuove pubblicazioni nell'ambito delle lingue e delle letterature. Particolare attenzione è dedicata a Jane Austen, di cui quest'anno si celebrano i duecentocinquanta anni dalla nascita, occasione che ha suscitato nuove riflessioni sull'attualità della sua opera e sulla vitalità della sua ricezione. La sezione si arricchisce inoltre del resoconto dell'incontro tenu-tosi presso l'Università di Trento con Richard Blair, figlio di Eric Arthur Blair (pseudonimo di George Orwell), preziosa testimonianza di un dialogo vivo tra eredità letteraria e memoria familiare. Uno sguardo sulle produzioni letterarie sino-malaysiana e sino-americana, inoltre, conferma la vocazione di *LEA* a esplorare spazi linguistici e culturali in costante ridefinizione.

Desidero porgere i miei più sentiti ringraziamenti a chi ha reso possibile la pubblicazione di questo numero: la Direttrice del Dipartimento FORLILPSI, Prof.ssa Vanna Boffo, Direttore del Laboratorio editoriale Open Access, Prof. Marco Meli, la insostituibile Journal Manager di *LEA*, Dott.ssa Arianna Antonielli, le collaboratrici Alessia Gentile, Alessandra Lana, Francesca Salvadori, Elisa Simoncini, e tirocinanti Eleonora Caramitti, Beatrice Cataldo, Gioiele Gargani, Sandra M. Hernandez H., Irene Palazzini che hanno contribuito alla realizzazione di *LEA*. Ringrazio le curatrici e i curatori della sezione "Scritture" per il rigore del progetto e la generosità dell'impegno, le autrici e gli autori per la disponibilità al confronto e alla revisione, le lettrici e i lettori anonimi del *double-blind review* per la competenza e la puntualità dei loro pareri, così come le colleghe e i colleghi che hanno garantito la cura redazionale, le traduzioni e le verifiche bibliografiche. È nell'intreccio di queste professionalità che un numero prende forma, e che la casa (anche quella editoriale) trova il proprio equilibrio, sempre un poco conteso, tra custodia e apertura.

SCRITTURE

La casa contesa.
Rappresentazioni dello spazio domestico
nella letteratura del Novecento

Guest Editors

Francesca D'Alessio, Iwan Paolini,
Rachele Puddu, Alessandro Valenti



Citation: S. Adamo, L. Buonomo, R. Geftter Wondrich (2025) Prefazione. *Lea* 14: pp. 11-12. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16989>.

Copyright: © 2025 S. Adamo, L. Buonomo, R. Geftter Wondrich. 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 License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

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.

Prefazione

Sergia Adamo, Leonardo Buonomo,
Roberta Geftter Wondrich

(<adamo@units.it>; <buonomo@units.it>; <geftter@units.it>)

Gli articoli che compongono questa sezione monografica di *LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente* rappresentano il punto di arrivo di ricerche discusse nel corso del convegno “La casa contesa: rappresentazioni dello spazio domestico nella letteratura del Novecento”, che si è tenuto presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università di Trieste nelle giornate del 16 e 17 novembre 2023. L’ideazione del convegno e i successivi dibattiti, nonché le riflessioni che sono state sviluppate e curate nei contributi che seguono, sono il frutto del lavoro di un gruppo estremamente motivato di dottorande e dottorandi in Studi Linguistici e Letterari del programma interateneo delle Università di Trieste e di Udine: Francesca D’Alessio, Iwan Paolini, Rachele Puddu e Alessandro Valenti. Spaziando dalla letteratura in lingua inglese (britannica e statunitense) a quella italiana e allargando il campo alla comparatistica, la sezione monografica si interroga e ci interroga sui significati e sugli usi dello spazio domestico in tutte le sue forme, dalle espressioni architettoniche a quelle sociali, dalla dimensione familiare a quella soprannaturale, dal reale al simbolico. Come docenti e supervisori di coloro che hanno curato la sezione monografica e firmato alcuni dei contributi, abbiamo avuto il piacere di seguirne la realizzazione, e oggi siamo felici di poter accompagnare l’esito del loro impegno in questa sezione monografica di *LEA*. Il prestigio di questa collocazione editoriale è prova della loro riuscita in questa fase iniziale dei rispettivi percorsi di giovani studiosi e studiose, e la molteplicità delle prospettive adottate nei loro contributi si fonde coerentemente, un po’ come nella *house of fiction* jame-siana citata in queste pagine, in un’architettura coerente ma aperta. In questa apertura si intrecciano diverse questioni metodologiche che chiamano in causa la messa a fuoco di campo di una indagine tematica, la relazione tra la letteratura e altri discorsi (l’architettura in primis, ma non solo), ma anche alcune nozioni teoriche che grazie a questa prospettiva acquisiscono nuove possibili stratificazioni. Che si tratti di ridefinizioni delle categorie di genere (*genre*) e di personaggio, dell’intreccio con

la dimensione dell'ideologia e del genere (*gender*) o della sempre necessaria revisione della questione dello spazio letterario rappresentato, i nessi che l'indagine della domesticità mette in gioco si dimostrano qui assolutamente non scontati e non del tutto prevedibili a priori. Per questo, l'accostamento degli sguardi di chi è agli inizi del proprio percorso di ricerca alle prospettive di lettura di studiosi e studiose con un diverso grado di esperienza riesce a costruire qui contributo critico di indubbio interesse su un tema di pregnanza pressoché inesauribile e auspicabilmente foriero di ulteriori sviluppi di ricerca.



Introduzione. Gli abitanti illegittimi della casa-letteratura

Citation: F. D'Alessio, I. Paolini, R. Puddu, A. Valenti (2025) Introduzione. Gli abitanti illegittimi della casa-letteratura. *Lea* 14: pp. 13-17. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16940>.

Copyright: © 2025 F. D'Alessio, I. Paolini, R. Puddu, A. Valenti. 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 License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

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.

*Francesca D'Alessio, Iwan Paolini
Rachele Puddu, Alessandro Valenti*

(<dalessio.francesca@spes.uniud.it>;
<paolini.iwan@spes.uniud.it>; <puddu.rachele@spes.uniud.it>;
<valenti.alessandro@spes.uniud.it>)

Nel *Beneficio dell'influenza*, Michele Mari definisce il rapporto ideale fra chi scrive e la tradizione letteraria come quello che intercorre fra una abitazione e il suo legittimo inquilino (2017, 703-12). Questa “vecchia magione di campagna [...] scomoda da raggiungere o troppo costosa da mantenere” (704), che sarebbe per lo più ignorata da scrittori e scrittrici dell’ultra-contemporaneo, avrebbe tra chi la frequenta (ma non la abita) anche coloro che Mari definisce *tecnici* della letteratura – ossia l’accademia. Al netto delle punzecchiature polemiche e delle eventuali illegittimità, gli interventi critici della raccolta che proponiamo tentano un affondo in alcuni elementi che emergono dalle riflessioni di Mari; vale dunque la pena di soffermarvisi.

L’immagine della “casa-letteratura” (*ibidem*), giunta non a caso a concretizzazione letteraria nell’ultimo romanzo di Mari (2024), è impiegata dall’autore per rivendicare l’appartenenza a una ben precisa tradizione letteraria (la stessa che viene discussa nella corposa raccolta di interventi) e per individuare il gesto letterario come perenne riscrittura e confronto con i modelli del passato. Oltre l’occasione specifica, la scelta stessa di definire la tradizione letteraria con uno spazio domestico desueto rimanda a una immagine assai ricorrente nei testi. Che si tratti dunque dell’impiego che ne fanno Landolfi o Manganelli (autori spesso citati da Mari) o ancora Masino, Henry James, Praz o Jackson, la costante porta spesso con sé una componente metaletteraria o almeno auto-riflessiva: i confini dell’abitare non contengono solo la memoria di chi la abita, ma conservano (pur a vario titolo e grado) tradizioni estetiche condivise e soggette a costante ritrattazione. Lo spazio domestico è dunque individuato come luogo di sedimentazione di tensioni stratificate nel tempo – irrequietezze dotate non solo di valori etici e morali, ma anche e soprattutto estetiche. Le eleganti stilette di Mari (e indossiamo

qui il gravoso titolo di *tecnici*) possono insomma sintetizzarsi in una questione: oltre la visione dell'abitare come tema letterario variabile, la rappresentazione di cronotopi domestici funge spesso come strumento per rimettere in discussione i paradigmi sociali, i modelli condivisi di lettura e interpretazione del reale, i codici attraverso cui lo rappresentiamo. Tale rimessa in gioco di costanti estetiche e categorie avviene entro una cornice forse privilegiata, ma solo apparentemente sicura e chiusa. Lungi dall'essere pienamente intimo e sacro, lo spazio domestico si definisce al contrario come luogo instabile, come spazio penetrato da agenti normativi esterni, da plurime discipline estetiche, dalla tradizione letteraria stessa. Lo spazio letterario dell'abitare è, insomma, cornice di contrattazioni irrisolte.

L'*intérieur* benjaminiano (Benjamin 1981) sarebbe dunque un luogo tanto esclusivo e narcisistico quanto ambiguo e poroso – ma soprattutto, a uno sguardo critico, lascerebbe emergere mappature plurime e stratificate. Il discorso recente sull'abitare ha non a caso rimesso in gioco le categorie alla base dell'abitare misurando le distanze fra le varie prospettive disciplinari. Per avere un'idea delle variabili del discorso, basti fare riferimento a *The Domestic Space Reader* (2012), il massiccio volume curato da Laura Briganti e Kathy Mezei: la ricchezza di prospettive teoriche del volume, da Heidegger a Garber passando per Douglas, Lefebvre e Jung, mette in risalto l'esigenza di pensare l'abitare come discorso plurale soggetto a una negoziazione etica, estetica e morale costante. Si è insistito, nel merito di quest'ultimo aspetto, proprio sul valore filosofico della domesticità in rapporto agli spazi urbani; nell'ambito di questa ambigua opposizione, Emanuele Coccia ha ad esempio rivendicato la "realtà puramente morale" (2021, 6) dell'abitare, parlando di uno spazio in grado di assimilare e ridiscutere le categorie di pensiero condivise entro una cornice di mediazione protetta. La casa sarebbe dunque un osservatorio protetto sul mondo; ma questo suona ormai come ovvio. Data la complessità delle oscillazioni del discorso, resta da capire quanto le tradizionali categorie oppositive (esterno/interno, io/altro, aperto/chiuso e via dicendo) aprano effettivamente il discorso teorico – e, di conseguenza, in che misura i contatti fra le diverse teorie e forme estetiche possano contribuire a sondare nuovi tracciati critici. Coccia mette da parte il peso del discorso architettonico (*ibidem*); bisogna però ribadire che molti teorici e storici dell'architettura hanno cercato (pur con finalità differenti) di affrontare la complessità dell'abitare a partire da testi letterari – e la critica letteraria ha, di pari passo, tentato la strada del contatto.

Con uno sguardo più ampio, che tiene spesso come punto di riferimento Ricoeur (2013), le pubblicazioni di Vitta (2008), di Corbellini (2016) e il doppio numero 45-46 della rivista *Famagazine* a cura di Giuseppina Scavuzzo (2018) insistono sul rapporto fra architettura e narrazione, testimoniando un crescente interesse e una duplice esigenza critica: ossia quella di studiare le relazioni fra le due discipline e, soprattutto, quella di elaborare metodologie critiche in grado di rendere conto dei processi di assimilazione reciproca che hanno interessato, a partire dal Novecento, la teoria architettonica e la scrittura letteraria. Di pari passo, oltre l'uso di forme narrative e testi letterari nelle varie declinazioni architettoniche, è utile sottolineare come molte prospettive, a partire da Vidler (2006), abbiano sostenuto l'esigenza di affrontare lo spazio domestico come luogo necessariamente *unheimlich*. Oltre gli studi interdisciplinari di Comaroff e Ker-Shing (2013), il recentissimo volume curato da Agostino de Rosa, Giulia Lazzaretto e Giulia Piccinin costituisce in questo senso un esempio peculiare. Esito del corso di disegno architettonico tenuto nel 2024 presso lo IUAV di Venezia da De Rosa, il libro incrocia metodologie disciplinari differenti attorno al tema architettonico-letterario degli spazi *unheimlich* o *weird*; lo studio di alcuni testi letterari (fra cui ricordiamo Lovecraft, Danielewski, Jackson, Vinci) è stato propedeutico non solo a una riflessione teorica sulla composizione architettonica perturbante, ma anche alla prassi del disegno. Questo approccio non si è limitato a generare

planimetrie, sezioni assonometriche e rendering sulla base dei dati testuali (raccolti nella seconda sezione del volume). Al contrario, ha incrociato una duplice direzione: da una parte, le forme della domesticità perturbante letteraria sono state studiate con gli strumenti architettonici; dall'altra, categorie e testi letterari hanno contribuito a rimettere in gioco elementi della teoria e della prassi architettonica.

Gli studi letterari si sono mossi in maniera analoga. I volumi collettanei *Testo letterario e immaginario architettonico* (Casari *et al.* 1996) e *Archiletture* (Borsari, Cassani Simonetti, Iacoli 2019) restituiscono ad esempio un'immagine nitida delle potenzialità critiche del discorso –tutte sostenute dall'esigenza di elaborare modelli teorici e letture critiche che affrontino le ambiguità delle case letterarie a partire dal confronto disciplinare. Quando si parla di rappresentazioni dello spazio domestico in letteratura e dei suoi rapporti con le estetiche architettoniche (anche quando si parla di narrazioni fantastiche) non si tratta, insomma, di rimanere nei binari della metafora e dell'analogia. A uno sguardo d'insieme, questi studi testimoniano piuttosto la vitalità di approcci ben più radicati nel dialogo estetico e culturale – e soprattutto in grado di aprire nuove possibilità critiche. Entro le numerose variabili di tali approcci, che incrociano studi culturali, semiotica, filosofia, storia delle ideologie e via dicendo, l'orizzonte di fondo resta tuttavia condiviso. Le proposte di Hamon (1995) circa le strategie di reciproca assimilazione fra architettura e letteratura risultano così di estrema attualità: a uno sguardo di insieme, tutti questi studi tendono (pur a vario titolo e grado, e con obiettivi a volte divergenti), verso l'osservazione di strategie estetiche auto-riflessive, condivise tanto dal pensiero architettonico quanto dalla scrittura letteraria – ove codici compositivi e modelli rappresentativi sono ripensati a partire da un gioco di reciproca assimilazione interdisciplinare di strumenti e modelli.

Torniamo così a Mari, ossia all'immagine della casa-letteratura come palinsesto continuamente riscritto dalla stratificazione di paradigmi culturali e modelli rappresentativi, ove il corpo a corpo fra scrittura, modelli normativi e tradizioni estetiche plurali si traduce nell'instabilità delle categorie condivise di lettura e rappresentazione del mondo. Non si pretende, con questi studi, di sciogliere tale complessità – ambizione che, del resto, la condannerebbe a un appiattimento estetico e teorico. Nel contesto di questo lavoro abbiamo tentato, al contrario, di accogliere questa instabilità domestica attraverso una matrice comparativa e interdisciplinare che lega gli studi proposti. Per tutti i motivi osservati, abbiamo infatti deciso di soffermarci sulle rappresentazioni dello spazio domestico come luogo di ambiguità e tensioni, ove i rapporti fra discipline estetiche, paradigmi condivisi e categorie normative sono oggetto di un continuo ripensamento a partire dalle forme del letterario. Non si tratta di guardare alle mura domestiche come luogo di una vera e propria invasione da parte di agenti esterni, né come luogo di una sicura reclusione. Al contrario, sforzandoci di proiettare gli strumenti critici oltre categorie anti-tetiche, crediamo che sia utile pensare la casa come spazio oscillante, abitato da valori e modelli spesso conflittuali – ove tuttavia il contatto non si limita alla penetrazione interna di agenti esterni, ma è anche esito di memorie e paradigmi che ritornano nelle forme del perturbante. Si vedrà dunque come, a uno sguardo di insieme, l'analisi dei rapporti fra scrittura, estetiche architettoniche e dinamiche culturali normative sia strettamente legata alla rimessa in gioco delle forme letterarie stesse.

Abbiamo scelto di aprire la raccolta con il contributo di Mauro Pala perché discute le comuni modalità di pensare allo spazio domestico. Partendo da un testo canonico della letteratura americana, *Moby Dick*, Pala riconfigura l'abitare come atto di *oikeiosis*, ossia di "appropriazione" di uno spazio aperto e naturale; la stessa diviene dunque espressione della *wilderness*, simbolo dell'anelito alla libertà individuale caratteristico della cultura americana. La nave di Pequod diviene dunque per Pala espressione di un abitare moderno che sollecita una più estesa (e atipica)

riconsiderazione filosofica del concetto di casa. Se Melville mette in scena uno spazio domestico profondamente atipico, altrettanto si può dire delle abitazioni analizzate da Giulio Iacoli. Tenendo come punto di riferimento i rapporti della letteratura novecentesca con la tradizione ottocentesca, Iacoli si sofferma sulle operazioni di destabilizzazione degli spazi interni avanzate da voci narrative stranianti a partire da testi di Masino, Lispector, Millás e Perec. Rimettendo dunque in discussione l'approccio geocritico, l'autore osserva come la reclusione domestica della voce narrante porti a una sovrapposizione perturbante fra soggetto e spazio architettonico.

Il contributo di Alessandro Valenti prosegue sulla traccia delle prospettive stranianti, indagando le ambiguità determinate dalla dimensione segreta dell'abitare. Lo studioso si concentra infatti sul motivo della *country house* inglese per teorizzare la nozione di *fedeltà* al sistema domestico, inteso in senso olistico sulla scia degli studi di Mary Douglas. Attraverso la lettura incrociata di testi di Henry James e Agatha Christie, Valenti rileva una innata ambiguità nella rappresentazione della casa. Questa è rifugio dell'individuo e contenitore di conoscenze segrete; eppure, in entrambi i testi osservati questo si scontra con una pulsione investigativa essenziale per la sopravvivenza del sistema-casa. Il saggio individua dunque lo spazio domestico come terreno di battaglia carico di tensioni formali e ideologiche. Una analoga nota di conflitto torna nel saggio di Rachele Puddu, che analizza il romanzo *Paradise* di Toni Morrison. Qui la casa diviene luogo di negoziazione dell'identità intersezionale – in termini di razza e genere – delle abitanti del Convento. Questa casa è abitata da donne turbate dai traumi del loro passato, che vengono percepite dagli uomini della vicina città di Ruby come presenze infestanti da eliminare per la salvaguardia della comunità. Puddu propone così una lettura del romanzo di Morrison come espressione di una riconfigurazione del tropo gotico della casa infestata, attraverso le lenti critiche degli *spectrality studies*.

Un comune approccio interdisciplinare è infine proposto nei due contributi che chiudono la sezione. Il saggio di Simona Storchi, legato all'intervento di Puddu per la privilegiata ottica di genere, propone una analisi della raccolta *Dialoghi della vita armonica* pubblicata da Paola Masino su *Domus* dal 1941 al 1942. L'autrice restituisce una visione nitida della rivista *Domus* codiretta da Bontempelli e del rapporto fra architetti modernisti e intellettuali italiani nel ventennio fascista. Dedicando particolare attenzione al settore della manualistica femminile, Storchi osserva dunque come la riflessione masiniana sul concetto di *armonia* si diriga verso una critica all'etica borghese in grado di mettere in discussione il concetto di genere attraverso la pratica della forma dialogica. L'osservazione delle dinamiche di scambio fra architettura domestica e scrittura letteraria è infine centrale nel contributo di Paolini. Il saggio, che condivide la cornice storico-ideologica proposta da Storchi, si colloca entro gli studi sui rapporti fra architettura e scrittura letteraria nel ventennio fascista. Grazie all'osservazione ravvicinata di testi e progetti di Praz, Latini e Cattaneo, Paolini osserva come la scrittura letteraria e la riflessione architettonica si siano appropriate l'una degli strumenti dell'altra nell'ambito della mutazione estetico-ideologica del concetto di *intérieur*, con gli obiettivi di praticare una forma di auto-distanziamento disciplinare, di ripensarsi in rapporto ai modelli della tradizione e di mettere in discussione i nuovi paradigmi con pretesa di egemonia.

La riflessione sulle forme dell'abitare ideale, conteso da discorsi estetici e ideologici, chiude così il cerchio. Grazie ai contributi proposti resta, da ultimo, l'obiettivo di stimolare una riflessione non solo sull'ambiguità dello spazio domestico, ma anche sulla sua capacità di mettere in discussione discipline estetiche e approcci teorici – ove abitare parrebbe implicare, da ultimo, una negoziazione di identità, paradigmi, modelli estetici e strumenti critici.

Riferimenti bibliografici

- Benjamin, Walter. 1981 [1955]. "Luigi Filippo l'intérieur". In *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, 172-75. Torino: Einaudi.
- Borsari, Andrea, Matteo Cassani Simonetti, e Giulio Iacoli. 2020. *Architetture. Forma e narrazione tra architettura e letteratura*. Milano-Udine: Mimesis.
- Briganti, Chiara, and Kathy Mezei (eds). 2012. *The Domestic Space Reader*. Toronto: University of Toronto Press.
- Casari, Rosanna, Marco Lorandi, Ugo Persi, et al. 1996. *Testo letterario e immaginario architettonico*. Milano: JakaBooks.
- Coccia, Emanuele. 2021. *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*. Torino: Einaudi.
- Comaroff, Joshua, and Ong Ker-Shing. 2013. *Horror in Architecture. The Reanimated Edition*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- Corbellini, Giovanni. 2016. *Lo spazio dicibile. Architettura e narrativa*. Palermo: lettera ventidue.
- De Rosa, Agostino, Giulia Lazzaretto, e Giulia Piccinin (a cura di). 2025. *Geometrie del terrore. Lo spazio architettonico nella letteratura weird*. Venezia: anteferma.
- Hamon, Philippe. 1995 [1989]. *Esposizioni. Letteratura e architettura nel XIX secolo*, trad. di Maurizio Giuffreddi. Bologna: Clueb.
- Mari, Michele. 2017. "Il beneficio dell'influenza". In *I demoni e la pasta sfoglia*, a cura di Id., 703-12. Milano: Il Saggiatore.
- . 2024. *Locus desperatus*. Torino: Einaudi.
- Ricœur, Paul. 2013. *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricœur*, traduzione di Diana Gianola. Roma: Castelveccchi.
- Scavuzzo, Giuseppina (a cura di). 2018. *Famagazine. Architettura e narrazione* no. 45-46.
- Vidler, Anthony. 1994. *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge: MIT Press.
- Vitta, Maurizio. 2008. *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*. Torino: Einaudi.



Melville. La casa nella *Wilderness*

Mauro Pala

Università degli Studi di Cagliari (<pala@unica.it>)

Citation: M. Pala (2025) Melville. La casa nella Wilderness. *Lea* 14: pp. 19-34. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16718>.

Copyright: © 2025 M. Pala. 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 License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

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.

Abstract

The oceanic vastness of *Moby Dick* and the novels set in the Pacific Islands alternate with the cramped rooms of *Bartleby*: in their heterogeneity, these spatial elements – transposed into allegories – highlight Melville's awareness of the physical limits of his writing. The reader perceives a dynamic sense of dwelling, where public and private intersect; we witness the realization of communion with the “Other” in the wild crew members of the *Pequod*. Yet, the yearning for individual freedom coexists with Jonah's prison-like home inside the belly of the whale – a warning and ethical code of an American Puritanism which is settled in/projected onto a natural dimension. Equally ambivalent is the furious power radiating from Captain Ahab's cabin: from there originates a question about the possibility of inhabiting modernity by following the *Pequod's* course/route – that is, embarking on a journey into the wilderness, which will culminate in silence as the sublime and terrifying unspeakability of things.

Keywords: American Renaissance, Melville, *Moby Dick*, Spatiality, Wilderness

1. A House for the American Renaissance

I am the poet of the Body and I am the
poet of the Soul,
The pleasures of heaven are with me and
the pains of
Hell are with me,
The first I graft and increase upon myself,
the latter I translate into new tongue.
(Whitman 2022, 21)

Molti lettori sono in grado di raccontare la trama di *Moby Dick* ma pochi conoscono a fondo il romanzo di Melville, ed è probabile che anch'essi, pur ammirandone il talento, non siano al corrente della ricezione del romanzo, che ha trascorso periodi di oblio prima della sua riscoperta; cimentarsi a fronte della complessità del testo non è un'evenienza rara con i modernisti,

da Conrad, Proust, Joyce, Kafka, a Virginia Woolf, Pirandello, Beckett, accomunati dalla tendenza per cui le loro opere, “più che fornire risposte, hanno lo scopo di porre ai propri lettori complesse domande, talvolta in modo esplicito [...] talvolta in maniera meno ovvia, sollecitando chi legge a non fidarsi fino in fondo del punto di vista di chi narra gli eventi” (Mariani 2013, 10). Melville precorre quest’attitudine, in cui la spettacolare apertura sul mondo, in stretta simbiosi con l’introiezione della scrittura, ne fanno un esponente di prima grandezza della sperimentazione in un’epoca dominata dal naturalismo. È opportuno, alla luce della critica odierna, confrontarci con gli snodi e le ambivalenze di un *case study* epocale, perché “alla fine, l’ambizione del narratore [...] è proprio questa: prendere i tanti codici della natura e della cultura, e dimostrare che si ritrovano tutti nel super codice morale” (Moretti 1994, 60).

Non c’è accordo sull’unicità del codice morale così come inteso da Moretti, ma si può affermare che, anche dopo essere stato ascrivito alla *World Literature*, col suo mosaico di frammenti tematici *Moby Dick* stabilisce un paradigma solipsistico, narrando un viaggio apocalittico attraverso i mari e gli incontri che inscenano l’impresa escatologica del *Pequod* secondo Achab. Non è questa la sede per ricostruire la biografia letteraria di Melville, seppure già dai suoi esordi, con *Typee* (1846), *Omoo* (1847), *Mardi* (1849), fino alla pubblicazione di *Moby Dick*, si delinei uno scenario tanto vasto quanto polimorfo, capace di assorbire e far propria la lezione di Shakespeare, per teorizzare che il personaggio deve trascendere il romanzo per “present another world, and yet one to which we feel the tie” (Matthiessen 1968, 416).

Con Melville il tema di questo contributo, la dimora contesa, non si identifica con un luogo o un’entità statica, bensì si manifesta in un atto di *oikeiosis*, ovvero di “appropriazione” del luogo, della reiterata ricerca del rifugio, che trova sfogo nella scrittura della memoria. Una narrazione che dà voce a una continua e dolorosa assuefazione al mondo, all’ambiente, partendo da una casa.

Le case sono solo una forma estesa e aumentata di quello che iniziamo a fare respirando e aprendo gli occhi appena nati: costruire intimità [...] Si deve parlare di ‘costruzione’ perché l’intimità, anche con noi stessi, non è un dato, ma un artificio. D’altra parte, si tratta di un artificio paradossale, perché tende a produrre la sua scomparsa. L’intimità è proprio questa impossibilità di distinguere il naturale e l’artificiale. (Coccia 2021, 18)

Di costruzione si tratta anche da una prospettiva letteraria: in *Moby Dick* si fondono tragedia, commedia ed epica eroica, anche se l’obiettivo dichiarato di Melville prima del romanzo è quello di fondare un “veritable gospel. Through the multiplicity of their aims and forms, Melville’s next novels [*Moby Dick* incluso] break through generic boundaries to represent truths that Melville considered deep and shattering. In a sense, then, he was inventing a bible of his own” (Kelley 2008, 59).

La varietà dei generi utilizzati si accompagna al vaglio delle convenzioni che li contraddistinguono: perciò *Moby Dick* è un inesauribile scavo metanarrativo, in cui Ishmael, la voce narrante, passa incessantemente in rassegna cetologia, cosmologia, esponenti della filosofia classica e moderna, per de-mitologizzare il Leviatano: è tuttora valido il giudizio di Cesare Pavese, secondo il quale “ogni capitolo, ogni periodo, ogni frase del libro ha quell’aria inevitabile e fatale che è come un suggello di classicità” (2018, 13). A fronte di una tale rassegna di episodi, è legittimo parlare di un unico, grande codice?

La risposta a tale quesito è inscritta nella geografia, nella topografia e, soprattutto, nella retorica – componenti mutualmente interagenti – sottese alla narrazione, che oscillano fra l’esperienza intima e il sublime, sospese fra il terrore e l’epifania visionaria del naufragio. In ogni caso, l’intensificazione del racconto fa aggio su località, regioni, ambienti naturali e artificiali,

scene comprensive degli spazi a bordo del *Pequod*, per enfatizzare il valore icastico dell'istante, intorno a cui si sviluppa un vivace confronto sullo stile di vita e le sue implicazioni religiose, teso a sovvertire le pratiche euristiche vigenti.

Moby Dick – the only one of Melville's works to draw upon the prophetic books of the Bible – was prophetic, too. Marx's *Class Struggle in France*, Toqueville's *Recollections*, Alexander Herzen's *Memoirs*, and Flaubert's *Sentimental Education* all depict actual revolutionary struggles. *Moby Dick* projects into imaginary space a world constructed from elements of the political discourse and social tension in which Melville was entangled. (Rogin 1983, 107)

L'inquietudine diffusa che sfocerà nella guerra civile è latente nella risoluzione tragica del romanzo, col topos lucreziano del naufragio, sul quale rifletterà, fra gli altri, Nietzsche.

Nietzsche stesso ha portato avanti per qualche tratto le immagini di navigazione e naufragio. Lo stupore del naufrago in salvo è la nuova esperienza della terraferma [la felicità di Nietzsche coincide con quella del naufrago perché] La terraferma non è la posizione dello spettatore ma quella del naufrago salvato; la sua saldezza viene appresa interamente a partire dall'improbabilità che essa sia ciò che può essere raggiunto. (Blumenberg 1985, 42)

È Blumenberg a evidenziare una dinamica delle metafore che illumina il senso della narrazione a partire dalla geografia di *Moby Dick*. "Non sarà mai del tutto chiaro [...] se nella realtà possa esservi qualcosa dell'accessibilità del leggibile. Non basta accertare storicamente i reperti. Si tratta anche della 'leggibilità' di ciò che su di essa si può dire" (1985, 30). Il cimento narrativo di Ishmael si sviluppa attraverso un'osservazione che ambisce alla significazione; quella che indichiamo come geografia in Melville è la premessa di questo processo di attribuzione di senso che Nietzsche condanna come asintotico. In quest'ottica, Melville capovolge la preminenza del concetto sulla metafora e si accinge ad approfondire le circostanze in cui l'evento si manifesta: una sequenza che spiega il cospicuo sostrato enciclopedico su cui si sviluppano i paragrafi a sfondo zoologico o sulla caccia ai cetacei. La leggibilità di *Moby Dick* consiste in un'inesauribile rassegna di antefatti, della cui sequenza si fa carico Ishmael.

Il nostro obiettivo è ora chiaro: dobbiamo dimostrare come la casa sia uno dei più potenti elementi di integrazione per i pensieri, i ricordi ed i sogni dell'uomo. Il fattore coesivo, in tale integrazione, è rappresentato dalla *réverie*. Il passato, il presente e il futuro affidano alla casa dinamismi differenti, dinamismi che spesso interferiscono vicendevolmente, talvolta opponendosi, talora stimolandosi reciprocamente. (Bachelard 1999, 34)

The Scarlet Letter (1850), qualificato da Hawthorne come *romance*, stabilì un legame intimo con il pubblico del tempo, legame che Melville gli invidiava: era un'opera d'arte *heimelig*, dotata di tutte quelle qualità che la rendono accettabile, famosa, per certi versi gradevole e quasi casereccia, cioè tutto il contrario di *unheimlich*, che qualifica invece un elemento estraneo, ostile e alienante. Dichiarare gradevole un'opera come *The Scarlet Letter* è sconcertante, dato il soggetto del libro e il suo terrificante epilogo, ma la qualità che rende la creazione artistica consona al gusto è intrinseca nel fruitore, per cui l'affinità, l'elemento domestico, si coglie all'atto della ricezione del libro. Da questo punto di vista Melville non avrà la stessa fortuna del suo amico Hawthorne.

Retrospectivamente, *Moby Dick* rientra in una fase cruciale della letteratura statunitense: nel breve lasso di tempo che intercorre tra il 1850 e il 1855 vengono pubblicati *Representative Men* di Ralph Waldo Emerson (1850), *The Scarlet Letter* di Nathaniel Hawthorne (1850), *The House*

of the Seven Gables, anch'esso di Hawthorne (1851), *Moby Dick*, anch'esso nel 1851, *Walden* di Henry David Thoreau (1854) e *Leaves of Grass* di Walt Whitman (1855): il grande critico Francis Otto Matthiessen si interroga sulle condizioni favorevoli che hanno reso possibile una fioritura senza uguali proprio in quegli anni, e intende "dig into its sources in our life, and examine the economic, social, and religious causes why this flowering came in just those years" (1968, vii). Lo studioso auspica al riguardo la fusione della forma con il contenuto, partendo dal fatto che tanto Emerson quanto Thoreau "all commented very explicitly on language as well as expression, and the creative intention of Hawthorne and Melville can be readily discerned through scrutiny of their chief works [considering] that even Hawthorne and Melville's common denominator was their devotion to the possibilities of democracy" (vii, ix).

Il richiamo alla democrazia di *American Renaissance* in relazione alla letteratura non è casuale, anzi è strettamente legato con il tema della casa, uno snodo che negli Stati Uniti assume un valore fondativo: non bisogna trascurare infatti che il sogno della *City on a Hill* secondo il sermone di John Winthrop è la pietra d'angolo della mitica eccezionalità della nazione, per cui la città sulla collina è la metonimia domestica di un popolo in fuga dall'Inghilterra, dove non poteva professare liberamente la propria fede.

Moby Dick parte [...] parte da dove *Mardi* (1849) si ferma. ('E così, sia chi inseguiva, sia chi era inseguito, continuò la sua corsa, su un mare infinito'), si ferma dove praticamente il naufragio dell'*Essex* ha inizio. Salvatosi grazie alla morte di un altro (è su una bara riaffiorata alla superficie che Ishmael si appoggia, prima di essere raccolto). Ishmael non può più avere compagno né di sventura né di ventura [...] Non è infatti l'eroe classico, né tanto meno il nuovo eroe, quello condannato dal suo eroismo a sparire immediatamente dalla scena, come Owen Coffin. Ishmael è semplicemente il nuovo uomo qualunque, malato, come Ishmael dice all'inizio, *nel cuore e nella mente*. Il suo corpo (romanzesco) non è destinato a nutrire la nostra esigenza di gratificazione, il nostro bisogno di sublimare, per interposta persona, i desideri meno realizzabili, perché non è 'pieno', non ha fisionomia, non ha un progetto [...] Ishmael è e si sente 'orfano'. Destinato a restare senza padri, senza una società che sappia adottarlo, non ha altra scelta se non quella di prepararsi, ancora una volta. A un'altra tragica avventura. (Lanati 1987, 84, corsivi nell'originale)

Dopo aver concluso il periodo incentrato sulla letteratura di viaggio, che gli aveva garantito il successo, Melville si affida al personaggio di Ishmael, assimilabile a un "ente di invenzione [dotato del potere] di essere esistenti senza esistere [ed entrambe le condizioni] si mescolano dentro una 'voce', quella dello scrittore, che non è mai interamente reale, proprio come quella dei suoi doppi, i personaggi, non è mai del tutto illusoria" (Stara 2004, 233).

In tale contesto post-esotico e privo di una voce narrante incontrovertibile, si distrae Evert Duyckinck, evidenziando pregi e difetti del romanzo nella sua recensione sul *New York Literary World* (Duyckinck in Melville 2018a, 595; Mariani 2013, 23), giudizio che sarà un punto di riferimento dell'epoca; lo stesso critico liberale attribuì all'opera una denominazione che fece scuola, equiparandola a un "intellectual chowder"¹: una densa zuppa di pesce, (Melville 2018, 61), un amalgama di voci e luoghi riconducibile al narratore Ishmael, che si propone di riformare un intero stile di vita. Secondo il critico, il romanzo è privo della regia dell'autore, e dunque si scompone in tre libri diversi.

Nel primo abbiamo una narrazione realistica della caccia alla balena, una sezione che ri-

¹ "This volume of *Moby Dick* may be pronounced a most remarkable sea-dish – an intellectual chowder of romance, philosophy, natural history, fine writing, good feeling, bad saying – but over which, in spite of all uncertainties, and in spite of the author himself, predominates his keen perception faculties, exhibited in vivid narration" (Duyckinck in Melville 2018a, 595).

propone il carattere dei primi racconti marinareschi di Melville, a cominciare da *Typee*, opera d'esordio, in cui l'autore dichiara che il libro intende raccontare la verità, senza fronzoli. L'insistenza sulla veridicità dell'avventura vissuta dal protagonista in un'isola della Polinesia si spiega geograficamente, in quanto l'opera venne originariamente pubblicata dall'editore londinese John Murray in una collana – *Home and Colonial Library* – dedicata ai libri di viaggio, frutto di esperienze realmente vissute. Ma già qui Melville si concede alcune licenze artistiche, ad esempio prolungando il periodo effettivamente trascorso sull'isola, o cambiando il suo nome in Tom, attribuendo al protagonista incontri e azioni che non corrispondono alla sua vicenda insulare: creando insomma, come farà più tardi con *Moby Dick*, una maschera di sé stesso.

Riprendendo la tripartizione di Duyckinck, nella seconda sezione di *Moby Dick* va in scena il capitano Achab, e altri personaggi inusuali, per non dire stranieri; se il giudizio su questa sezione è incerto, il cosiddetto terzo libro, una via di mezzo fra saggio e rapsodia, viene aspramente criticato per le esagerazioni stravaganti di Ishmael, ritenute indegne di un'opera letteraria. Allorché Melville tratta in questa sezione di temi religiosi e istituzioni, secondo Duyckinck, esibisce una vena pericolosamente sovversiva (Mariani 2013, 24).

Nei decenni a venire, anche a seguito del fiasco di *Pierre* (1852), la critica dimenticherà Melville, il quale pubblicherà opere brevi e poesie che passeranno inosservate, e lavorerà presso il fatidico ufficio della Dogana da cui è tratta l'ambientazione di *Bartleby*; sarà rivalutato gradualmente negli anni '20, quando una diversa sensibilità riscoprirà ciò che era stato oblitterato.

Dalla meticolosa ricostruzione di Giorgio Mariani risulta che nel 1917, Carl Van Doren, uno dei più autorevoli americanisti del tempo, congeda *Moby Dick* in poche pagine come “uno dei più grandi *romance* marinari della letteratura mondiale [ma] troppo irregolare, troppo bizzarro” (1917, 320) e così Melville viene sbrigativamente rubricato fra i contemporanei di Fenimore Cooper. Eppure, appena quattro anni dopo, nel 1921, sempre Van Doren dedica a Melville su *The American Novel* il doppio dello spazio riservato nella pubblicazione precedente, in cui scrive: “il tempo era propizio per un libro di questo tipo”, mentre ora scrive “il tempo era propizio per un'epica (in corsivo) di questo tipo”. L'epica in questione non si concentra solo sugli oceani, ma è “l'epica della mente inquieta dell'America, al cui centro torreggia un Lucifero Yankee” (Van Doren 1921, 68-76, in Mariani 2022, 27). Non si tratta di un'improvvisa rettifica, ma della certificazione di rappresentatività dell'opera, propensione a “dar voce ad alcuni dei suoi tratti fondanti, al suo porre al centro della storia eroi che incarnano passioni collettive” (*ibidem*). Qui l'“intellectual chowder” ha tutto un altro gusto, rispetto al significato spregiativo che aveva in principio, e, da insieme composito, sussume e valorizza le varie forme di una poetica.

Con il *Melville Revival* si scopre e valorizza un'esuberante opera “aperta” (2022, 7), il cui autore realizza i suoi intenti pedagogici attraverso una peculiare cartografia letteraria, sviluppata sulle esperienze di un *quester* della modernità. Melville rientra fra gli artefici del rinascimento statunitense così come concepito da Matthiessen, membro di un vivace consesso di letterati che dimostrano una consapevolezza culturale paragonabile alle dichiarazioni quasi contemporanee di Michelet e Burkhardt sull'identità di una civiltà; ovviamente questa coscienza di sé comporta gli eccessi retorici che accompagnano l'autocelebrazione di una nazione. A livello di stile, *Moby Dick* “lascia ampio spazio alle interpretazioni individuali” (2013, 7), ma, allo stesso tempo, crea problemi formali interni al testo: l'adozione del racconto autobiografico in prima persona “viola le convenzioni imposte da questa scelta” (25) poiché in *Moby Dick* il genere prende le distanze dalle convenzioni realiste, introducendo, fra l'altro, sezioni etnografiche poco gradite in ambito religioso. Fin dall'apertura, si percepisce in *Moby Dick* una progressiva dislocazione dalla casa-nazione, compresa la sua matrice urbana.

Knocking people's hats off – then, I account in high time to get to sea as soon as I can [...] Circumambulate the city of a dreamy Sabbath afternoon. Go from Corleans Hook to Coenties Slip, and from thence, by Whitehall, northward. What do you see? – posted like silent sentinels all around the town, stand thousands upon thousands of mortal men fixed in ocean reveries. (Melville 2018a, 16)

La precipitosa fuga da “Manhattoes” (*ibidem*) e dintorni va delineando il carattere di uno Stato-nazione non in base al territorio, né secondo una tradizione nazionale solida e conservativa, ma piuttosto in relazione a uno stile di vita. Come osserva al riguardo Sacvan Bercovitch, esiste una “literary dynamics between text and context” (2012, xii), un intreccio vincolante che attribuisce senso all'*American Dream* ravvivando la fiamma di un credo collettivo sotto lo stesso tetto, conformemente allo spirito della geremiade di matrice puritana: il monito apocalittico, per mettere in guardia i fedeli, si alterna con visioni profetiche, che lasciano intravedere il viatico della terra promessa.

Sia *Moby Dick* che la geremiade danno voce a una critica radicale del presente, e non pochi di coloro che rispondono a questo appello, dopo il pentimento, traducono il loro credo in un'intransigente prassi teocratica nella quotidianità. Non è questo il caso di Melville, che non si identifica pedissequamente con i personaggi di Achab e Ishmael, ma ne rielabora turbamenti e frustrazioni, facendone i testimoni di una vicenda che per lui stesso è da decifrare: un enigma che assume le funzioni di una casa, come nella balena di Giona, una casa da ascrivere al nomadismo concepito da Deleuze, ovvero su posizioni flessibili, spinoziane, in contrasto con i rigidi schemi – culturali e territoriali – di Descartes.

Deleuze first makes the distinction between state philosophy and nomad thought in his discussion of the [...] conflict between Descartes and Spinoza. In *Difference and Repetition*, Deleuze associates the ‘nomadic distribution of the various components of Being in Spinoza, opposing it to the Cartesian theory of substances that [he] distributes by dividing into fixed categories, demarcating territories and fencing them off. (Tally 2009, 66)

In quest'ottica nomade, finalizzata all'*oikeiosis*, ma come “appropriazione” di sé, gli episodi biblici in *Moby Dick* sono “il cuore del mistero [della dimora, che] è il sacrificio stesso” (Girard 2004, 67); sacrificio e capro espiatorio nel romanzo confluiscono nella genesi della home statunitense, da immaginare come la condivisione di un progetto, che prende forma nella “tecnica materiale e psichica che usiamo per intrecciare la nostra vita e il nostro destino con quelli altrui. È proprio perché questa è la funzione principale [della casa, in quanto] la sua natura non è architettonica ma morale” (Coccia 2021, 23).

Come rileva Bercovitch (2012), la geremiade ha avuto un ruolo importante in un processo di americanizzazione che non cominciò col declino del puritanesimo, ma con la Grande Migrazione, artefice di una cultura Middle Class, che, una volta sviluppata, prese via via le distanze dalle radici europee delle tredici colonie. L'individualismo del self-made man è il sintomo dell'ossessione in casa di Achab, l'ideologia di matrice capitalista che l'uomo Melville subisce e, per affrancarsene, proietta sulla caccia alla Balena Bianca.

A nation of self-interested individuals was a nation devoid of civic relations. Civic relations could appear only when individuals put the nation's general interest – what political scientists call the general will – before self-interest. In the absence of civic relations, mid-nineteenth-century Americans confronted the possibility of a civil war. (Pease 1987, x)

Sullo sfondo delle turbolenze di quest'assetto sociale si articola anche il Rinascimento americano: sempre secondo Matthiessen, mentre Whitman ed Emerson, ispirandosi alla na-

tura, sviluppano “a quiet humanism, a devoted tenacity to broadly representative qualities” (Matthiessen 1968, 603), Melville e Hawthorne propongono, con il genere tragico, opere che lasciano trapelare dubbi e incertezze sulla fenomenologia del divino. In particolare, Melville mette in dubbio una cultura che si basa sulla retorica, il simbolismo e l’immaginazione collettiva legate al puritanesimo, la cui preminenza si è indebolita, ma che continua a esercitare la sua egemonia a livello nazionale (Tally 2009, 27). Uno iato, una faglia tra Chiesa conservatrice e società civile, che si insinua surrettiziamente anche nello spazio fra domicilio e senso comune.

L’appello di Samuel Danforth a stare uniti nel momento della crisi produce *Errand into the Wilderness* (1670), seguito dall’incitamento alla rivoluzione di Samuel Sherwood con *The Church’s Flight into the Wilderness* (1776); una serie che alimenta, nel corso degli anni e secondo le etnie insediate oltre Atlantico, lo scontro fra classi, consorterie e chiese, che si riflette in *Walden*, *The Scarlet Letter*, *Leaves of Grass* e, ovviamente, *Moby Dick*.

Per quanto in *Moby Dick* non vi siano riferimenti espliciti al clima politico, è ovvio che Melville fu sensibile alle tensioni razziali, agli interessi economici e, non ultimo, ai contrasti interni alla galassia protestante, tutti elementi che sarebbero sfociati nella guerra di secessione, rivelandosi ostacoli per accedere al leggibile, secondo l’auspicio di Blumenberg. Ritornando a quello che è un tabù condiviso da generazioni, che si può dire dell’America dal suo interno? Ancora una volta, interviene Bercovitch:

Only America, of all national designations, has assumed the combined force of eschatology and chauvinism [...] As opposed to (say) Donne’s or Blake’s symbol of America, Melville carries in it the authority of Scripture. It offers itself neither as a conceit nor as a personal vision, but as civic identity rooted in a prophetic view of history. (2012, 176-77)

Sarà così la *wilderness*, con la sua ambivalenza semantica, da luogo misterioso e ostile a paesaggio sublime e inarrivabile, a offrire una soluzione per la casa contesa, l’aporia di *Moby Dick*.

2. *Mirrors of Wilderness*

Writing should be the settlement of dew on the leaf, of stalactites on the wall of the grotto, the deposit of flesh from the blood, of woody fibre in the tree from the sap. (Emerson 2014, xiii)

The Melville revival inaugurated by such biographers and critics as Raymond Weaver, John Freeman, Van Wick Brooks, and Lewis Mumford [...] went far, if not the whole way (a project fulfilled by the next generation of Americanists) to reverse the judgment of the earlier critics, without, however, disturbing the Logos informing the earlier representation of America’s national identity and its canon. The critics of the revival apotheosized *Moby Dick* as an American masterpiece because it intuited and expressed an essentially human ‘spiritual’ Real that [...] transcended [...] the inevitable reduction of the Protestant prohibition of art and the vulgar materialism of post-civil War capitalism. (Spanos 1995, 16-17)

A partire dagli anni ’20 la critica riconobbe e apprezzò l’opposizione di Melville alla censura dell’arte messa in atto dai protestanti e al gretto materialismo che fece seguito alla guerra civile; tuttavia, anche coloro che più tardi condivisero la riscoperta di Melville, figure di rilievo come Lionel Trilling, Richard Chase e Harry Levin, si fecero portavoce di un’interpretazione discutibile, seppure conforme alla posizione di Matthiessen nel 1941, cioè una lettura manichea dei personaggi di Ishmael e Achab, rispettivamente identificati come paladino della democrazia e stelle e strisce il primo, esagitato esponente nel nazismo prima, e dello stalinismo poi, il secondo.

La guerra fredda contribuì al protrarsi negli Stati Uniti di un nazionalismo conservatore fino agli anni Ottanta, un'attitudine contraria alla ricerca incentrata sulla *worldliness*, il rapporto tra letteratura, ricezione e risvolti antropologici.

Come rileva William Spanos (1995), la critica attuale si focalizza invece proprio sul rapporto che Melville stabilisce fra ontologia e costruzione del testo; è così che la "leggibilità" su cui insisteva Blumenberg (1985) torna al centro della scena, stabilendo uno stretto legame fra *Moby Dick* e la produzione tarda di Melville, dove, come in *Benito Cereno* (1855), sorta di "tragedia shakespeariana, [in cui il racconto] si presta a molte interpretazioni, ed è in grado di reggerne di diverse e anche contrapposte. [Assistiamo] all'epifania di un incubo, più in generale l'irruzione del mistero che popola la nostra vita quotidiana spesso senza rivelarsi al punto da rendersi riconoscibile" (Mussapi 2023, 19).

In questa prospettiva distopica, la nave come forma di eterotopia è una rete di funzioni spazializzate e tempi seriali, un mondo in scala ridotta, presente anche in Stevenson e Conrad: un mondo dove – Melville scrive ottimisticamente – è il popolo a controllare chi lo governa: non in chiave populista, ma per l'inerzia del senso comune. In ottica foucaultiana, *Moby Dick* è una rassegna di discorsi, che non va interpretata, come è stato per decenni, alla stregua di una lotta epica tra il bene e il male: considerata nel suo insieme – ovvero come domus mundi – la narrazione della baleniera è un perfetto dispositivo di assoggettamento e di controllo, ma Melville non denuncerà apertamente il sistema, per descriverne invece, dettagliatamente, il funzionamento.

Rientra in questo intento l'espansione linguistica e iconica, preludio al dibattito sul modernismo tra Henry James e Joseph Conrad, mentre l'amicizia, la corrispondenza, oltre alla dedica di *Moby Dick* a Hawthorne, strutturano il plot su più livelli, affinché il lettore sia partecipe di un'inesauribile indagine semantica e ontologica:

What Ishmael seeks is not the road less traveled, but no road at all, a passage at once without a plot and untraceable. He does not wish to blaze a trail, in other words, but to find refuge in the 'magnanimity' of a sea whose indifference to human passage makes the categories of the 'common' and the 'slavis' irrelevant. His declaration from the ship's railing suggests that, in addition to the appeal of a fresh start, there may be something along the trail of Ishmael's history that he wishes to hide. [...] the world of the ship heaves, rolls, plunges, the presumed stability or signposts of structures of thought (much less and land-based expectations and regulations) might not register at sea at all. (Blum in Levine 2013, 27)

La navigazione a bordo del *Pequod* è uno spazio privato e insieme condiviso, sovrastato da un intreccio di regole che afferisce alle fonti bibliche secondo la severa tradizione della marineria. "Captain Ahab was by no means unobservant of the paramount forms and usages of the sea" (Melville 2018a, 120). Il destino apocalittico è anticipato da Ishmael: "Oh Ahab! What shall be grand in thee, it must need to be plucked. At from the skies, and dived for in the deep, and featured in the unbodied air" (*ibidem*). La condotta impeccabile pare compatibile con l'ossessione per la Balena Bianca, la sindrome di cui Ahab è vittima: lui è tutt'uno con gli spazi della nave, e l'intero equipaggio percepisce il rumore della sua protesi d'avorio mentre passeggia sulla cabina di coperta. "Did you fixedly gaze, too, upon that ribbed and dented brow; there also, you would see stranger foot-prints, the foot-prints of his one unsleeping, ever pacing thought" (Melville 2018a, 130).

Le tracce insonni di Ahab – il libro è, nel complesso, una rassegna di tracce – riflettono una irrefrenabile tendenza a trascendere, a trasformare indizi o reperti enciclopedici in asserzioni che competono per autorità con le Scritture. Eccessivo è anche il colore bianco della Balena, più ripugnante che orribile: "That ghastly whiteness it is which imparts such an abhorrent mildness,

even more loathsome than terrific” (Melville 2018a, 152). Il lettore registra l’eccedenza anche in campo linguistico e semantico, quando si mette alla prova il semema del segno, denunciandone l’inadeguatezza rispetto a ciò che dovrebbe essere in grado di significare.

Melville’s activation of literature as an art claiming these great powers gives *Moby Dick* its peculiar form of seriousness. Like scripture or vision narrative or wisdom writing – genres that it also draws into itself – [...] not that good writing does, but of speech that engages the ultimate dimensions of our existence. But if *Moby Dick* reaches beyond the usual registers of literary expression, this leads to no devaluation of writing, but to intensified care for writing as such. More persistently than anything else [...] *Moby Dick* is a book in love with language. (Brodhead 1986, 6)

Se la lingua non è capace di descrivere ciò che scorre davanti agli occhi, siamo di fronte a un ostinato esempio di letteratura del sublime quando il genere – e la relativa sensibilità – erano già in declino: Melville va annoverato fra quegli artisti che, come Novalis, lamentano il distacco dell’uomo moderno dalla natura, in un periodo che vede predominare l’*Entzauberung*, il disincanto, che fa crollare anche l’attrazione terrificante per i fenomeni naturali. La Balena Bianca è un’eccezione, perturbante non per la leggendaria ferocia, ma per le anacronistiche motivazioni demoniache attribuite alla furia del cetaceo. È di fronte al sublime che così si ha una chiara percezione dell’intimo sentire di Melville, spossato dalla modernità metropolitana e spaesato dalla “subversion of orthodoxy” religiosa (Cook 2012, 65) che accompagna gli accoliti di Ishmael. Last but not least, Melville come voce narrante è turbato dalla possibilità che il Leviatano possa degenerare rispetto ai suoi progenitori. “Inasmuch, then, as this Leviathan comes floundering down upon us from the head-waters of the Eternities, it may be fitly inquired, whether, in the long course of its generation, he has not degenerated from the original bulk of his sires” (Melville 2018a, 336-37). Non sfugge che al cetaceo si assegni il pronome personale maschile, equiparandolo ad un individuo ragguardevole: di fronte al timore espresso da Melville che le balene possano estinguersi per la caccia indiscriminata, si è tentati di identificare nel capodoglio Moby Dick la sua vera casa.

Sia in Bachelard che in Melville la localizzazione dell’intimità – in un luogo familiare o agognato, verso il quale ci si dirige perché polo di aggregazione – è un importante valore culturale in sé, promessa di piacere domestico.

Da questo punto di vista Melville deve però soddisfare le istanze profonde di un popolo in rapida ascesa che, oltre a festeggiare l’intimità come la libertà garantita da un governo stabile con un’espansione territoriale in atto, desidera distinguersi, e vuole celebrare qualcosa che l’Europa non può avere, la “naturalità” degli Stati Uniti, amplificata dalla secolare convinzione che:

The discovery of the New World rekindled the traditional European notion that an earthly paradise lay somewhere to the west. As the reports of the first explorers filtered back the Old World began to believe that America might be the place of which it had dreamed since antiquity. (Frazier Nash 2001, 25)

L’intimità del luogo costituirà perciò un impedimento per Melville, dovendo negoziare con una costruzione ideologica predominante sul sito reale, e così la scenografia marittima di *Moby Dick*, estremizzata dalla decisione di Achab di non fare scali, deluderà il senso comune delle masse, che reclamano altre isole proto-turistiche. Melville verrà perciò tradito dai suoi lettori, mentre Bachelard nel Novecento si muove su un piano empirico universale, i cui movimenti e consuetudini tornano comunque utili per capire anche Melville, perché in un mondo meccanicistico, che lo scrittore newyorchese già ai suoi tempi preconizzava, “l’estetica oggi prende su di sé il mondo delle qualità e degli aspetti sensibili [...] autonomizzandosi dalla considerazione teorico-filosofica con cui faceva tutt’uno” (D’Angelo 2023, 23).

Les humains (et peut-être quelques autres êtres vivants) existent en habitant l'espace, tout l'espace, du plus proche au plus lointain, en le sillonnant de toutes parts, en le transformant, en l'orientant et en l'organisant, en s'y installant de diverses manières, légères ou brutales, éphémères ou permanentes, et en le détruisant aussi ... Mais également en s'y tenant debout, couchés, marchant, dansant ou immobiles, corps ouverts, corps sensibles, corps imprégnés des odeurs et des lumières des jours [...] Interroger l'habiter, c'est interroger ce qu'il en est pour les hommes de leur monde, du monde qu'ils ont édifié au cœur de l'espace et du temps, dans lequel ils ont ordonné leurs existences individuelles et collectives, mais aussi dans lequel, tout simplement, ils vivent. (Besse 2013, 7)

Se l'approccio euristico di Bachelard è riconducibile alla fenomenologia di Bergson e Merleau Ponty, si può attribuire alla casa un carattere dinamico, considerarla il perno di una percezione mutante, affine ad un computo cronologico, e foriera di uno psicologismo variabile. In quest'ottica Bachelard, filosofo dell'acqua e del fuoco, sostiene che la casa non è un dato, ma un insieme spazio-temporale relazionale, in grado di catalizzare su di sé emozioni individuali e collettive, conferendo ai sensi spessore empirico e valore simbolico. Per comprendere il fenomeno casa occorre dunque raccogliere e compendiare pensieri, sogni e ricordi, farli confluire nel sito che ciascuno di noi identifica con la magione, in modo che la *rêverie* associata al luogo fisico diventi il magnete di impulsi diversi, che talvolta si incrociano, o, in altre circostanze, collidono vicendevolmente. "Dunque il nostro modesto studio delle immagini più semplici ha un obiettivo filosofico ambizioso: dimostrare che la *rêverie* costituisce la porta di accesso per il mondo dell'animo" (Bachelard 2015, 22).

In questo senso si conferma la tripartizione, tematica, stilistica e psicologica, proposta da Duyckinck per *Moby Dick*. La casa come esperienza della caccia alla Balena si manifesta negli ordini di Ahab all'equipaggio, attraverso le pulsioni trasmesse ai naviganti che generano comunità; rivisitata in questa luce, la casa che ruota intorno a *Moby Dick* appare fluida, un luogo di passaggio coinvolgente ma periglioso, giammai un rifugio sicuro.

Sottolineando la coesistenza di reale e immaginario nel concetto di casa Bachelard ricapitola luoghi, oggetti, angoli domestici ben presenti in Melville; la casa, sotto forma di imbarcazione, cabina, chiatta, scialuppa, zattera, coffa, cassero, timoniera, anfratto, riparo o, genericamente, luogo protetto, occhio sul mondo, è struttura portante di *Moby Dick*. Ma attenzione: la casa viene generalmente descritta da chi vi abita o vi ha vissuto, poiché altrimenti si tratta di un surrogato, un *Ersatz* di ciò che è fuori portata, una supposizione, un anelito, in cui entra in gioco "il complesso rapporto del soggetto con il mondo e con la natura, rapporto mediato in origine dallo sguardo di soggetto, che 'esce da sé'" (Jakob 2005, 9).

L'immagine di un individuo che si protende oltre il sito dove si trova per osservare ciò che lo circonda compendia lo spirito della scrittura di Melville. L'uscire da sé, così come formulato da Jakob (ovvero guardare idealmente fuori di casa, per poi scriverne), mette in luce un importante passaggio che, per meglio apprezzare gli spazi di *Moby Dick*, ci porta a riconsiderare la lezione di grandi nomi dell'arte occidentale:

I testi letterari di Petrarca o di Albert von Haller e i dipinti di Lorenzetti o di Platini non sono documenti secondari, ma gli anticipatori, i catalizzatori e gli iniziatori di una successiva presa di coscienza. È proprio la capacità di creazione della realtà caratteristica dell'arte a far sì che non si possa avere un'esperienza pura dei paesaggi, a far sì che su di essi vengano trasferiti idee, valori e modelli. Questa ideologizzazione è leggibile nell'immagine letteraria e pittorica del paesaggio e della storia del paesaggio ancor prima che essa sia sperimentata in un ambiente naturale. (11)

Gli esempi di un narrato che anticipa la comprensione, e quindi la *oikeiosis*, l'appropriazione simbolica di ciò che si osserva, sono innumerevoli in *Moby Dick*, fin dai primi capitoli: il sacco

in spalla a Ishmael, metonimia del viaggio intorno al mondo per il quale egli si imbarca, il buio a Nantucket che accentua l'attesa, in un clima analogo alle contemporanee tenebre della Londra di Dickens, il corpo di Ishmael che diventa un'estensione della casa, mentre gli occhi ne sono le finestre. E poi il quadro acquitrinoso, scuro e marcio, appeso alla parete della *Locanda del Baleniere*: una premonizione del Leviatano, e quindi del naufragio; un oggetto fosco, redento dalla presenza del sublime che, seppure non si riesca a decifrare l'immagine dipinta, ipnotizza coloro che la osservano. Poco dopo, l'inatteso incontro di Ishmael con Quiqueg, che raggiunge l'intensità di un'agnizione, prendendo le mosse da un mosaico di tatuaggi.

Una scrittura che "fotografa" gli spazi e i loro occupanti, e lo fa quando la fotografia è ancora nella sua fase embrionale (non bisogna dimenticare che la guerra di secessione è il primo conflitto della storia a essere documentato da fotografi): vale per Melville ciò che dichiara Barthes quando parla di foto come mezzi "per partecipare alle figure, alle espressioni, ai gesti, allo scenario, alle azioni" (Barthes 1980, 28); questa fase è il cosiddetto *studium*. È però il *punctum* l'elemento risolutivo dell'operazione; "chiamerò questo secondo elemento [...] *punctum*, puntura, piccolo buco, piccolo taglio, e anche impresa aleatoria. Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)" (*ibidem*). Lo stile di Melville trova un valido interprete in Barthes proprio perché questi avanza delle riserve su ciò che percepisce, e si muove con opportuna cautela su ciò che poi è il *punctum*, il soggetto attivo della comunicazione: la relazione che si instaura tra l'oggetto e il soggetto "che esce da sé".

Può anche trattarsi di un'impresa aleatoria, ma sarà comunque un catalizzatore attivato, che si avvia zoomando sul sacco in spalla di Ishmael, sul quadro del veliero fra le onde, sulla pipa che Quiqueg offre a Ishmael, sul doblone che Achab affigge sull'albero maestro. Per registrare simili esempi Melville si concentra sulla presenza ontologica della scrittura, mimando ciò che avrebbe fatto con un dagherrotipo a fronte di quelli che sono, per scelta, dettagli: una parte per il tutto, non un insieme che necessita di un codice per essere esplicitato (Ceserani 2011, 23).

La comprensione dell'arte, in tutte le sue varianti, è frutto del contatto simpatetico con l'oggetto, un gesto che si affranca da un'analisi positivista, anonima come la serialità industriale; infatti, non è casuale che la ripartizione di *Moby Dick* attraverso capitoli tematici preveda un vaglio organico e specifico di persone e oggetti, in cui si evita la netta divisione tra mente e natura teorizzata da Cartesio. In tal modo Melville, attraverso tutti i personaggi del romanzo, senza eccezione, definisce la posizione ambivalente dell'uomo rispetto alla natura, in cui "il paesaggio emerge dunque *in e attraverso* il soggetto [in corsivo nell'originale], in una coscienza. Ma a che cosa corrisponde questa esperienza se si tiene conto che essa va ben oltre un semplice incontro tra soggetto e oggetto (natura)?" (Jakob 2005, 40). Già la produzione giovanile ambientata nel Pacifico, poi approfondita nell'iniziazione estetica di Ishmael, tra i capitoli 3 – "The Spouter Inn" – e 8 – "The Pulpit" – fino al capitolo 45 – "The Whiteness of the Whale" – fornisce una risposta articolata, che si rifà al sublime, e alle suggestioni di Hazlitt, Ruskin e, soprattutto, William Turner (Wallace 1992, 5).

The sublime in the nineteenth century meant an astonishing capacity of mind, an ability to consume the world as nothing more than a plenum of nutrients in that characteristically American project of self-making. At its most audacious, the sublime entailed a virtual substitution of self for world: it was an egotistical affair conceived in pride and consummated in an incestuous twining of nature back to the self, the NOT Me into the ME. (Wolf 1986, 155)

La capacità di Melville di acquisire e attivare stili e generi diversi ci riporta all'intensità del *Dasein* di Heidegger rispetto alla fruizione di un luogo, ma qui si svela la qualità ibrida della cultura americana, sospesa fra le sue radici euro-puritaniche e la magnitudo sublime del Nuovo

Continente, a condurci verso una sensibilità globale, e, con essa, a uno stile che può consentire all'Artista Americano, inteso come esponente di un paradigma culturale, di abitare – e operare – soltanto in rapporto con la *Wilderness*.

Wilderness che, per via dell'uso troppo frequente, assume un significato allegorico, entro il quale si può rintracciare l'allusione al vero obiettivo di Melville, che non consiste nel portare a termine il romanzo, quanto nella rappresentazione su base teatrale dei personaggi, i quali, a loro volta, vanno arricchendosi di senso grazie alla continua, mutua contaminazione tra elementi semiotici e la descrizione "attiva" delle immagini. La produzione sinergica di *ékphrasis* fa riemergere ad libitum il segno catalizzatore, "laddove ciò che conta non è più la differenza tra parola e immagine, spazio e tempo, coesistente e successivo, quanto semmai la possibilità che entrambi i poli di questa infinita dialettica possano comunicare qualcosa della realtà e, in definitiva, la contaminazione tra essi" (Cometa 2012, 30).

Achab inscena una vera e propria filosofia della disperazione. Kierkegaard ha scritto pagine insuperabili sulla disperazione, vedendovi l'impossibilità umana dell'uscita esistenziale dal presente verso le forme del passato [...] il disperato porta con sé tutto ciò che precedeva come qualcosa di presente nella possibilità. Achab figura questo sguardo disperato, che sprofonda in una fissazione di nome Moby Dick, la Balena Bianca. (Aresu 2006, 64)

Ishmael prova un misto di simpatia e dolore per Achab, che compare sulla scena solo dal capitolo 28, e "his first appearance on the deck of the Pequod [...] is suitable for a man who has undergone a Job-like (or Christ-like) physical and psychological punishment" (Cook 2012, 76). A proposito di punizioni e sacrifici, accanto alla solitaria nevrosi di Achab, si situa il celebre episodio del fuggitivo Giona, che, conscio di aver peccato, si sottopone al supplizio del capro espiatorio, e viene inghiottito dalla balena, per essere infine graziato. Anche qui la posizione che i personaggi occupano è cruciale: il predicatore Padre Mapple parla dal pulpito, e il seggio viene equiparato alla prora di una nave che non farà ritorno.

And now behold [Jonah] goes down in the whirling heart of such a masterless commotion that he scares heeds the moment when he drops seething into the yawning jaws awaiting him; and the whale shoots to all his ivory teeth, like so many white bolts, upon its prison. Then Jonah prayed unto the Lord out of the fish's belly. But observe his prayer and learn a weighty lesson. For sinful as he is, Jonah does not weep and wail for direct deliverance. He feels that his dreadful punishment is just. He leaves all his deliverance to God, contenting himself with this, that spite of all his pains and pangs, he will still look towards His holy temple. (Melville 2018a, 48)

Per il giuramento del doblone – una moneta d'oro come premio a colui che per primo avvisterà la Balena Bianca – Achab si appella ai suoi ramponieri, ottenendo all'unanimità la loro adesione: " 'Aye, aye!' shouted the harpooners and seamen, running closer to the excited old man. 'A sharp eye for the White Whale; a sharp lance for Moby Dick!' " (Melville 2018a, 132). Alle acclamazioni per il monologo di Achab fa seguito il colloquio tra Achab e il suo primo ufficiale Starbuck: assistiamo al confronto fra due opposti progetti di vita, in cui il primo si affida alle leggi del mercato, mentre il secondo, dopo aver sacrificato il vissuto al lavoro, vuole riappropriarsi della *wilderness* per un'immersione nel sublime.

How can the prisoner reach outside except by thrusting through the wall? To me, the white whale is that wall, shoved near to me. Sometimes I think there's naught beyond. But 'tis enough. He tasks me, he heaps me; I see in him outrageous strength, with an inscrutable malice sinewing it. That inscrutable thing is chiefly what I hate; and be the white whale agent, or be the white whale principal, I will wreak that hate upon him. [...] But look ye, Starbuck, what is said in heat, that thing unsays

itself. [...] Look! See yonder Turkish cheeks of spotted tawn – living, breathing pictures painted by the sun. The Pagan leopards – the unrecking and the unworshipping things, that live; and seek, and give no reasons for the torrid life they feel. The crew, man, the crew! Are they not one and all with Ahab in this matter of the whale? [...] Speak, but speak! – Aye, aye! Thy silence, then, that voices thee (aside). Something shot from my dilated nostrils, he has inhaled it in his lungs. Starbuck now is mine; cannot oppose me now, without rebellion”. “God keep me- keep us all” murmured Starbuck, lowly. (Melville 2018a, 133)

Il celebre episodio di Giona nel ventre della balena riproposto nella predica di Padre Mapple – interpretato da Orson Welles nel memorabile film di John Huston – vuole attualizzare il senso del peccato nel *Book of Revelation* (l'*Apocalisse di Giovanni*), per ribadire l'importanza dei valori domestici, *heimlich* dell'Americanità, un inesauribile stato dell'anima.

Alla placida comunione con i marinai di Mapple si contrappone il drammatico colloquio fra Starbuck e Achab. Quest'ultimo fa leva sulla sua retorica magniloquente, e promette al suo primo ufficiale la *restoration* – il ripristino di una condizione messa a repentaglio da fattori esterni – per salvare la casa, che si ricomporrà all'atto della *deliverance* – il sacrificio dell'individuo. Starbuck chiede che cosa frutterà quest'impresa sul mercato di Nantucket, e Achab lo schernisce, perché non è il denaro che conta in una *errand* – una missione – ma la coesione dell'equipaggio: credere nella crew garantisce e rafforza il senso dell'esistenza.

Al contrario, vendicarsi su *Moby Dick* significa combattere il male, che si cela in una creatura brutta e spietata, contro la quale si deve fare fronte comune. Starbuck tace e infine cede alla richiesta del suo superiore, ma, nell'intimo paventa il disastro dell'impresa, e con essa, la fine della nave. Nell'insieme, la psiche di Achab rispecchia i principi del “process of self-justification, the myth of America” (Bercovitch 2012, xlv) e in questa accezione, indiscutibile e assoluta, la geremiade è la regola etica a bordo del *Pequod*.

Melville's prose – and indeed everything about *Moby Dick* as a strenuously crafted work of literary art – tells of someone always moving away from the expected or the known. In some very profound and affecting way therefore the voyage of the *Pequod* in *Moby Dick* is something like Melville's own voyage in language away from domestic life, into an alternative realm of visionary imagination and entirely novel striving. (Said 2000, 359)

L'esegesi di *Moby Dick* da parte di Said combacia con quella di Tally:

Melville offers something else [than the American Renaissance], something vaster and darker, less comforting, and more grotesque: an American Baroque. The concept of the baroque makes possible a new way of understanding *Moby Dick* and Melville's other works, in the contexts of Melville's time and of our own, new in a postnational condition in twenty-first century. By prying the novel loose from the tradition to which it has been consigned I mean to produce a new reading that explores the degrees to which *Moby Dick* struggles against the national narrative upon which American literary studies have been based. (Tally 2009, 1, 2)

Entrambi i critici concordano sulla tendenza di Melville all'eccesso, che si manifesta in un'inclusività parossistica, da cui la qualifica di barocco: al contrario del rinascimento, di cui è insignita la letteratura statunitense secondo canoni classici, *Moby Dick* è un palinsesto eterogeneo, imprevedibile e potenzialmente illimitato, la reazione a una nuova epoca che si profila gretta, materialista, e purtroppo duratura come una *longue durée* secondo Braudel. Avendo preso atto dell'economia che sostiene il cambiamento in atto, Melville, memore di essere un discendente dei *Founding Fathers*, si ribella anche contro l'assimilazione, alla fine del diciottesimo

secolo, delle aree periferiche del mondo – entro cui venivano annoverate anche le ex-colonie statunitensi – nella rigida struttura delle nazioni-stato. Contrariamente alle attese egualitarie ispiratrici delle rivoluzioni americana e francese, il sistema che va affermandosi è incentrato su un fulcro metropolitano; interno, al quale il cuore finanziario della nazione si espande su tutto il territorio nazionale, per poi intrecciarsi, potenziandosi, con una rete di scambi commerciali su scala globale.

In the life of forms, baroque is indeed but a moment, but it is certainly the freest and most emancipated one. Baroque forms [these forms] break apart even as they grow; they tend to invade the space in every direction, to perforate it, to become one with all its possibilities. This mastery of space is pure delight to them. (Focillon 1992, 58)

A day or two passed, and there was great activity aboard the *Pequod*. Not only were the old sails being mended, but new sails were coming on board, and bolts of canvas, and coils of rigging; in short, everything [...] were hurrying to a close. [...] everyone knows what a multitude of things – beds, saucepans, knives and forks, shovel and tongs, napkins, nutcrackers, and what not, are indispensable to the business of housekeeping. Just so with whaling, which necessitates upon the wide ocean, far from all grocers, costermongers, doctors, bakers and bankers. And though this also holds true of merchant vessels, yet not by any means to the same extent as with whalemens [...] it must be remembered that of all ships, whaling vessels are most exposed to accidents of all kinds, and especially to the destruction and loss of the very things upon which the success of the voyage most depends. (Melville 2018a, 83-84)

Cosa c'è di più prosaico di fare i bagagli in vista di un nuovo viaggio? In questo capitolo c'è un ordine mobile, "autopoietico" (Bodei 1985, 7), in cui Blumenberg attribuisce alla metafora lucreziana del naufragio con spettatore una funzione terapeutica, di accettazione dello stato di incertezza nel quale si vive la modernità. Come nell'angelo benjaminiano, la storia "appare raffigurata, di nuovo, quale cumulo di macerie, ma anche, in misura inedita, quale viaggio senza fine [e se] il naufragio non finisce mai [ciò si deve al fatto che] non esiste ritorno, perché non vi è più dimora primigenia, ragione di voltarsi indietro, nostalgia" (Blumenberg 1985, 17).

Osserva Freud:

La contrapposizione tra psicologia individuale e psicologia sociale o delle masse, contrapposizione che a prima vista può sembrarci molto importante, perde, a una considerazione più attenta, gran parte della sua nettezza. La psicologia individuale verte sull'uomo singolo e mira a scoprire per quali tramite questo cerca di conseguire il soddisfacimento dei propri moti pulsionali, ma solo raramente, in determinate condizioni eccezionali, riesce a prescindere dalle relazioni di tale singolo con altri individui. Nella vita psichica del singolo l'altro è regolarmente presente come modello, come oggetto, come soccorritore, come nemico e pertanto come in quest'accezione più ampia ma indiscutibilmente legittima la psicologia individuale è anche, fin dall'inizio, psicologia sociale. (2017, 65)

La psicologia è credibile solo se non perde contatto con la società nel suo insieme, e l'attendibilità delle scienze sociali è il frutto di una mutua fiducia collettiva.

Torniamo alla partenza del *Pequod*: la cospicua serie di oggetti va assimilata a "cose" perché il lemma ha un significato più ampio di "oggetto". Melville, membro di un'antica famiglia abbiente poi decaduta, parla attraverso una "multitude of things": oggetti artigianali, costruiti a mano, utilizzando strumenti tradizionali. Così si privilegia la cosa "rispetto al soggetto umano, per mostrare il soggetto nel suo rovescio, nel suo lato più nascosto e meno frequentato, perché le cose sono il nostro prolungamento" (Bodei 2015, 23). È sempre la voce di Melville a sottolineare che le baleniere sono fra tutte le imbarcazioni più esposte ad incidenti di ogni genere,

e al rischio che possano andar perdute quelle cose dalle quali dipende la riuscita del viaggio. La baleneria è un lavoro nobile, che non ha niente in comune con i bastimenti mercantili, perché è votata, fra l'altro, al sano costume dell'housekeeping. "È ovvio che qualunque cosa sia Moby Dick, non è soltanto un racconto di avventure. E se anche lo era non lo è più da molto tempo" (James 2023, 14). La straordinaria biografia di cui Robert James è l'autore sottolinea il carattere etico della vita, così come della sperimentazione letteraria di Herman Melville, di cui qui si è trattato, anche se solo in modo cursorio. Una conclusione che si rifà al sublime "che sfugge a ogni rappresentazione esauriente, [perché] la morte è l'oggetto più sublime che esista, perché minaccia in radice l'autoconservazione, ma contribuisce al consolidamento morale e intellettuale del moderno" (Bodei 2008, 45).

Riferimenti bibliografici

- Aresu, Alessandro. 2006. *Filosofia della navigazione*. Milano: Bompiani.
- Bachelard, Gaston. 1999. *La poetica dello spazio*, trad. di Ettore Catalano. Bari: Edizioni Dedalo. Ed. orig. Bachelard, Gaston. 1957. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses universitaires de France.
- . 2015. *La poetica della rêverie*, trad. di Giovanna Silvestri Stevan. Bari: Dedalo. Ed. orig. Bachelard, Gaston. 1960. *La poétique de la rêverie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Bercovitch, Sacvan. 2012 [1978]. *The American Jeremiad*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Besse, Jean-Marc. 2013. *Habiter. Un monde à mon image*. Paris: Flammarion.
- Bodei, Remo. 1985. "Distanza di sicurezza", Introduzione a Hans Blumenberg, *Naufregio con spettatore*, vii-xxv. Bologna: il Mulino.
- . 2008. *Paesaggi sublimi*. Milano: Bompiani.
- . 2009. *La vita delle cose*. Bari: Laterza.
- Blum, Hester. 2013. "Melville and Oceanic Studies". In *The New Cambridge Companion to Herman Melville*, edited by Robert S. Levine, 22-36. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blumenberg, Hans. 1985. *Naufregio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, trad. di Francesca Rigotti. Bologna: Il Mulino. Ed. orig. Blumenberg, Hans. 1979. *Schiffbruch mit Zuschauer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brodhead, Richard H. 1986. "Trying All Things: An Introduction to *Moby Dick*". In *New Essays on Moby-Dick or The Whale*, edited by Id., 1-22. Cambridge: Cambridge University Press.
- Buell, Lawrence. 2014. *The Dream of the Great American Novel*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ceserani, Remo. 2011. *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Coccia, Emanuele. 2021. *Filosofia della casa, lo spazio domestico e la felicità*. Torino: Einaudi.
- Cook, Jonathan. 2012. *Inscrutable Malice. Theodicy, Eschatology, and the Biblical Sources of Moby Dick*. DeKalb: Northern Illinois University Press.
- Cometa, Michele. 2012. *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- D'Angelo, Paolo. 2023 [2001]. *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*. Bari: Laterza.
- Duyckinck, Evert. 1851. "A Friend Does His Christian Duty". *New York Literary World*, 22 November..
- Emerson, Ralph Waldo. 2014 [1946]. *The Portable Emerson*, edited by Jeffrey S. Cramer. New York: Penguin.
- Focillon, Henri. 1992 [1989]. *The Life of Forms of Art*. New York: Zone Books.
- Frazier Nash, Roderick. 2001 [1965]. *Wilderness and the American Mind*. New Haven: Yale University Press.
- Freud, Sigmund. 2017. *Il disagio della civiltà e altri saggi*, trad. di Marilisa Tonin Dogana, Sandro Candreva, Ermanno Sagittario, et al. Torino: Bollati Boringhieri. Ed. orig. Freud, Sigmund. 1930. *Das Unbehagen in der Kultur*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

- Girard, René. 2004. *Il sacrificio*, trad. di Claudio Tarditi. Milano: Raffaello Cortina Editore. Ed. orig. Girard, René. 1972. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- Jakob, Michael. 2005. *Paesaggio e letteratura*. Firenze: Olschki.
- James, Cyril L.R. 2023. *Marinai, rinnegati e reiitti. La storia di Herman Melville e il mondo in cui viviamo*, prefazioni di Bruno Cartosio e Giorgio Mariani, nota biografica di Enzo Traverso. Verona: Ombre Corte.
- Kelley, Wyn. 2008. *Herman Melville: An Introduction*. Malden: Blackwell.
- Lanati, Barbara. 1987. *Frammenti di un sogno. Hawthorne, Melville e il romanzo americano*. Milano: Feltrinelli.
- Levine, Robert. 2013. *The New Cambridge Companion to Herman Melville*. New York: Cambridge University Press.
- Mariani, Giorgio. 2006. “‘Chiefly Known by His Rod’ The Book of Jonah, Mapple’s Sermon, and Scapegoat”. In *Ungraspable Phantom. Essays on Moby Dick*, edited by John Bryant, Mary Bercaw Edwards and Timothy Marr, 37-57. Kent: The Kent State University Press.
- . 2013. *Leggere Melville*. Roma: Carocci.
- . 2022. *Melville: guida a Moby Dick*. Roma: Carocci.
- Matthiessen, F. Otto. 1968 [1941]. *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. London: Oxford University Press.
- Melville, Herman. 2008 [1851]. *Moby Dick or The Whale*. New York: Oxford University Press.
- . 2018a. *Moby Dick*, critical edition by Hershel Parker. New York: Norton.
- . 2018b. *Moby Dick o la Balena*, trad. di Cesare Pavese. Milano: Adelphi.
- . 2023 [1992]. *Benito Cereno*, trad. e cura di Roberto Mussapi, Milano: Feltrinelli.
- Moretti, Franco. 1994. *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a cent’anni di solitudine*, Torino: Einaudi.
- Mussapi, Roberto. 2023. “Introduzione”. In Herman Melville. *Benito Cereno*, 5-20. Milano: Feltrinelli.
- Rogin, Michael P. 1983. *Subversive Genealogy. The Politics and Art of Herman Melville*. New York: Alfred Knopf.
- Pavese, Cesare. 1987. “Prefazione”. In Herman Melville 2018b. *Moby Dick o la Balena*, 11-15. Milano: Adelphi.
- Pease, Donald. 1987. *Visionary Compacts. American Renaissance Writings in Cultural Context*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Said, Edward. 2000a. “Introduction to *Moby Dick*”. In Id. *Reflections on Exile and other Essays*, 356-71. Harvard: Harvard University Press.
- . 2000b. *Reflections on Exile and other Essays*. Harvard: Harvard University Press.
- Spanos, William. 1995. *The Errant Art of Moby Dick: the Canon, the Cold War and the Struggle for American Studies*. Durham: Duke University Press.
- . 2008. *Herman Melville and the American Calling*. Albany: State University of New York Press.
- Stara, Arrigo. 2004. *L’avventura del personaggio*. Firenze: Le Monnier.
- Tally, Robert. 2009. *Melville, Mapping and Globalization*. New York: Continuum.
- Van Doren, Carl. 1917: “‘Five Dusky Phantoms’: Gothic Form and Cosmopolitan Shipwreck in Melville’s *Moby-Dick*”. *Studies in American Fiction* vol. 1, no. 44: 1-26.
- Wallace, Robert. 1992. *Melville & Turner: Spheres of Love and Fear*. Athens: University of Georgia Press.
- Whitman, Walt. 2022 [1885]. “Starting from Paumakon”. In Id., *Leaves of Grass*. Milano: Giunti.
- Wolf, Bryan. 1986. “When Is a Painting Most Like a Whale? Ishmael, *Moby Dick*, and the Sublime”. In *New Essays on Moby-Dick or The Whale*, edited by Richard H. Brodhead, 141-79. New York: Cambridge University Press.



Citation: G. Iacoli (2025)
La casa nasconde. Appostamenti, provocazioni, voci del contemporaneo. (Masino, Lispector, Millás, Perec). *Lea* 14: pp. 35-46. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16207>.

Copyright: © 2025 G. Iacoli.
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 License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

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 casa nasconde. Appostamenti, provocazioni, voci dal contemporaneo (Masino, Lispector, Millás, Perec)

Giulio Iacoli

Università di Parma (<giulio.iacoli@unipr.it>)

Abstract

The article aims to detect and define a characteristic motif, in contemporary literature: that of the solitary exploration of (or reclusion inside) domestic space, which allows a character, or a narrator, to unveil daily scenes of intimacy. Albeit based on quite heterogeneous narrative contents and situations, the comparison brings to the fore some specific, unsettling spatial dynamics and metaphors, thus enriching our conception of geocritical analysis. In their intrinsic diversity, such books as Masino's *Nascita e morte della massaia*, Lispector's *A paixão segundo G.H.*, Millás' *Desde la sombra*, and Perec's *La Vie mode d'emploi*, all testify to the relevance of seeing while remaining unseen, disclosing the perturbing power of a home that conceals its secret core.

Keywords: Contemporary Fiction, Geography, Interiors, Seeing, *Unheimlich*

1. Una tradizione accogliente

Le traiettorie squisitamente novecentesche – e, in un caso, ultracontemporanee – che le mie note di lettura intendono percorrere si rifanno a una leggibile transizione fra le rappresentazioni narrative del privato ottocentesco e le innovazioni profonde, a livello di mentalità, introdotte e rispecchiate dalla cultura novecentesca. Al cui interno, ha scritto Carlo Pagetti, riferendosi alle figure degli esuli in fuga, o autoesiliati, di Joyce come a forme della cultura di massa, da Poe ai *scientific romances* di Wells, “non esistono dimore sicure, e ogni spazio domestico può essere invaso da oscure forze diaboliche” (Pagetti 1988, 23); meglio ancora, “[l]a registrazione della illusorietà della sicurezza offerta dalla dimora-utero” si fa “motivo ricorrente” (*ibidem*).

E d'altro canto, come ha suggerito Vittorio Roda, per le forme della letteratura italiana, già in Verga e nelle sue “stan-

ze-prigione” (2002, 57), si celebra la smentita del mito ottocentesco, “caro alla riflessione del Benjamin, della casa-guscio o casa-custodia”, smentita che “vede il guscio incrinarsi e l’abitazione aprirsi a spiacevoli intrusioni” (55). Né, ancora ragionando della grande stagione della narrativa realista in Europa, sfuggirà la solenne demistificazione del sogno della casa, quale contrassegno dell’ascesa verso il conseguimento di una salda posizione borghese, come degli agi che le sono connessi, intrapresa da Zola nell’*Assommoir*.¹ Ancora, facendo rientro fra i confini nazionali, è appena il caso di ricordare come la notissima figurazione pascoliana del nido, nei molteplici livelli (spaziale e psichico-esistenziale, familiare e sociale) da esso sottesi, venga a essere ancorata a un’intrinseca vulnerabilità, alla visualizzazione delle minacce che premono, dal mondo esterno, sul nucleo familiare medesimo.²

In altri termini, nella permutabilità interno-esterno che lo struttura, il percorso tematico che conduce al Novecento reca iscritti i segni di una complessiva vocazione all’inabitabilità del mondo (di cui tutto Beckett o la gaddiana *Cognizione del dolore* sarebbero risultati campioni indiscussi), o quantomeno della patente precarietà degli interni, come riflesso dello stesso mondo esterno, e dei sogni che vi si possono concepire, stando alla *topoanalyse* di Bachelard (1975) – degli interni borghesi come di quelli che fanno da sfondo alla vita delle classi popolari.

Da un’altra, meno pronunciata prospettiva, si può rilevare la specificità di una fenditura: una linea che attraversa la modernità letteraria costeggiando, o impiegando, essa stessa, i modi della rappresentazione realistica, per sabotarne, più o meno esplicitamente, l’ideologia, gli stessi fini rappresentativi. È la linea su cui ha insistito Michelle Perrot, in un acuto saggio sulle raffigurazioni narrative degli spazi del privato che prepara gli esiti della sua maestosa, accuratissima *Histoire de chambres* (2009), limitandosi a prendere in considerazione, in questo caso, una tradizione letteraria di lingua francese, che legge come “scuola della camera”. Si tratta di un orientamento caratterizzato dalla tendenza alla miniaturizzazione del romanzo e, si può aggiungere pensando al livello precipuo della costruzione degli ambienti narrativi, all’intensificazione descrittiva dello spazio romanzesco,³ intesa a rompere “sia con la tradizione del romanzo d’avventure che con quella del romanzo sociologico e sentimentale” (Perrot 2003, 516), dal *Voyage autour de ma chambre* di de Maistre a *Oblomov* di Gončarov, romanzo quest’ultimo, leggibile come “espressione dell’impotenza rassegnata dell’uomo russo di metà Ottocento: ma [...] anche l’affermazione ostinata del diritto alla felicità e all’autonomia” (514), dal Des Esseintes di Huysmans, *À rebours*, al Perec di *Les Choses* e *Un homme qui dort*.

Ora, il discorso che intendo intraprendere tiene idealmente sullo sfondo questa tradizione rappresentativa, per sviscerare alcune questioni identificative e interpretative a proposito di un motivo correlato agli orientamenti narrativi sopra richiamati, e tuttavia in parte autonomo. Con il riferimento all’espressione proverbiale “la casa nasconde”,⁴ miro a puntualizzare la capacità di alcuni interni notevoli di addensare instabilità, o inquietudine, narrativa, fra il personaggio e la narrazione di ordine mimetico-realistico, promuovendo un assottigliamento di distanze e distinzioni, una crescente assimilazione di soggetto contemplante e oggetto osservato. Intendo, in senso proprio, delineare un gioco, o sfida, basato sul provocare, mettere in discussione la tenuta referenziale delle

¹ Stringendo ulteriormente la propria inquadratura critica, Michelle Perrot illustra in questi termini la parabola narrativa di Gervaise, la protagonista: “[l]a sua decadenza si iscrive nel disfacimento della camera” (2011, 226-27).

² Nella celebre, anche per via del suo longevo impiego nella manualistica scolastica, *X agosto*, in *Myricae*, tale complesso figurativo viene esemplarmente articolando facendo leva sul parallelo, esplicitato dalle strofe, tra il nido cui cerca invano di fare ritorno la rondine, e il nido umano-paterno.

³ Sul problema teorico e sul rapporto fra sguardo semiotico, romanzo ottocentesco e *technèmes* propri del secolo in questione, ancora illuminanti le pagine del capitolo “Testo e architettura” in Hamon 1995, 17-61.

⁴ Espressione privata, beninteso, del suo completamento ironico-sentenzioso, “ma non ruba”.

spazialità in interni edificate dalla scrittura, problematizzando, su un piano più generale, posizioni, possibilità di agire, interrelazioni fra i personaggi romanzeschi e gli altri, il mondo circostante dal quale i soggetti si sono volontariamente ritirati, o sono statutariamente esclusi.

2. Una fantasia di trasgressione spaziale

Il capitolo incipitario di *Nascita e morte della massaia* di Paola Masino (edito da Bompiani nel 1945; ma già comparso, sulla rivista *Tempo illustrato*, fra l'ottobre del '41 e il gennaio del '42), si affida a una raffigurazione dai tratti tanto puntuali quanto destabilizzanti, da fiaba nera o, come ha riconosciuto Nadia Fusini (2019, 7), di “fantasia grottesca e surreale”, intonata a un “magico-demonico” che ha certo limitate parentele nel fantastico e nel surrealismo di casa nostra, se si eccettuano il nome, che giunge un poco come riflesso spontaneo, del compagno di lunga data Bontempelli,⁵ e quello del primo Buzzati, e che guarda piuttosto a modelli nordeuropei, reperibili fra Otto e primo Novecento.

La mossa descrittiva che, più propriamente, inaugura la narrazione surreale della massaia, affidata alla sua voce fiera e lucida, consiste nella delineazione di una figura, o costruzione spaziale, o, ancora, architettura narrativa vera e propria, spiazzante: l'infanzia, tenuta sotto scacco dalla profezia materna (“ ‘Che farai quando io non sarò più? Verrà il giorno in cui m'avrai fatta morire di crepacuore; voglio vedere, allora, come te la sbrigherai da sola nella vita’ ”), la vede rassegnarsi a “quella triste parte di figlia assassina” (Masino 2019, 17), distendendosi in un baule

che le fungeva da armadio, letto, credenza, tavola e stanza, piena di brandelli di coperte, di tozzi di pane, di libri e relitti di funerali (quali fiori di latta di una corona, borchie di bare, veli di vedove, nastri bianchi con su scritto in oro: AL CARO ANGIOLETTA, eccetera), la bambina andava quotidianamente catalogando pensieri di morte. (*Ibidem*)

Organizzata secondo un chiaro tripudio del non-funzionale, secondo le categorie stilate da Francesco Orlando negli *Oggetti desueti della letteratura* (1993), la scena fa virare le sensazioni lugubri evocate dai dettagli in un assieme spassoso, congiungendo la limitata perfusione, o gradazione, di tocchi realistici a quel “tono genericamente irrispettoso” che, nella nota alla ripubblicazione in volume, l'autrice stessa riconosce al suo testo, “giudicato disfattista e cinico” (Masino 2019, 223) dalle autorità.⁶ All'origine della carriera che la massaia verrà intraprendendo, e che prevede il suo assoggettamento al volere maschile (il matrimonio con un facoltoso parente, ben più anziano di lei), la dedizione spasmodica con la quale attenderà ai lavori domestici e, d'altra parte, una intrinseca, quasi provocatoria incapacità di procreare, l'infanzia votata a un'autoreclusione reificante e, con essa, l'invenzione spaziale del sincretico baule sono tutti elementi capaci di dettare un tono preciso, coerente, al racconto, scavando un vuoto significante nelle sue stesse fondamenta:

⁵ Si tratta di un riflesso tutt'altro che imprevedibile; come ha osservato Gambaro nella “Nota al testo”, “Masino fu sbrigativamente rubricata entro le sfrangiate propaggini del filone fantastico dimorante ai piani alti del sistema letterario italiano degli anni '30, e liquidata come appendice del suo più prestigioso compagno” (2019, 225).

⁶ È interessante notare, con Lucia Re, come, assieme alle straniante risorse del realismo magico, generalmente riconosciute dalla critica, lo stile del romanzo cooperi alla messa in scena di un discorso polemico nei confronti dell'autorità fascista: “Paola Masino, che si nutrì ampiamente di Dostoevskij nel suo apprendistato forse più di qualsiasi altro scrittore, tra *Periferia* e *Nascita e morte della massaia* cerca, proprio come il Dostoevskij di Bachtin, di rifiutare e refutare il monologismo fascista, trovando e sondando una serie di sdoppiamenti, di elementi discordanti e dissonanti, di [...] ‘parole a due voci’ e di microdialoghi la cui polifonia esprime un'inaudita libertà” (2016, 165).

Dopo anni di tale martirio la sua vita divenne ancora più estranea ai familiari, usando lei riposarsi quando sentiva gli altri ben svegli intorno a sé e pronti a soccorrerla. Di notte si portava un lume in fondo al baule e leggeva fino all'alba senza neppure avere il coraggio di alzare lo sguardo dalla pagina, per paura di vedere riflesses nell'aria, e pronte a scivolarle sotto le palpebre, quelle spettrali ragnatele.

Per queste ragioni la famiglia non badava più a lei che come a un mobile. Ogni mattina le cameriere le spolveravano addosso gli abiti. A Pasqua la spingevano sul balcone tra le seggiole e le credenze di cucina, la lavavano con la soda, le davano cera sui capelli, petrolio alle giunture, guardavano che la pelle del volto e delle mani non fosse tarlata, le accomodavano una ghirlanda di violaccicche sul capo e intorno al collo e ai polsi gale di carta velina azzurra o rosa, poi la spingevano nella stanza da pranzo tra le torte pasquali e i vassoi di uova sode, a che il prete la benedicesse, povera creatura. (19)

L'infungibile *regressio ad uterum* della voce narrante, come pure la sua rigenerazione impossibile, a contrasto con il festeggiamento, nel cuore della residenza borghese, della Resurrezione di Cristo, poggia su una indistinzione soggetto-oggetto favorita e anzi preordinata dal confinamento in interni del personaggio stesso. La casa, sin nei primi movimenti della futura massaia, si fa agente della sua reificazione, presente e in avvenire, tragicomica, nello stile peculiare adottato da Masino.

Se risultano chiari, in termini di denuncia dell'emarginazione e della destituzione di *agency* individuale, percorso narrativo e temi sociali filati insieme dall'autrice, giova insistere, in conclusione, sul decisivo posizionamento negli interni borghesi della figura spaziale congegnata ad apertura di romanzo. Che fa riverberare il proprio effetto di invenzione immaginativa dirompente nel bel mezzo dei locali domestici, ancorché non esattamente specificati, destinati alla vita e alla convivialità familiari, producendo un deliberato effetto di soluzione di continuità, nelle ritualità della vita familiare del Ventennio (su cui si veda Salvati 1993), preannunciando e reduplicando in tal modo, in termini microgeografici, la veemente critica condotta, sia pure in tratti di trasfigurazione surrealista, su un piano di descrizione sociologica, all'interno del romanzo.

3. Incontro con l'io-insetto

Negli anni '60, in un episodio di tardo modernismo brasiliano, il monologo romanzesco *A paixão segundo G.H.* (1964), nella cui lingua liricheggiante risuonano distinti echi dei linguaggi filosofico, biblico e della psicanalisi, Clarice Lispector mette in scena un incontro perturbante che ha luogo nei recessi della casa, e che nuovamente conduce in direzione di una rappresentazione esplosiva del confinamento in interni. Alla sospensione, o condensazione massima del tempo narrato in scarsi eventi (scarsissimi, poi, quelli definibili in senso proprio come tali), corrisponde un'espansione incoercibile, sul piano spaziale, della parola monologante. Può, il personaggio, con la sua compulsione caratteristica a divagare, essere utilmente accerchiato e compreso ricorrendo a un accostamento a figure e modi di raccontare distintivi del decennio cui lei stessa appartiene. Mi riferisco ai caratteri di quello che Silvia Albertazzi definisce "letteratura 'fallimentare'" (2012, 120-21), ingredienti tutti attivi nella composizione della fantasia narrativa di Lispector: il personaggio che ha l'impressione di vedersi dall'esterno; l'appello a una seconda persona che suggerisce un io diviso ma anche un tentativo di contatto con chi legge (sintetizzabile nell'invito-*leimotiv* a un "tu", una "mão anônima", a tenere quella della narratrice; Lispector 1964, 164); il monologo interiore "come forma di colloquio con se stessi" (Albertazzi 2012, 120); il ricorso alla descrizione oggettiva, infine, "del reale e della propria esistenza, quasi fosse osservata da un'altra dimensione spaziale, temporale e, soprattutto, esistenziale" (121).

Il fallimento-passione della protagonista ("A via-crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. A insistência é o nosso esforço, a

desistência é o prêmio”, *Lispector* 1964, 178) viene sviscerato lungo la sua esplorazione solitaria dell'appartamento, a sua volta isolato, situato com'è a un ultimo piano – il che esprime in maniera efficace la sua condizione altoborghese –, e ora abbandonato dalla domestica, che ha da un giorno appena lasciato il servizio e la camera a lei assegnata. La narrazione prende avvio, per incagliarsi subito, in un denso preambolo interrogativo, una riflessione di contenuto poetico: che fare, come raccontare/raccontarsi? La soluzione sta nel narrare ciò che la riguarda e ciò che ha esperito ricreandolo, cercando di conferirgli un ordine, un'organizzazione che le sfugge:

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo - traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem se quer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem (19)

Il dormiveglia contrassegna l'esperienza spaziale della casa vuota; questo moto sonnambulo, zoppicante rappresenta il viatico allo spazio defamiliarizzato della stanza della domestica, dopo la lunga permanenza della donna, e penetrato dalla narratrice con soggezione furtiva, scoprendovi, schizzate a carboncino su una parete, le figure di un uomo e di una donna nuda, e di un cagnolino – interpretati come segni di un giudizio, di un odio sordo da parte della domestica per la “uma vida de homens” (40) condotta dalla sua padrona.

Teatro di un riconoscimento spiazzante e perturbante, di un incontro con tracce del sé passato che ora non le appartengono (le valige con il suo monogramma che ritrova, senza emozioni particolari; le pareti “affrescate” da Janair, la domestica; l'intimità del suo modo di vivere violata), la stanza è per G.H. una fonte di irritazione e al tempo stesso un'esortazione a oltrepassare i propri limiti, per accedere a un altro spazio. Questo viene dischiuso dall'incontro e dal confronto con una blatta, sola presenza all'interno dell'armadio lasciato vuoto dalla domestica; una chiara reminiscenza, questa, dello scarafaggio al centro della metamorfosi mostruosa “in interni”, congegnata da Kafka per il personaggio di Gregor Samsa (e *barata*, in portoghese, è traducibile tanto con “blatta” quanto con “scarafaggio”).

In un'alternanza tra fantasticherie e visione, e, d'altra parte, confronto con la realtà, G.H. si riprende dallo sbigottimento che si è impadronito di lei, assecondando – e rendendoci partecipi di – una prodigiosa deformazione dello spazio referenziale:

Então abri de uma só vez os olhos, e vi em cheio a vastidão indelimitada do quarto, aquele quarto que vibrava em silêncio, laboratório de inferno. O quarto, o quarto desconhecido. Minha entrada nele se fizera enfim. A entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata. A barata que enchia o quarto de vibração enfim aberta, as vibrações de seus guizos de cascavel no deserto. Através de dificultoso caminho, eu chegara à profunda incisão na parede que era aquele quarto – e a fenda formava como numa cave um amplo salão natural. (59-60)

L'insetto, qui, si fa alterità angosciante che, nel suo percorso di spoliazione dei propri attributi qualificanti, comprensione dei propri limiti e caduta, G.H. scruta e abbraccia (un abbracciare pienamente la follia, sotto forma di una sorta di doppio mostruoso, ancorché da lei stessa, freudianamente si direbbe, negato?), assaggia e infine inghiotte e vomita, rivelando il pieno carattere di prova iniziatica che *Lispector* assegna all'ingresso di G.H. nella stanza vuota. Di qui, la sua esposizione a un processo di dissolvimento delle certezze nell'immagine di sé che porta all'abolizione della distanza tra soggetto e oggetto, all'assimilazione impaurita, dettata dalla ricerca di una verità, dell'altro.

Come avverrà, in termini per certi versi comparabili, all'interno di *Fratelli* di Carmelo Samonà (1978), nel quale l'interno, in apparenza smisurato, percorso dai due protagonisti, soli e legati da un tenace affetto, si fa spazio assoluto, teatro delle loro avventure, narrate dalla voce del fratello maggiore (il solo psichicamente e fisicamente abile dei due), l'ampia divagazione intrapsichica cui la narrazione, in *Lispector*, ci introduce trova nei recessi della casa vuota una matrice congeniale, un claustrofobico spazio vuoto sul quale proiettare fantasie e nel quale mostrarsi nella propria costitutiva vulnerabilità. E ciò con un effetto di generale inattendibilità narrativa, data dalla dubbia decifrabilità della mente che fa appello al lettore.

4. *Talk Show*

Al termine di un secolo di opere di miniaturizzazione dello spazio, o, per altri versi, di ricerche affannose di spazi alternativi, di invenzioni narrative che si fanno espressione di un desiderio di distanziamento o fuga (l'ascensione sull'albero di Cosimo, nel *Barone rampante*), o di trovare riparo (il tavolo sotto il quale si rintana e dal quale giunge la voce narrante di *Giù la piazza non c'è nessuno*, di Dolores Prato), l'armadio come figura di una regressione, emblematica di una casa che nasconde, turbando i pensieri e i sonni dei suoi occupanti, ritorna. E ci mostra nuovamente l'accesso a uno spazio sdoppiato, in un brillante, ironico romanzo, *Desde la sombra* (2016), opera di uno dei più noti e tradotti scrittori spagnoli contemporanei, Juan José Millás.

Stringo in poche battute la trama, che fa leva sul carattere neopicaresco del protagonista, Damián Lobo, e sulla peripezia in cui resta avviluppato. Per sfuggire a un vigilante che lo ha visto impossessarsi di un oggetto banale, un fermacravatte, in un mercatino dell'antiquariato, Damián trova rifugio, nel parcheggio, in un armadio, che viene però immantinente trasportato nei suburbi di Madrid, a casa della sua acquirente, Lucía (la nipote della sua antica proprietaria, che lo ha riconosciuto per via delle tacche incise ai suoi lati), e nello specifico nella camera da letto che questa divide con un marito volgare e fedifrago. Venendo il voluminoso mobile posizionato a ostruire un originario armadio a muro, si crea una sacca nella quale l'ospite abusivo può ripiegare e soggiornare, origliando le conversazioni dei coniugi e i tradimenti del marito, entrando in una dimensione parallela rispetto alla sua vita originaria, dalla quale può uscire durante il giorno – mentre la coppia è al lavoro – per farsi conoscere in un forum in rete come “Mayordomo Fantasma”, e farsi credere appunto tale: un essere soprannaturale che sorveglianza e accudisce, più che infestare, la casa, dalla stessa Lucía.

Se Millás ha in genere mano leggera, felice, nel temperare i toni di una lieve commedia erotica, e degli equivoci (quello del protagonista è identificabile come un voyeurismo meramente uditivo), e quelli della parodia del racconto di case infestate, uno sviluppo originale, oltretutto le costanti immersioni in una realtà parallela che si impadronisce della mente di Damián, rappresenta un motivo particolarmente riuscito nel modellamento del breve romanzo. Riprendendo una prassi che già si era manifestata al lettore fra le sue prime battute, il narratore fa intervenire, in diversi punti del racconto, il conduttore di un programma di intrattenimento-spazzatura, Sergio O'Kane (sostituito in alcuni frangenti dal più colto e professionale Iñaki Gabilondo), che lo incalza con domande personali, imbarazzanti, dinanzi al pubblico in studio, alimentando, al contempo, la sua aspirazione a godere di una certa popolarità.

La realtà di riferimento, nella quale Damián conduce ora una vita angusta e segreta, si anima e si complica in questi dibattiti, in cui si offre al personaggio la possibilità di rivedere e giustificare le proprie azioni, rendendo la sua caratterizzazione psicologica più vivida e approfondita. La stessa realtà si prolunga in tal modo in uno spazio supplementare e immaginativo, di commento alla stessa esperienza di Damián, come lo scambio seguente mette in evidenza:

Luego se levantó. Desnudo y flaco, fue hasta la habitación de invitados en cuyo armario guardaba Lucía su ropa interior [...]

– ¿Y qué hizo? – oyó preguntar a Sergio O’ Kane, que aprovechó estos momentos de confusión para colarse en su vida.

– Regresé a la cama del dormitorio principal con un juego de lencería un poco desgastado – respondió.

– ¿De qué color?

– De color... tabaco, bueno, de color carne, credo.

– ¿Para masturbarse? – preguntó O’ Kane.

Las risas del público presente en el plató sacaron a Damián de la ensoñación y le hicieron sentirse sucio. ¿Cómo podía haber acudido durante tanto tiempo a aquel programa tan grosero?, se preguntó ya entre las sábanas. Y aunque su idea había sido, en efecto, la de masturbarse, renunció a ello, pero siguió abrazado a las prendas íntimas de la mujer [...]. (Millás 2016, 122-23)

Conduciamo ora a una prima sintesi i dati sin qui ricavati: la miniaturizzazione, ma anche la paradossale moltiplicazione o esplosione dell’internò osservata lungo la traiettoria novecentesca sopra descritta trova in *Desde la sombra* una riproposizione e un’attualizzazione che paiono di indubbio interesse. Il confinamento in interni produce sì, per contraccolpo, una proliferazione di fantasie compensative (il fallimento di G.H. come la cialtroneria di Damián venendo riscattati da un’ansia di verità, da una scoperta di spazi vissuti alternativi, impensati, e da un finale impegno con la verità stessa, dinanzi a sé e agli altri). Ma questo piano, spazio o mondo ulteriore si traduce in una cattiva replica della vita quotidiana. Il trash “strutturale” (Previtali 2025, 68) di cui le scene sono imbevute, organico al format di intrattenimento e ai suoi sviluppi quotidiani, fra la confessione delle mosse misteriose del “fantasma” e la ricerca di particolari piccanti da parte del conduttore, offre al racconto dell’esperienza un linguaggio e una ribalta televisivi nei quali si passano in rassegna, per fini di spettacolarizzazione del vissuto, e, chiaramente, di ascolti, le magagne del singolo. Un quadro, quello restituito dalle conversazioni impossibili, tutte mentali intrattenute da Damián, volto a evidenziare, attraverso la prestabilita inautenticità delle reazioni degli astanti, o ad ogni modo attraverso la manipolazione delle loro emozioni (“El público llevaba un rato riendo a carcajadas y aplaudiendo a rabiar. La audiencia, pensó Damián, debía de estar rompiendo todos los índices. De hecho, la dirección del programa había decidido suspender o retrasar un bloque de publicidad porque no encontraba el momento adecuado para interrumpir la entrevista”, Millás 2016, 76), quasi in una fantasia autopunitiva, la solitudine del protagonista-zimbello, l’impossibilità di condividere la propria situazione limite, come di instaurare una qualsiasi forma di comunicazione con l’esterno, dal nascondiglio che lo ospita.

E tuttavia, proprio nel chiuso delle stanze, nella vita segreta che gli interni provvedono a ospitare può vedersi azionata una poderosa satira del mondo esterno, della società contemporanea.

5. Le libere perlustrazioni di un “meganarratore”

Assecondando un breve passo all’indietro nel tempo, si può accostare al confinamento⁷ autoimposto nel baule della voce narrante di *Nascita e morte della massaia* come alla cauta, sì, ma libera esplorazione degli interni messa a punto da Lispector e Millás il procedimento caratteristico di un romanzo del secondo Novecento che in sé costituisce una sfida vistosa ai sistemi narrativi vigenti. Il testo in questione è il capolavoro del ’78, *La Vie mode d’emploi*, del già menzionato

⁷ Sull’ampio e ramificato tema, rimando al recente numero monografico di *Between* curato da Fiorentino e Guglielmi (2021).

Perec, i cui capitoli rapprendono, o sospendono, il tempo del racconto, per azionare, quasi nei modi di una ripresa cinematografica, lunghi piani descrittivi sugli interni spogliati dei loro occupanti (Bonaguidi, 2022, 215),⁸ e per contro popolati dalle onnipresenti cose, e dalle tracce di vita quotidiana, dalle storie che essi racchiudono e che il lettore ha modo, pazientemente, di raccordare ai personaggi-abitatori evocati fra le pagine. Il romanzo reintroduce in tal modo nello spazio condominiale, furtivamente, la dimensione temporale soppressa nel romanzo (217).

Sono stati ampiamente studiati i presupposti dell'operazione romanzesca: il noto spunto, o proposito dell'autore, espresso quattro anni prima in *Espèces d'espaces* (1974), di rendere visibili, nell'immediato, gli spazi di un condominio idealmente privato della facciata, come pure gli schemi cartografici e le rigorose *contraintes* geometrico-matematiche (il biquadrato ortogonale che sintetizza in caselle i diversi appartamenti visitati dalla narrazione; la mossa scacchistica del cavallo che percorre le stesse caselle, conducendo a stabilire l'ordine del racconto), per mezzo dei quali Perec organizza materia e procedimento narrativi.

Più propriamente connessa ai fini del presente studio è una questione aperta, che è opportuno trattare tendendo verso le conclusioni, riconoscendo centralità e originalità dell'intuizione perecchiana all'interno del discorso tematico qui sinteticamente prospettato: non già cosa, ma *come* vede, non visto, il narratore?⁹ Ovverosia, quali sono le sue particolari condizioni di funzionamento, tali da rendere la figura, invisibile ai personaggi, particolarmente efficiente, votata a restituire i contorni della realtà descritta in maniera esatta e completa?

L'ipotesi semplice che può qui essere formulata è che Perec persegua coerentemente un'assolutizzazione dell'autonomia del dispositivo eterodiegetico di narrazione, con il fine di far vedere di più, e più in profondità. *Romans*, si ricorderà, al plurale, è il sottotitolo richiamato in copertina sin dalla prima edizione. Ne deriva una struttura primariamente giustappositiva, paratattica, come quella del contenitore di forme brevi (alla lettera, un "romanzo di romanzi"). In sintonia con quanto avveniva, per riprendere l'accostamento suggestivo a una modalità di ripresa cinematografica, in un periodo di primo sviluppo del film pluripuntuale (dunque non ancora organizzato secondo i principi del montaggio), dove "l'unità di base, l'inquadratura, in quanto *unità autonoma*, regnava indisturbata – malgrado il suo assemblaggio, soprattutto a partire dal 1902, con altre sue simili" (Gaudreault 2000, 30; corsivo mio), Perec organizza i capitoli nel segno dell'iterazione e dell'accumulo, non già lungo la linea temporale degli accadimenti. A tal fine, si serve di un'istanza narrativa quanto mai esterna e spersonalizzata, non vista e incorporea, "narratore fondamentale" (o "meganarratore"), "non attorializzato", nei termini di Gaudreault (144 sgg.),¹⁰ delegato dall'autore a mostrare e ad allineare, a dare una configurazione globale ai contenuti descritti.

⁸ D'altra parte, il *modus operandi* del narratore della *Vie mode d'emploi* rinvia a una disposizione più generale dello scrittore a privilegiare la dimensione spaziale, nelle sue opere. Come ha difatti rilevato Philippe Lejeune, "[à] l'exception, toujours, de *W ou le souvenir d'enfance*, les projets autobiographiques de Perec évitent le récit, rabattent le temps sur le lieu, substituent à l'histoire la liste, à l'intrigue le montage" (1991, 47). Si veda inoltre, per un'analisi comparativa della struttura romanzesco-abitativa (oltre a Perec, l'autore considera anche opere di Flaubert e Beckett), Neefs (2019).

⁹ Su modalità e implicazioni del vedere senza essere visti, nel caso esemplare della *Recherche*, rimando al classico lavoro di Lavagetto 1991.

¹⁰ "Il narratore fondamentale sarà quell'istanza che parla degli altri dicendo 'egli', e che mai acconsentirà a parlare di sé, né mai proferirà un 'io'. Sarà quell'istanza che bisogna presupporre e di cui si deve trovare l'immagine, in filigrana nell'opera, non appena l'istanza che avremo identificata come primaria si sarà lasciata scappare quell'io di autodenuncia che la condanna automaticamente a non essere, in ultima analisi, che un'istanza secondaria". (Gaudreault 2000, 145).

Si è osservato come il romanzo, animato da una vocazione descrittiva spinta al parossismo, dalla tensione enciclopedica e catalogante propria di Perec, costituisca un omaggio alle origini, con gli anni '30 dell'Ottocento, dell'*immeuble* multipiano come a quelle all'incirca contemporanee del romanzo condominiale (Bonaguidi 2022, 211). Scorporando il più possibile l'istanza narrativa, nella *Vie mode d'emploi* l'autore mette in valore, al massimo grado, un tema caro, trasversale e al realismo ottocentesco e alla propria opera multilivellare, l'elocuenza materiale e simbolica degli oggetti,¹¹ o ancora, con l'espressione impiegata di recente da Donata Meneghelli in un bel libro recente, imperniato proprio sul nesso oggetti-romanzo di quell'epoca, "la vita sociale delle cose".¹² Mobilio e soprammobili, dunque, parquet, quadri, abiti...e, con essi, i personaggi, che agiscono senza vedere il narratore, né, dunque, possono interagire con lui.

Del resto, il procedimento è nitido, nella variabilità delle descrizioni che vengono incontro a chi legge, lungo il romanzo: il punto di osservazione è legato all'interno, alla sua disposizione e alle sue evoluzioni, spaziali e storiche – solo accessoriamente, la ripresa narrativa si sposta sugli occupanti, per soffermarsi, perlopiù brevemente, sulle loro caratteristiche. Si può assumere a *specimen* l'esordio del capitolo quindicesimo, dedicato al segretario-coadiutore del memorabile personaggio di Bartlebooth, Smautf ("Chambres de bonne, 5. Smautf"), per vedere come vi agisca in maniera compiuta il meccanismo narrativo ricorrente: al gesto primario di localizzazione consegue un allargamento dell'inquadratura verso i contenuti della casa, i dettagli minuti delle cose (e, a seguire ancora, verso la storia personale degli inquilini).

Sous les toits, entre l'atelier de Hutting et la chambre de Jane Sutton, la chambre de Mortimer Smautf, le vieux maître d'hôtel de Bartlebooth. / La pièce est vide. Les yeux mi-clos, les pattes de devant rapprochées en position de sphinx, un chat au pelage blanc somnole sur le couvre-lit orange. À côté du lit, sur une petite table de nuit, sont posés un cendrier de verre taillé, de forme triangulaire, sur lequel est gravé le mot 'Guinness', un recueil de mots croisés, et un roman policier intitulé *Les Sept crimes d'Azincourt*. (Perec 2002, 722)

Facendo arretrare "socialmente" l'istanza che osserva, Perec ci induce a penetrare più a fondo nei recessi delle singole unità-casa, con un'adesione quasi fisica alle cose, vero motore della sua poetica,¹³ che, nella sua onniscienza prestabilita, il narratore della *Vie mode d'emploi* promuove ingigantendo gli oggetti significanti, le tracce della vita vissuta, surclassando così, per esempio, nel suo nascondimento perfetto *dietro* la realtà raccontata, la capacità di vedere e comprendere del Damián "Maggiordomo fantasma" di *Desde la sombra*, condizionato nelle sue osservazioni furtive dalla precarietà del nascondiglio di fortuna in cui si è installato, o le

¹¹ Fra le innumerevoli esemplificazioni testuali che si potrebbero addurre, giova forse segnalare una serie narrativa in particolare, ovvero quella formata dai capitoli legati alla descrizione delle sovraffollate sale del negozio di antichità dei Marcia, a piano terra, e dall'appartamento-retrobottega – epitome, questa, *en abîme*, del collezionismo esasperato, del coltissimo trovarobato messo a punto e condiviso dall'autore all'interno del suo romanzo vertiginoso.

¹² "In generale, parlare di *vita sociale delle cose* significa cogliere gli oggetti attraverso i contesti che essi abitano, le reti di relazioni in cui sono presi, i domini nel senso più ampio del termine – siano essi politici, estetici, economici o retorici – all'interno dei quali si collocano, i nomi che vengono loro attribuiti, gli usi a cui si piegano, o a cui resistono; significa dunque vedere gli oggetti sempre insieme a qualcos'altro (altri oggetti, personaggi, riti, credenze, desideri), o come aperture verso un orizzonte più vasto" (Meneghelli 2024, 19).

¹³ È appena il caso di ricordare l'esordio narrativo di *Les Choses : Une histoire des années Soixante* (1965), che impone da subito il nome di Perec come romanziere-sociologo, o grande lettore satirico della società dei consumi. Si veda al proposito il quadro della ricezione del romanzo – e del nome dell'autore, nella linea inaugurata dal Flaubert del *Dictionnaire des idées reçues* e di *Bouvard et Pécuchet* – in Schilling 2006, 65-100.

figure di una visione imperfetta e instabile: la massaia di Masino che rinuncia, dal suo baule, a vedere e a vivere, come pure la G.H. di Lispector che nel vuoto della stanza spia, timorosa, una realtà per lei a stento tollerabile.

6. *Riflessioni metodologiche conclusive: riaprire gli interni*

Come può chiaramente verificarsi nelle proposte comparatistiche, soprattutto se ad ampio raggio geografico-culturale come questa, due variabili intervengono, esortando nel nostro caso a relativizzare, o quantomeno a guardare con cautela, i risultati: la limitatezza dei casi osservati e la relativa contingenza degli accostamenti formulati. Ora, il motivo connesso a un personaggio, o narratore, che sottraendosi allo sguardo altrui si nasconde nei penetrali della casa, carpendone istanti segreti, incontri, rivelazioni perturbanti, o comunque realizza un'esperienza singolare e approfondita dello spazio domestico, come si è accennato, può riguardare un insieme ben più ampio di attestazioni, che si prestano a potenziali ricombinazioni in sensi diversi rispetto a quello sin qui tratteggiato. Risulta forse opportuno, fra le conclusioni, evidenziare alcune linee tendenziali di funzionamento del motivo nel romanzo del Novecento avanzato, sino ad alcuni esiti nostri contemporanei.

Negandosi all'incontro, al vedersi ricambiare dagli altri il proprio sguardo (fatto salvo il ritorno in seno alla vita familiare mediante il matrimonio, da parte della massaia, o lo scioglimento di *Desde la sombra*, con l'uscita dall'armadio di Damián, e lo svelamento di questi dinanzi a Lucía), i personaggi solitari dei romanzi e il narratore-limite di *La Vie mode d'emploi*, i quali insistono su spazi temporaneamente vuoti, ricavati tatticamente per sé, disabitati o lasciati disponibili per un'esplorazione libera da parte loro, consentono di visualizzare, nelle rivisitazioni inventive e beffarde che li coinvolgono, l'*Un-heimlichkeit* della casa. Ovverossia, la sottile, destabilizzante azione di un perturbante che abita gli interni, insito nella loro stessa essenza, rivelato a partire dalle narrazioni fantastiche ottocentesche (cfr. Vidler 2006).

E ancora, ciò che il percorso fra i testi qui assecondato suggerisce, in termini metodologici, è la sussistenza di un principio di (affidabile) comparabilità degli interni, pur nella loro intrinseca differenza, in quanto corrispondenti a investimenti ideologici e usi tematici ricorrenti, suscettibili di rilievi analitici in termini di affinità o divergenze morfologiche tra le difformi attestazioni. Contrariamente a Bertrand Westphal, l'inventore e massimo esponente della *géocritique* – metodologia pure, di per sé, fondata sulla considerazione di “una molteplicità di punti di vista, magari eterogenei” (Westphal 2009, 170, corsivo mio) –, il quale vede “i luoghi non geografici, come gli spazi domestici e intimi così ben descritti da Gaston Bachelard ne *La poetica dello spazio*” come “[m]eno attinenti al dominio della geocritica” (166), mi sono espresso, qualche tempo fa (Iacoli 2008, 20-21) a favore di un'inclusione degli interni nei procedimenti di analisi comparativa degli spazi letterari. Non solamente, difatti, lo stesso Westphal, in diversi interventi in pubblico, ha sostenuto l'intrinseca perfettibilità, la possibilità, per il metodo da lui stesso varato, di venire aggiornato e integrato; non solo l'avvento di sofisticate metodologie di georeferenziazione ha reso gli spazi domestici cartografabili, fino a un certo punto visibili dall'esterno, in qualche modo realizzando la fantasia concepita da Perec, e sviluppata nel suo romanzo-*monstre* del '78. Ma proprio l'applicabilità su vasta scala delle fondamentali funzioni archetipiche individuate da Bachelard, distintive dei vari spazi dell'universo-casa, e gli sviluppi impressi alla questione rappresentativa dalla letteratura dell'ultimo cinquantennio confortano l'idea di un'esemplarità e di un'utile comparabilità degli interni. Gli esempi vanno dallo stesso Perec del già citato, e molto bachelardiano, *Espèces d'espaces*, con la sua descrizione “transcalare” degli spazi vissuti (Peterle 2025, 164) – dall'atomo-pagina su cui l'autore scrive al letto, alla vastità del mondo esterno,

sino all'estensione generale del concetto di "spazio" –, che attraversa in maniera determinante i diversi ambienti della vita domestica, a contributi recenti di carattere nonfunzionale come *Torino è casa mia* di Giuseppe Culicchia (pubblicato nella collana "Contromano", per Laterza, nel 2005), che impiega la metafora della casa e delle sue diverse stanze per individuare i luoghi pulsanti della città.¹⁴ O ancora, si consideri il composito, maturo lavoro descrittivo di Andrea Bajani, *Il libro delle case* (2021), dove la rievocazione dei caratteri delle case vissute si estende a incorporare, immaginandoli, quelli relativi a spazi eccezionali, come le ultime dimore del presidente Moro, dalla prigione in cui viene detenuto alla Renault 5 in cui verrà ritrovato il suo corpo, o lo spazio, domestico e dromico a un tempo, del carapace dell'anziana tartaruga ospite del giardino della nonna, e poi di casa del narratore (vedi inoltre Peterle 2025, 163-66). Ma è certo un canone limitato, questo, tanto parziale e soggettivo quanto, chiaramente, passibile di oscillazioni, ripensamenti ed evoluzioni, è ipotizzabile, in un futuro prossimo.

E tuttavia, questo insieme di attestazioni ci induce a considerare come, nella variabilità dei suoi lineamenti intimi, nei silenzi e nel perturbante che la connotano, la casa riaffermi la propria significativa geograficità, per riprendere un criterio dirimente adottato da Westphal.

Specializzatosi nell'accogliere *topoi* destabilizzanti, di negazione dei significati euforici di protezione, riparo, armonica convivenza, connessi alla sfera domestica, il luogo mostra, a un'osservazione comparativa essenziale, come quella qui messa a punto, la capacità di disporsi, nei suoi spazi, di angolature prospettiche imprevedute e in linea teorica innumerevoli; di indicare modi di relazionarsi fra gli esistenti (ossia, nel lessico specifico della narratologia, ambienti e personaggi; Giovannetti 2012, 175-201) inediti e sorprendenti, nella vasta gamma di opzioni, tra fantastico e comico, sopra suggerita; di aderire, da parte della narrazione o del soggetto che vede, non visto, con particolari lucidità e prossimità, o partecipazione, alle cose e alle persone descritte.

Riferimenti bibliografici

- Albertazzi, Silvia. 2012. *Belli e perdenti. Antieroi e post-eroi nella narrativa contemporanea di lingua inglese*. Roma: Armando.
- Bachelard, Gaston. 1975. *La poetica dello spazio*, traduzione di Ettore Catalano. Bari: Dedalo. Ed. orig. Bachelard, Gaston. 1957. *La poétique de l'espace*, Paris: Presse Universitaires de France.
- Bajani, Andrea. 2021. *Il libro delle case*. Milano: Feltrinelli.
- Bonaguidi, Gloria. 2022. *Le case dei destini incrociati. Per una grammatica della narrativa condominiale*. Roma: Artemide.
- Culicchia, Giuseppe. 2005. *Torino è casa mia*. Roma-Bari: Laterza.
- . 2015. *Torino è casa nostra*. Roma-Bari: Laterza.
- Fiorentino, Francesco, e Marina Guglielmi (a cura di). 2021. *Spazi chiusi. Prigioni, manicomi, confinamenti*. *Between*, vol. 11, no. 22. <www.betweenjournal.it> (11/2025).
- Fusini, Nadia. 2019. "Una scrittrice metafisica". In Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, introduzione di Nadia Fusini, a cura di Elisa Gambaro, 7-13. Milano: Feltrinelli.
- Gambaro, Elisa. 2019. "Nota al testo". In Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, introduzione di Nadia Fusini, a cura di Elisa Gambaro, 225-233. Milano: Feltrinelli.
- Gaudreault, André. 2000 [1989]. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, prefazione di Paul Ricoeur. Torino: Lindau.
- Giovannetti, Paolo. 2012. *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Roma: Carocci.

¹⁴ Segue poi, sempre nella medesima sede editoriale, la pubblicazione del "collettivo" *Torino è casa nostra*, del 2015, nel quale lo scrittore incontra alcuni lettori delle sue pagine progressivamente pubblicate dalla *Stampa*, che contribuiscono con la loro visione e cognizione della realtà torinese a precisare il significato plurale della metafora di partenza.

- Hamon, Philippe. 1995 [1989]. *Esposizioni. Letteratura e architettura nel XIX secolo*, prefazione di Maurizio di Puolo, a cura di Maurizio Giuffredì. Bologna: Clueb.
- Iacoli, Giulio. 2008. *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*. Roma: Carocci.
- Lavagetto, Mario. 1991. *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*. Torino: Einaudi.
- Lejeune, Philippe. 1991. *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*. Paris: P.O.L.
- Lispector, Clarice. 1964. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editôra do Autor.
- Masino, Paola. 2019. *Nascita e morte della massaia*, introduzione di Nadia Fusini, a cura di Elisa Gambaro. Milano: Feltrinelli.
- Meneghelli, Donata. 2024. *Il valore degli oggetti. Segni, spoglie, scarti nel romanzo dell'Ottocento*. Milano: nottetempo.
- Millás, Juan José. 2016. *Desde la sombra*. Barcelona: Planeta.
- Neefs, Jacques. 2019. "Strutture narrative e architettura dell'opera". In *Architettura. Forma e narrazione tra architettura e letteratura*, a cura di Andrea Borsari, Matteo Cassani Simonetti, e Giulio Iacoli, 39-58. Milano-Udine: Mimesis.
- Orlando, Francesco. 1993. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi.
- Pagetti, Carlo. 1993 [1988]. "La casa dell'immaginario narrativo". In *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo. II. Letterature anglofone*, a cura di Carlo Pagetti e Gianfranco Rubino, 11-28. Roma: Bulzoni.
- Perec, Georges. 1974. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée.
- . 2002 [1978]. "La Vie mode d'emploi". In *Romans et récits*, édition de Bernard Magné. Paris: Les livres de poche.
- Perrot, Michelle. 2003. "Gli spazi del privato". In *Il romanzo. Vol. IV, Temi, luoghi, eroi*, a cura di Franco Moretti, 495-519. Torino: Einaudi.
- . 2011. *Storia delle camere*. Introduzione di Paolo Mauri, traduzione di Roberta Ferrara. Palermo: Sellerio. Ed. orig. Perrot, Michelle. 2009. *Histoire de chambres*. Paris: Seuil.
- Peterle, Giada. 2025. "Scala". In *Le parole dello spazio. Un lessico plurale*, a cura di Marina Guglielmi, Giulio Iacoli, Davide Papotti, et al., 153-66. Firenze: Cesati.
- Previtali, Giuseppe. 2025. *Che cos'è il trash*. Roma: Carocci.
- Re, Lucia. 2016. "Polifonia e dialogismo nei romanzi di epoca fascista: censura, autocensura e resistenza". In *Paola Masino*, a cura di Beatrice Manetti, 163-76. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- Roda, Vittorio. 2002. *Verga e le patologie della casa*. Bologna: Clueb.
- Salvati, Mariuccia. 1993. *L'inutile salotto. L'abitazione piccolo-borghese nell'Italia fascista*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Samonà, Carmelo. 2008 [1978]. *Fratelli*. Palermo: Sellerio.
- Schilling, Derek. 2006. *Mémoires du quotidien. Les lieux de Georges Perec*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Vidler, Anthony. 2006. *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, traduzione di Barbara Del Mercato. Torino: Einaudi.
- Westphal, Bertrand. 2009 [2007]. *Geocritica. Reale, finzione, spazio*, traduzione di Lorenzo Flabbi. Roma: Armando.



Citation: A. Valenti (2025) “A tangle of conventions”. Riflessioni sulla fedeltà alla casa nella Haunted House Story e nel Detective Novel novecenteschi. *Lea* 14: pp. 47-60. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16178>.

Copyright: © 2025 A. Valenti
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 License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

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.

“A tangle of conventions”. Riflessioni sulla fedeltà alla casa nella *Haunted House Story* e nel *Detective Novel* novecenteschi

Alessandro Valenti

Ricercatore indipendente (<valenti.alessandro@spes.uniud.it>)

Abstract

Starting from Mary Douglas’s essay “The Idea of a Home: A Kind of Space” (1991), the article formulates the notion of allegiance to a given household and investigates how the question of a fictional character’s allegiance to the home may be connected to typical narrative patterns in highly-codified literary genres such as the haunted house story and the 1920s detective novel. The article discusses Henry James’s *The Turn of the Screw* (1898) and Agatha Christie’s *The Mysterious Affair at Styles* (1921), focusing on figures that are marginal to the households in question – namely those of the domestic servant and of the detective.

Keywords: Agatha Christie, Detective Novel, Haunted House, Henry James, Houses in Fiction

Introduzione

Sebbene la rappresentazione dello spazio domestico nella finzione letteraria costituisca un campo d’indagine pressoché sterminato, è innegabile che in alcuni generi il tema della casa rappresenti una delle principali costanti formali dei generi stessi. È poi altrettanto innegabile che, quando ci si riferisce alla presenza della casa in letteratura, l’immagine suggerita dalla cultura di massa del Novecento occidentale porti subito a identificare la grande casa di campagna inglese come uno dei modelli domestici più famosi nell’immaginario contemporaneo, riscontrabile nella popolarità del tema sia in letteratura sia nei media audiovisivi.¹

¹ Per una breve panoramica della popolarità della *country house* negli ultimi decenni, si rimanda a Cox 2015 (112-14). Per una prospettiva storico-architettonica sulla *country house* dagli anni ’70 a oggi, si veda Aslet 2021 (cap. 12).

Questo contributo parte da una selezione – assolutamente arbitraria – di alcune coordinate letterarie e storico-culturali. Lo spazio domestico preso in esame sarà quello della *country house* nella sua articolazione novecentesca; i temi letterari che verranno considerati saranno quello della casa infestata e quello della casa di campagna nel romanzo giallo del primo dopoguerra, agli albori della cosiddetta *Golden Age of detective fiction*. L'obiettivo di questa selezione è quello di trovare riscontri generici e tematici di un concetto che sarà riassunto con il termine “fedeltà” o “lealtà” nei confronti della casa, ispirato dall'indagine antropologica di Mary Douglas nel saggio “The Idea of a Home: A Kind of Space” (1991).

In questo breve lavoro, Douglas sviluppa una concezione olistica della casa come entità sociale e architettonica che organizza intorno a sé un insieme di convenzioni, abitudini, valori, modi di esistere e di relazionarsi allo spazio domestico e alle persone che lo abitano. Già dal titolo, il saggio di Douglas dichiara di concentrarsi sull'*idea* del sistema domestico piuttosto che su una specifica configurazione abitativa; pertanto, nonostante l'implicito contesto borghese del tardo Novecento che fa da sfondo al saggio, è potenzialmente interessante prenderne alcuni spunti e applicarli a contesti abitativi, storici e culturali diversi da quello di partenza. In particolare, si intende verificare come l'intreccio di convenzioni che definisce il sistema domestico (Douglas 1991, 302) si intersechi con le convenzioni narrative e formali di specifici generi letterari (qui, appunto, quello della casa infestata nella *ghost story* e del *detective novel* di ambientazione rurale). Il concetto di “fedeltà” alla casa, che a grandi linee si riferisce alle azioni e ai rapporti necessari alla propagazione temporale del sistema domestico, sarà applicato al tema letterario per indagare le tensioni ideologiche e formali in determinate convenzioni generiche: ad esempio, il modo in cui certi personaggi “tipo” (il detective, la governante, la *housekeeper*) vanno a incarnare delle funzioni narrative riconducibili ai concetti di “fedeltà” o di “non-fedeltà” alla casa.

L'idea di fedeltà alla casa verrà ricondotta alla divisione tra la dimensione pubblica e quella privata, andando dunque a delineare una concezione dell'abitare tipicamente borghese.² Nello specifico, la casa si configura qui come luogo intimo e escluso, una sorta di recinto opaco che nasconde al suo interno conoscenze non destinate al discorso pubblico e comunitario. Nell'argomentazione che segue, l'attenzione sarà dedicata al sistema domestico in quanto insieme di relazioni umane: tali relazioni regolano la comunità abitativa, che può includere sia il nucleo familiare borghese, sia i vari membri della servitù domestica che operano all'interno della casa.

Per ancorare l'argomentazione al dato testuale, si sono voluti prendere in considerazione due testi molto conosciuti: *The Turn of the Screw* di Henry James (1898) e *The Mysterious Affair at Styles* di Agatha Christie (1921). L'obiettivo non è chiaramente quello di confrontarsi in maniera esaustiva con la vasta tradizione critica legata ai due autori e alle opere in questione, ma piuttosto quello di mettere in luce dinamiche simili di “fedeltà” o “infedeltà” alla casa all'interno di testi paradigmatici. Di certo la storia di fantasmi di James, tipicamente modernista e destabilizzante nella sua indeterminatezza, si presta a una considerazione più precisa dei suoi vari livelli di ambivalenza (soprattutto a livello di *close reading*); a questo celebre racconto si è voluto accostare un testo di genere e dunque fortemente codificato, in cui l'ambiguità si manifesta più a livello tematico e ideologico che nelle sue strategie narrative. In queste due opere, la riflessione sulla fedeltà al sistema domestico indagherà la contrapposizione tra l'impulso conservativo volto alla continuazione temporale dell'unità domestica

² Come dimostrato da Witold Rybczynski, l'idea che la casa debba fornire uno spazio privato e dedicato al nucleo familiare non è una nozione universale: al contrario, essa si sviluppa nel corso del Seicento in Olanda, per poi diffondersi nel resto d'Europa (1986, 51-76).

e l'impulso distruttivo della dimensione familiare e segreta dell'abitare. Dall'indagine letteraria dei rapporti sussistenti tra formule generiche, funzioni narrative, e sistema domestico, emergono una serie di configurazioni ambigue di fedeltà alla casa che riflettono le tensioni ideologiche e formali insite nei generi stessi.

1. *Convenzioni domestiche, convenzioni generiche*

Nel breve saggio "The Idea of a Home: A Kind of Space", Mary Douglas traccia un paragone tra il sistema domestico e la comunità sociale in cui esso è inserito. Douglas sostiene infatti che la casa, come la comunità, sia in grado di propagarsi nel tempo grazie al contributo solidale dei propri membri: in quanto unità sociale che è maggiore della somma delle proprie parti, la casa beneficia della lealtà di coloro che la abitano. Gli individui sono legati alla casa da una relazione di cooperazione, che mira a perseguire un bene comune, ovvero la sopravvivenza del sistema domestico. Al tempo stesso, la casa esercita una sorta di controllo tirannico sulle menti e sui corpi dei suoi abitanti, imponendo rigide routine che limitano la libertà dell'individuo in nome di tale obiettivo condiviso (1991, 303-305). Poiché il sistema domestico deve rispondere alle esigenze imposte dall'ambiente circostante e approvvigionarsi in vista di esigenze future, Douglas definisce la casa "an organization of space over time" (294). Sebbene Douglas si concentri soprattutto sulla dimensione pratica dell'economia domestica, il riferimento alla dimensione temporale della casa richiama implicitamente *La poétique de l'espace* (1957) di Gaston Bachelard, in cui si delinea una relazione intima tra casa e psiche, e tra immaginazione e memoria. Per Bachelard, la casa è un luogo di contemplazione che

fornisce un riparo alla *rêverie*, protegge il sognatore, ci consente di sognare in pace [...] La casa [è] uno dei più potenti elementi di integrazione per i pensieri, i ricordi e i sogni dell'uomo. Il fattore coesivo, in tale integrazione, è rappresentato dalla *rêverie*. [...] nelle nostre *rêveries* la casa è una grande culla. (2006, 34-35)

Come si vedrà, i generi letterari qui considerati traggono la loro potenza drammatica dal rovesciamento di questa concezione benevola di spazio domestico.

Tornando al saggio di Douglas, vi si afferma che in quanto comunità, il sistema domestico deve essere amministrato secondo un'oculata gestione delle risorse condivise tra i suoi membri. Nella comunità abitativa nucleare di stampo borghese, tale ordine viene gestito tramite un insieme di regole non formalizzate, riconducibili all'economia del dono studiata da Marcel Mauss in *Essai sur le don* (1924). La sopravvivenza nel tempo del sistema domestico, scrive Douglas, dipende pertanto da quelle che definisce "a tangle of conventions and totally incommensurable rights and duties" (1991, 302), cioè diritti e doveri che vengono imposti dal sistema stesso ai suoi abitanti. Alla luce di questa osservazione, possiamo fornire una prima, astratta definizione di "fedeltà" al sistema-casa come l'insieme di convenzioni che vincolano l'individuo alla comunità domestica di cui fa parte; tali convenzioni assicurano la sopravvivenza del sistema stesso. Laddove l'individuo è membro della famiglia nucleare autosufficiente, questi vincoli rimangono impliciti o incommensurabili; se il focus viene trasferito a diverse coordinate sociali e storico-culturali, considerando ad esempio il ruolo della servitù domestica nella *great house* anglosassone, diventa evidente come i vincoli di fedeltà vengano immediatamente esplicitati dal rapporto di subordinazione socio-economica.

Altro elemento caratterizzante della relazione tra casa e membro della *household* è, secondo Douglas, il carattere privato dell'abitare:

Privacy is cherished in the home. The home protects a person's body from voyeurism [...] Whatever the distinctions that govern the home's procedures, and for whatever reasons they are instituted, one of their effects is to honour a person's incumbency of space. (305)

In continuità con quanto affermato da Bachelard nella *La poétique de l'espace*, l'idea di casa di Douglas prevede una dimensione intima e riservata, e soprattutto riparata dagli sguardi intrusivi di coloro che sono esclusi dalla cerchia domestica. Il perimetro della casa segna dunque una sorta di barriera opaca, o comunque un ostacolo a una istanza investigativa proveniente da un'entità estranea al sistema; a uno sguardo esterno, la casa appare come un contenitore di segreti e conoscenze occulte. Il sistema-casa, in questo senso, sembra riflettere una tendenza più ampia nell'esperienza umana, ovvero quella della segretezza come condizione necessaria dello sviluppo della soggettività moderna: è questa la tesi sostenuta dal sociologo Georg Simmel in *Das Geheimnis und die geheime Gesellschaft* (1908), poi ripresa da Leila May nella sua indagine sulla segretezza nel romanzo vittoriano. Tale necessità di occultamento, come afferma May (2017, 1-2) e come emergerà dai testi considerati più avanti, è dialetticamente legata al desiderio di svelamento di coloro che sono esclusi dal segreto. R. A. York si rifà inoltre a Simmel quando afferma che il mantenimento di un segreto è un collante fondamentale nella costituzione di una comunità umana, e quindi dei suoi "altri" (1994, 16-18). Nel riferirsi all'unità abitativa e sociale di cui parla Douglas, pertanto, il segreto domestico appare essenziale alla sua costituzione e condizione necessaria di quella *privacy* che cela gli abitanti agli sguardi esterni. Il fatto che la *country house*, nelle sue rappresentazioni letterarie tra Ottocento e Novecento, emerga come perfetto emblema della dialettica tra segretezza e svelamento, è da rapportare al prestigio sociale della casa stessa (su cui si tornerà più avanti): infatti, scrive May, "in a strict, class-based society, a thrill was produced by peering into other people's secret business – particularly if those secrets were held by people in a higher social stratum than that of the reader" (2017, 7).

Come ben noto ai lettori di *fiction*, e in particolare di generi come il *sensation novel*, il romanzo gotico, o il *detective novel*, l'esistenza del segreto domestico produce una notevole suspense quando rapportata a personaggi alieni alla casa o marginali nei confronti di essa: nei generi qui considerati, questi personaggi corrispondono al detective chiamato a risolvere un omicidio, oppure alla figura socialmente ambigua della *governess* vittoriana, sospesa a metà tra il suo stato di rispettabile donna borghese e la sua condizione subordinata di istruttrice domestica (Peterson 1972, 11).³ La fedeltà alla casa emerge quindi come un sentimento conservativo e conservatore: facendo riferimento alla *country house* vittoriana, la fedeltà alla casa da parte dei *domestic servant* si esprime sia nell'ambito dell'economia domestica, sia nel rispetto dell'ordine morale e sociale del sistema-casa. Una situazione tipica del giallo di ambientazione rurale consiste nella violazione di tale ordine morale sotto forma dell'omicidio del padrone o della padrona di casa: sarà compito del detective identificare il colpevole e ristabilire quindi la situazione di stabilità precedente all'omicidio. Al contrario, nella dimensione perturbante determinata dal cronotopo⁴ della *haunted house* la minaccia all'ordine etico e morale del sistema-casa è legata al fenomeno fantastico del ritorno spettrale: il cortocircuito temporale e il turbamento psichico dovuto all'infestazione costituiscono una violazione dell'esperienza dell'abitare confortevole, trasformando in incubo lo spazio onirico bachelardiano.

³ Per uno studio storico della figura della *governess*, si veda inoltre Brandon 2008.

⁴ La nozione di cronotopo è stata introdotta da Michail Bachtin nel saggio "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo" (1937). Bachtin definisce il cronotopo come "l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente" (1979, 231). In particolare, il tema della casa infestata costituisce un cronotopo secondario del genere fantastico; in merito, si veda Lazzarin 2002 (144-47).

Prima di procedere all'analisi testuale, è necessario stabilire le ragioni per cui il *detective novel* e la *haunted house story* presentino in maniera così capillare la costante formale dell'ambientazione domestica di stampo rurale. A livello storico-letterario è indubbia l'eredità del *sensation novel* vittoriano, come evidenziato del resto dalla critica.⁵ Gli eventi scioccanti dei romanzi di Wilkie Collins o Elizabeth Braddon hanno generalmente luogo nel contesto della società borghese, e più in particolare all'interno dello spazio domestico. Secondo Knight, infatti,

What the sensational novel did was bring both Gothic sensibility and the energy of popular fiction into the domain of conventional respectable fiction [...] [it suggested that] strange and terrible events could occur right within the respectable home, that shrine of Victorian values. (2010, 39)

La prevalenza della casa come ambientazione della *ghost story* e del *detective novel* novecenteschi sembra quindi discendere direttamente da questa tradizione letteraria, in cui lo spazio domestico borghese viene indagato e, in un certo senso, spettacolarizzato. Per quanto concerne invece l'ambientazione della casa di campagna, è certo che la sua ricorrenza nella narrativa della *haunted house* e nel poliziesco si è sviluppata intorno a precise esigenze formali, ben assecondate dal setting rurale. Già nel 1948, W.H. Auden scriveva che questo *milieu* si presta particolarmente bene allo *whodunit*, poiché l'isolamento della casa di campagna è funzionale a individuare un numero contenuto di possibili sospetti (1948, 408); una simile opinione è espressa da Keith Snell, secondo cui “the intimate details of country house also offered much to novelists whose plots and clues depended upon fine points of interiors” (2010, 28). Nel topos della casa infestata, invece, un'ambientazione isolata sembra rispondere alla necessità di marcare un confine netto tra l'esperienza dell'ordinario e quella dello straordinario. Come scrive Sylvia Grider, infatti, “[w]hen unsuspecting humans step into these buildings they pass from a normal, predictable world governed by immutable natural laws into a skewed and unpredictable world of horror” (1999, 183). Nel considerare lo specifico concetto di fedeltà alla casa, l'ubicazione della *country house* e il suo essere una sorta di “little kingdom” (Aslet 2021, 5) sembrano essere funzionali a identificare con più precisione l'idea che si sta qui indagando.

In ogni caso, al di là dei legami tra *detective novel* e *ghost story*,⁶ la presenza della *country house* in letteratura costituisce un fenomeno ben più esteso, e le ragioni di ciò vanno ricercate sia nella storia quasi millenaria della *country house* stessa sia nel suo status culturale e nazionale. Sophia Cross ha equiparato la qualità iconica della *big house* irlandese a quella di una bandiera (ma il concetto si applica altrettanto bene alla casa di campagna in generale): “Both the country house and the flag can be interpreted on different levels. On one level they fulfil an aesthetic function; but on another level [...] they are potent symbols of the cultural values that they are intended to represent” (2004, 53). Tale condizione è uno sviluppo relativamente recente nella storia della *country house*: come osservato da Tereza Topolovská, è solo nel Novecento che la casa di campagna passa dal suggerire un insieme di relazioni armoniche tra l'aristocrazia e i *tenant* che la abitano, a rappresentare invece “the embodiment of history as well as its role in the formation of national identity” (2017, 10). Prima di questa transizione, infatti, la tradizione della *country house* inglese⁷ è praticamente inscindibile dal suo status come simbolo di potere personale, che si esprime a livello economico, politico, e sociale. Persino con l'ascesa delle classi medie e l'obsolescenza di un modello economico post-feudale l'ideale di prestigio

⁵ Si veda Ascari 2007 (cap. 7).

⁶ Ben evidenziati da Cook 2014.

⁷ Per una panoramica della storia della *country house*, si segnalano il già citato Aslet 2021 e Girouard 1979.

conferito dalla casa di campagna rimase intatto, motivo per cui dal Settecento in poi numerose *country houses* vennero acquisite e restaurate da famiglie borghesi (Aslet 2021, 172-80). Sul piano letterario, il capitale simbolico della casa di campagna si può riscontrare in un ampio numero di romanzi inglesi nel primo Novecento, in cui la *country house* diventa emblema di identità culturale (Topolovská 2017, 66). Questa progressiva astrazione simbolica è del resto già registrata da Raymond Williams, che in *The Country and the City* descrive la casa di campagna tardovittoriana come una scenografia davanti a cui si sviluppano i drammi personali di una classe borghese ormai prettamente urbana (1973, 249-50).

In tale rifunzionalizzazione del tema letterario domestico-rurale, la *country house* mantiene da un lato le sue tradizionali associazioni con gli ideali di ordine morale e sociale, ma tale *locus amoenus* diventa anche il *locus terribilis* in cui ambientare l'esperienza estetica dell'omicidio o dell'infestazione spettrale. Per quanto riguarda il cronotopo della *haunted house*, la sua comparsa in letteratura è simultanea al trionfo illuminista della borghesia di fine Settecento, come sostiene Stefano Lazzarin ricollegandosi alla nota teoria orlandiana dell'antifunzionale (2002, 147). Nel contesto del romanzo inglese, in quello che è forse il più famoso caso di casa infestata vittoriana – ovvero Thornfield Hall in *Jane Eyre* (1848) – la dimensione perturbante dell'infestazione è legata a un oscuro segreto celato nei meandri più nascosti della casa di campagna. Nella *detective fiction* novecentesca, in maniera simile, “the manicured face of the English countryside has been turned into a place of sinister happenings; this is particularly affecting because the setting itself appears as the polar opposite of what is implied” (Cook 2014, 10).

A partire dai contesti culturali e dalle convenzioni generiche qui identificati, si tenterà in quanto segue di collegare quest'ultime alle convenzioni necessarie alla sopravvivenza del sistema domestico. Muovendosi entro queste coordinate verranno analizzate alcune potenziali configurazioni di fedeltà alla casa; il campo d'indagine testuale, come anticipato, è costituito da due casi di studio sicuramente canonici ma anche paradigmatici, che auspicabilmente stabiliscono l'utilità critica del concetto di fedeltà alla casa e consentono di porre le basi per un'esplorazione letteraria più varia ed estesa.

2. Marginalità, segretezza, svelamento: configurazioni della fedeltà

Come visto in precedenza, secondo Douglas i vincoli che legano l'individuo al sistema domestico sono un insieme di convenzioni implicite e difficilmente formalizzabili, essendo regolate da un'economia basata sul dono e sulla responsabilità reciproca. Andando a considerare il contesto della *household* vittoriana e novecentesca, proprio dei testi che saranno presi in esame, è evidente come tali vincoli diventino espliciti quando si analizza la posizione della servitù domestica impiegata nel mantenimento della casa e della famiglia altoborghese che vi abita. In continuità con la tradizione della *country house*, in epoca vittoriana persiste l'associazione tra questa entità architettonica e l'idea di ordine e gerarchia sociale: come osserva Langland, infatti, “[i]t was in the home [...] that the moral dimensions of class could be most fully and effectively articulated and enforced” (1995, 14). In questa configurazione, la fedeltà all'ordine della casa sembra quindi associata indissolubilmente alla professione di *domestic servant*. Tra le varie figure impiegate nella servitù, ha un particolare rilievo quella della *housekeeper*, che tanto nella realtà quanto all'interno della *fiction* tende a essere concepita come una figura guardiana dell'ordine domestico – e a incarnare quindi l'ideale di perfetta fedeltà alla casa, a tal punto da essere considerata una diretta rappresentante della padrona di casa in caso di assenza di quest'ultima (Musson 2009, 153). L'altra figura qui considerata – soprattutto in *The Turn of the Screw* – sarà poi quella della governante. Si è già fatto cenno alla condizione liminale della

governess nel sistema domestico vittoriano. Secondo l'ideologia domestica borghese, infatti, la donna deve dedicarsi alla sfera privata e domestica, anziché a quella professionale (Armstrong 1987, 19-22); la condizione di povertà della *governess* le impone però di entrare in servizio nelle case altrui, pur essendo lei stessa di estrazione *middle class*. Pur occupando un ruolo di estrema importanza come l'educazione dei bambini della famiglia, la governante si trova in una sorta di limbo, sospesa tra servitù e nucleo familiare; come testimoniato dalla frequenza con cui la *governess* appare nel romanzo dell'Ottocento,⁸ questa condizione di marginalità fu terreno fertile per esplorare nella *fiction* vittoriana le tensioni interne alla borghesia (Brandon 2008, 7).

Come ben noto, nella novella di James la figura della governante costituisce il perno tra l'interpretazione soprannaturale e quella psicologica del fenomeno della spettralità;⁹ nell'argomentazione che segue, la sua posizione sarà considerata in un'ottica di fedeltà alla casa. Quando la narrazione della *governess* si apre con il suo arrivo a Bly Manor, la sua condizione liminale nei confronti del sistema-casa è immediatamente enfatizzata dal testo. La narratrice è stata assunta da un gentiluomo ("handsome and bold and pleasant", James 1999, 4) per educare i suoi due nipoti Flora e Miles, rimasti orfani. In apertura, il testo conferma le tradizionali associazioni tra la casa, l'autorità che essa rappresenta, e la situazione idilliaca del contesto rurale: Bly è una dimora "healthy and secure" (5), e l'architettura della magione produce una forte impressione sulla governante ("The scene had a greatness that made a different affair from my own scant home", 7). Da subito, il testo mette in luce il prestigio sociale che la *governess* associa alla casa di campagna, e fonde l'ammirazione per la casa con l'attrazione per il suo padrone: la narratrice ammette infatti alla *housekeeper* Mrs. Grose, "I'm afraid [...] I'm rather easily carried away" (8).

La fantasia romantica della governante evoca chiaramente un motivo familiare, quello dell'ascesa sociale della *domestic servant* tramite il matrimonio con il proprio datore di lavoro, che attraversa la letteratura inglese da *Pamela* a *Jane Eyre*. Al tempo stesso, come suggerito da Robbins (1986, 200-203), la governante è profondamente turbata dal pensiero di un amore che valica le barriere di classe. Infatti, la relazione illegittima nata tra Quint e Miss Jessel si era sviluppata a cavallo del confine che separa la rispettabilità borghese dalla condizione *working class*: "She was a lady [...] And he so dreadfully below" (31-32). Secondo Robbins (1986, 200), l'orrore per questa trasgressione sessuale e per il fatto che i bambini potrebbero esserne a conoscenza sembrano suggerire una matrice psicologica per l'apparizione spettrale di Quint e Miss Jessel.

Da un primo punto di vista, dunque, l'indignazione provata dalla governante e narratrice sembra suggerire una forma di fedeltà alla casa, ovvero di rispetto per l'ordine sociale e morale determinato dalla configurazione abitativa della *country house*. Eppure, l'evidente seduzione operata sulla governante dalla casa e dal suo padrone la porta a proiettarsi nella posizione di 'madre surrogata' dei due bambini, e di idealizzarli a tal punto da non ammettere alcuna malignità nel loro comportamento. Agli occhi della governante, il piccolo Miles in particolare sembra possedere una purezza morale inscalfibile, a tal punto da essere descritto come "an angel" (James 1999, 19). Il fascino esercitato da Bly e dai suoi abitanti sulla governante è tale che la narratrice non è in grado di sospettare una possibile disaffezione (o non fedeltà) dei bambini nei confronti del sistema-casa, quale ad esempio una occulta alleanza con Quint e Miss Jessel.

A mano a mano che la quiete domestica di Bly viene turbata da numerose apparizioni spettrali, la governante esprime la sua fedeltà alla casa nell'intenzione di proteggere Miles e Flora – ovvero, di non esporli ulteriormente al terribile segreto di Quint e Miss Jessel, frapponendo se stessa tra i

⁸ Si rimanda allo studio di Wadsö-Lecaros 2001.

⁹ Gran parte delle interpretazioni critiche del testo si è concentrata sulla questione. Per una panoramica del dibattito, si veda Orr 2009 (cap. 4).

bambini e i terribili spettri: “by offering myself bravely as the sole subject of such experience, by accepting, by inviting, by surmounting it all, I should serve as an expiatory victim and guard the tranquillity of the rest of the household” (James 1999, 25); “I was a screen – I was to stand before them. The more I saw, the less they would” (27). Insistendo sulla necessità di occultamento, la governante tenta di preservare l’ordine etico e morale del sistema-casa: se i bambini venissero a conoscenza del segreto, questo potrebbe agire come una forma di contaminazione morale, minacciando quindi l’esistenza futura del sistema stesso. Anche quando confrontata con le apparenti influenze maligne di Bly, la governante si dimostra quindi fedele alla casa nel volerne difendere la connotazione bachelardiana, onirica e rassicurante. In tale senso, la governante modella la sua fedeltà alla casa su quella della housekeeper Mrs. Grose, descritta nella cornice narrativa del testo come “an excellent woman” (5). Quando la narratrice la interroga sugli scabrosi fatti accaduti a Bly in passato, ad esempio in relazione alla morte di Miss Jessel (26), la reticenza dimostrata da Mrs. Grose costituisce una forma *par excellence* di fedeltà alla casa e all’idea di rispettabilità borghese; successivamente, la housekeeper appare alla governante come “a large clean image of the ‘put away’ – of drawers closed and locked and rest without a remedy” (58).

Con la prima presunta apparizione del fantasma di Quint, tuttavia, la novella gotica di James innesca un meccanismo narrativo ben preciso, invocando gli elementi fondamentali della *detective fiction* – ovvero un crimine e un’investigazione volta a risolvere il mistero che lo circonda. Secondo lo schema descritto da Cawelti, la formula della storia di mistero si fonda sullo svelamento di un segreto attraverso l’analisi di indizi, la deduzione di informazioni da tali indizi, e il tentativo di collocarli in uno schema razionale di causa ed effetto (1976, 43). Pur non essendo una vera *detective* come Auguste Dupin o Sherlock Holmes, all’inizio del quarto capitolo la governante jamesiana ne imita i processi interpretativi nel tentativo di spiegare l’apparizione di uno sconosciuto sulla torre di Bly.¹⁰ In poco tempo, un’analisi della situazione la porta a concludere (anche “without forms of enquiry and without exciting remark”, James 1999, 18) che l’intruso fosse “some unscrupulous traveller, curious in old houses” (*ibidem*). A mano a mano che la governante si convince dell’esistenza di fenomeni spettrali nella *country house*, il linguaggio della *detection* prolifera all’interno del testo. Quando la governante si consulta con Mrs. Grose, leggiamo che “[t]he result of our having everything out was simply to reduce our situation to the last rigour of its elements” (24), come farebbe un buon *detective*. La governante si produce poi in un autentico interrogatorio di Mrs. Grose per indagare i rapporti tra i bambini, Quint, e Miss Jessel, affermando che “until further evidence, I now accuse nobody” (36). Infine, il motivo dell’interrogatorio torna nel *climax* finale della novella, in cui la governante tenta di estorcere a Miles una confessione del suo presunto crimine, ovvero la fedeltà ai fantasmi di Quint e Jessel anziché al sistema domestico di cui è legittimo erede. L’indagine della governante mescola un’impostazione razionalista a rivelazioni prese per certe pur in assenza di alcuna prova tangibile, ad esempio quando la narratrice si convince che l’apparizione di Quint è destinata a Miles anziché a lei (50). La presenza di Mrs. Grose, che costituisce una prima (e scettica) “lettrice” della narrazione della governante (Boardman 1974, 621-30), sembra inoltre riproporre, pur con una differenza significativa in termini di focalizzazione, l’accoppiata di *detective* e gregario/narratore tipica del romanzo poliziesco.

Non vi è spazio, in questa sede, per un’analisi testuale serrata della raffinata dialettica tra conoscenza e svelamento che coinvolge virtualmente ogni rapporto tra i personaggi di *The*

¹⁰ Tale approccio avvicina il testo a un filone di storie di fantasmi in cui si applicano metodi tipici della *detection* per investigare i fenomeni paranormali; la commistione generica coinvolge inoltre la *detective fiction*, in cui molti dei testi canonici presentano motivi soprannaturali. Al riguardo, si veda Smajić 2010, specialmente i capp. 9 e 13.

Turn of the Screw. Per riportare il discorso alla nozione di fedeltà alla casa, si può dire però che l'iniziale fedeltà della governante venga deviata o perversa da un desiderio di svelamento violento e persino libidinoso, che porta a immaginare (pur senza poterlo accertare) un legame causale con la tragica morte di Miles alla fine del racconto. La smania che distingue la *detection* della governante appare intrinseca al desiderio di compiacere il padrone di casa, suggerendo quindi una implicita trasgressione all'ordine sociale della *country house*: "I had been asked for a service admirable and difficult; and there would be a greatness in letting it be seen—oh, in the right quarter!—that I could succeed where many another girl might have failed" (James, 1999, 27). L'aggressività interpretativa della *detection*¹¹ si manifesta ad esempio quando la governante abbraccia Flora, interrogandola sulle sue presunte visioni dei fantasmi: "I must have gripped my little girl with a spasm that, wonderfully, she submitted to without a cry or a sign of fright" (41). Oppure ancora, nell' "act of violence" (80) con cui la governante costringe infine Miles a una vaga confessione di colpevolezza. Eppure, a testimonianza della *non* fedeltà alla casa della narratrice, questo atto di *detection* sembra essere ormai fine a sé stesso, piuttosto che destinato a preservare l'ordine morale della casa: infatti, l'ultimo confronto con Miles e il presunto fantasma di Quint è descritto come un trionfo, accolto un "a moan of joy" (82) una volta che i sospetti della governante sono finalmente confermati – sebbene tale situazione ponga il sistema domestico e la vita dei bambini in grave pericolo. Un modello alternativo di fedeltà alla casa è fornito invece da Mrs. Grose: spaventata dalle apparizioni spettrali (o dalla condizione psicologica della governante), la *housekeeper* decide di allontanarsi da Bly insieme a Flora, permettendo quindi la sopravvivenza di almeno una dei due eredi futuri del sistema-casa. In *The Turn of the Screw*, dunque, James esplora a livello tematico i complessi meccanismi di fedeltà alla casa, che vengono resi particolarmente ambigui dalla posizione di marginalità occupata dalla governante e dalla *housekeeper*: nella figura della narratrice, un iniziale rispetto per la segretezza dell'ambito domestico viene progressivamente corrotto dal desiderio di svelamento tipico della formula narrativa del mistero. Questa oscillazione porta infine alla luce le tensioni ideologiche e formali legate al motivo fantastico della *country house* infestata.

Nel romanzo poliziesco di Christie, le tensioni inerenti alla fedeltà alla casa si articolano in un genere fortemente codificato quale quello del *detective novel* degli anni '20 e '30,¹² spesso definito "classico" in virtù della straordinaria popolarità raggiunta nel periodo in questione. Pur ereditando molti dei temi del *sensation novel* e della *crime fiction* vittoriani, la rigida formula narrativa dello *whodunit* si contraddistingue per una concezione puramente estetica del crimine. Infatti, come descrive Cawelti, la trasformazione dell'omicidio in un enigma da risolvere oscura la dimensione morale del delitto: la funzione di mero intrattenimento porta a una "comic metamorphosis of the materials of crime" (1976, 105). Tra le molte e complesse ragioni culturali che sottendono a questo cambiamento, si può qui solo alludere brevemente all'ipotesi di Ascari, secondo il quale l'ascesa della *detective fiction* risponde al diffuso senso di incertezza della *fin de siècle*: tale incertezza si manifesterebbe soprattutto a livello religioso e spirituale, e la *detective fiction* andrebbe dunque a riaffermare la verità e la giustizia come valori fondamentali della società borghese (2007, 158). Con la cosiddetta "età d'oro" del poliziesco il genere si cristallizza attorno a una formula ben riconoscibile, le cui convenzioni tematiche includono una ambientazione circoscritta a livello spaziale, un contesto sociale limitato alla *upper-middle class*, una *detection* puramente razionale e un numero ristretto di persone sospettate di aver commesso il crimine (Knight 2003, 77-79).

¹¹ Questa argomentazione ricalca quella di Felman 1977.

¹² Per una contestualizzazione del termine *Golden Age of detective fiction*, si rimanda a Knight 2010 (84-88).

In *The Mysterious Affair at Styles* di Christie, tali convenzioni si articolano nel contesto di una grande *country house* il cui impatto simbolico – come emblema di pace e armonia sociali – appare fortemente ridimensionato rispetto alla tradizione letteraria precedente. Come scrive Light, infatti, per Christie

The whodunits are not excuses for bemoaning the decline and fall of the big house [...] [country houses] are seldom described as repositories of national character or a lost civility; it is their character as private homes which appeals to her. (1991, 81)

Tale enfasi sulla dimensione privata dell'abitare borghese si riscontra ad esempio in *Styles Court*, in cui la casa di campagna non è un possedimento aristocratico, ma viene acquistata dal signor Cavendish poco dopo il suo matrimonio. I polizieschi di Christie esplorano quindi il conflitto all'interno della sfera familiare, mettendo in dubbio la concezione intimistica e rassicurante dell'ambiente domestico (Bright 2023, 236-39). In queste opere, la rappresentazione del conflitto è inoltre priva di qualsiasi dimensione morale, fungendo invece da puro intrattenimento per il lettore: le famiglie conflittuali dei romanzi dimostrano che “in Christie's world nothing is sacred. Crime makes not for tragedy, nor even for the shudders of melodrama, but oddly and startlingly, for a laugh” (Light 1991, 67-68). È dunque evidente che la tematizzazione del delitto familiare in un contesto rurale costituisca una rielaborazione dei motivi tradizionalmente associati alla *country house*, che vengono adottati e insieme rovesciati per rappresentare la tensione tra ordine e caos poi riproposta nell'opposizione tra detective e assassino. Tale indagine del disordine morale della *middle class*, commenta Knight (2003, 91), sembra essere una componente fondamentale del successo di Christie, la quale sfrutta la dissonanza tra l'ordine apparente del villaggio tradizionale e l'astio o gli interessi personali che portano all'omicidio. Nel contempo, questa tensione si risolve nell'esperienza puramente estetica del crimine e della successiva *detection*, limitando quindi una critica più acuta e caustica della morale borghese. Alla luce della dialettica tra disaffezione per il tradizionale ordine familiare e la risoluzione comica della trama che riporta a una momentanea stabilità, il giallo rurale di Christie appare dunque particolarmente adatto a tracciare una serie di configurazioni di fedeltà al sistema domestico.

Quando Hastings, il narratore di *The Mysterious Affair at Styles*, viene ricevuto a Styles dal suo vecchio amico John Cavendish, il testo di Christie evoca subito uno dei *topoi* per eccellenza della letteratura della *country house* – ovvero una sua dimensione arcadica, quasi impossibile da riconciliare con il simultaneo infuriare della Grande Guerra; come scrive Hastings, “it seemed almost impossible to believe that, not so very far away, a great war was running its course. I felt I had suddenly strayed into another world” (Christie 2019, 6). Fin da subito, però, l'impressione di un idillio rurale viene turbata dal risentimento che serpeggia tra gli abitanti della casa di campagna. A seguito di un testamento definito dal narratore “distinctly unfair” (4), John Cavendish si trova in condizioni di dipendenza economica dalla propria matrigna, la quale ha ereditato Styles Court e gran parte del patrimonio del marito. Inoltre, la vedova Cavendish si è da poco risposata con tale Alfred Inglethorp, il quale viene sospettato dai Cavendish di voler approfittare della vedova. Quando Mrs. Inglethorp muore improvvisamente per avvelenamento, i sospetti principali si concentrano sul marito. Il delitto si collega direttamente al destino di Styles Court, poiché secondo l'ultimo testamento della vittima l'intero patrimonio dovrebbe essere trasmesso al coniuge, rendendo quindi impossibile a John Cavendish il mantenimento della casa.

I sospetti di chi indaga si concentrano inizialmente su Alfred Inglethorp; tuttavia, ad Hastings è chiaro che “the dead woman had not the gift of commanding love” (38), e che quindi molti dei membri della *household* (inclusi i figli della vittima) potrebbero avere un movente

plausibile per l'omicidio. Christie non sembra dunque voler difendere l'ordine etico e morale della *country house*, espresso dal concetto di fedeltà alla casa; il focus della narrazione è piuttosto il conflitto familiare determinato dall'ideologia individualista borghese, in antitesi con il concetto di 'solidarietà mistica' nei confronti del sistema-casa descritto da Douglas (1991, 288). La convenzione narrativa del giallo secondo cui vanno indagati più soggetti, di cui ognuno un potenziale assassino, contribuisce a coinvolgere tutti i membri della *household* in un'atmosfera di sospetto: quando il perfido Inglethorp viene inizialmente scagionato, John Cavendish definisce la situazione “a nightmare [...] Now Inglethorp's out of the way, there's no one else; no one, I mean, except – one of us” (Christie 2019, 140).

L'intervento del detective Hercule Poirot è destinato ad attenuare questa insostenibile situazione di sospetto, determinata dall'esteso sentimento di infedeltà al sistema domestico (o più precisamente, alla defunta padrona di casa che lo incarnava). L'obiettivo ultimo dell'indagine sarà infatti quello di restituire il patrimonio al legittimo erede, e risolvere il conflitto iniziato quando la vittima era ancora in vita. Questa configurazione porta quindi Poirot a rappresentare un ideale di fedeltà ideologica all'ordine sociale e morale della *country house*, in aggiunta alla sua devozione personale per la defunta Mrs. Inglethorp (che aveva dato ospitalità a Poirot e altri profughi belgi in fuga dalla guerra). Al tempo stesso, però, la fedeltà alla casa di Poirot si esprime attraverso i meccanismi interpretativi della *detection*, che appunto mirano a scoprire – e quindi in un certo senso violare – la segretezza tipica della sfera domestica borghese. In *Styles Court*, la preoccupazione per il mantenimento della *privacy* domestica si manifesta nelle figure dei giornalisti che assediano la casa di campagna durante l'indagine, i quali si accaniscono con “glaring headlines, sandwiched biographies of every member of the household, subtle innuendoes [...] Nothing was spared us” (124); del resto, come dichiara Hastings (19), il pretesto per la narrazione è il desiderio di rettificare le voci fantasiose riguardo al famoso “Caso Styles”. L'angoscia generata dall'intrusione della stampa scandalistica nella sfera domestica, in contrapposizione all'intervento di Poirot che è invece “discretion itself” (34), articola quindi la tensione tra segretezza e svelamento che coinvolge il sistema-casa durante le indagini. Da un lato, si ha una reazione preoccupata di fronte alla spettacolarizzazione dello spazio domestico. Dall'altro lato, l'indagine del detective porta invece ad aprire lo spazio domestico a un atto interpretativo di matrice squisitamente razionale; tale procedimento è presentato come una sorta di “male necessario”, ovvero il mezzo tramite cui si potrà ripristinare l'ordine del sistema-casa. In *Styles Court* vengono alla luce segreti familiari che evidenziano ancora più a fondo la mancanza di coesione tra i membri della *household*. Infatti, sia John Cavendish sia la moglie sono colpevoli di infedeltà coniugale; il fratello minore Lawrence protegge la donna di cui è innamorato, pur sospettandola di aver commesso il delitto; nel colpo di scena finale la *housekeeper* Edie Howard, presentata nel corso del romanzo come esempio di virtù morale e devozione alla vittima, viene rivelata come la mente dietro all'omicidio, in combutta con Alfred Inglethorp. Si configura perciò un paradosso, per cui la fedeltà alla casa è possibile solo indagando e portandone allo scoperto i misteri più intimi. Lo svelamento del segreto diventa infine il prezzo paradossale della fedeltà, e la necessità che pone fine alla sua sopravvivenza. In questo senso, il ritorno all'ordine sociale che tradizionalmente conclude il romanzo giallo intacca in maniera irrimediabile la segretezza domestica, che è condizione necessaria dell'abitare intimo e confortevole. Secondo Phyllis Richardson, il giallo christiniano dà ai suoi lettori un certo piacere voyeuristico nel poter osservare gli intrighi domestici e familiari delle classi più agiate (2017, 349). Sul piano tematico, una tale violazione della *privacy* del sistema-casa trova una corrispondenza nell'indagine del detective, che associa in maniera inscindibile lo svelamento di una corruzione interna alla casa al suo intervento risolutivo e curativo del male interno alla casa.

Prima della rivelazione finale, una delle deduzioni più brillanti di Poirot nel ricostruire gli eventi del giorno del delitto consiste nel riconoscere un lembo di tessuto come parte di una tuta da giardiniere. Questo episodio, spiega Knight (1980, 109), dimostra l'eccezionale conoscenza da parte del detective di oggetti, pratiche e situazioni tipiche dell'ambito domestico, solitamente associato all'esperienza femminile. Robert Barnard estende questa osservazione al canone del poliziesco cristiano, scrivendo che "though her stories are intellectual puzzles of a certain rarefied kind, she manages to 'earth' them by her constant use of commonplace objects from the life around us" (1980, 67-68). La percettività di Poirot rivela la sua grande familiarità con le convenzioni e le pratiche della vita domestica, e così facendo delinea una figura del *detective* meno legata all'ideale di mascolinità eroica rappresentato da Holmes.¹³ A questo "addomesticamento" della figure del detective corrisponde tuttavia, come abbiamo visto, un addomesticamento del criminale e del crimine da egli o ella commesso: in *Styles Court*, il delitto è appunto messo in atto da due delle figure più vicine alla vittima. Il romanzo in questione, in conformità con le convenzioni della formula narrativa, si conclude con lo svelamento del mistero e l'arresto dei criminali; eppure, la ricorrenza con cui Christie rappresenta nuclei familiari sconvolti da omicidi e tradimenti suggerisce che il crimine sia in un certo senso la regola, e non l'eccezione, della società borghese. La *detection* che identifica il colpevole è quindi indubbiamente una forma di esorcismo della devianza individuale, come sostiene Knight (2003, 82); tuttavia, la *fiction* cristiana tematizza con costanza quella che Bright definisce "the essential and hazardous normality of the criminal, who necessarily 'belongs'" (2023, 243). In maniera evidente, tale senso di appartenenza si riferisce tanto alla società borghese quanto al nucleo sociale e familiare circoscritto dalle mura domestiche. Questa apparente contraddizione caratterizza la formula dello *whodunit* perfezionata da Christie; un'ulteriore contraddizione è rappresentata dal fatto che, se l'infedeltà alla casa porta a una sovversione momentanea dell'ordine domestico, l'unica strategia per contenere il crimine è costituita dalla violazione dell'intimità domestica – ossia ciò che rende la casa un rifugio per gli abitanti, al riparo dallo sguardo inquisitore di chi non appartiene alla casa stessa. Il giallo di Christie si regge quindi su una irrisolta tensione morale tra fedeltà e infedeltà alla casa, che ha potenzialmente contribuito alla popolarità del motivo domestico nel giallo del periodo.

In conclusione, in questo contributo si è voluta fornire una teorizzazione del concetto di fedeltà al sistema-casa, volta a indagare le tensioni catalizzate dall'esperienza dell'abitare borghese e la loro rappresentazione in letteratura. In particolare, si è qui presa in analisi la configurazione abitativa tipica della *country house* inglese nella sua declinazione novecentesca, ma si ipotizza che l'idea di fedeltà alla casa possa trovare riscontro anche in altre coordinate storico-culturali, nonché in altri generi o testi letterari al di fuori di quelli qui discussi. I casi di studio analizzati hanno permesso di evidenziare come le stringenti convenzioni generiche della *ghost story* e del *detective novel* di ambientazione rurale rispondano, a livello tematico, al concetto di fedeltà al sistema domestico, e soprattutto alla tensione gnoseologica tra segretezza e svelamento che è propria delle formule narrative qui considerate. In entrambi i casi, tale tensione rimane in gran parte irrisolta e anzi dà vita a una situazione paradossale e ambivalente, per cui la sopravvivenza del sistema-casa sembra dipendere allo stesso tempo sia dal segreto delimitato dalle mura domestiche, sia dalla violazione e spettacolarizzazione della dimensione intima e occulta dell'abitare. Se nel giallo di Christie la conclusione comica tende a celare tali ambiguità, la *ghost story* di James le porta all'estremo nell'inscenare le devastanti conseguenze dell'investigazione

¹³ A proposito, si veda Light 1991 (75).

della governante. Pertanto, le rappresentazioni della fedeltà alla casa tematizzate da questi due testi confermano la complessità e l'ambivalenza delle convenzioni legate al sistema domestico, nella sua rilevanza sociale e ideologica.

Riferimenti bibliografici

- Armstrong, Nancy. 1987. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. New York-Oxford: Oxford University Press.
- Ascari, Maurizio. 2007. *A Counter-History of Crime Fiction: Supernatural, Gothic, Sensational*. Houndmills-New York: Palgrave Macmillan.
- Aslet, Clive. 2021. *The Story of the Country House*. New Haven: Yale University Press.
- Auden, Wystan. H. 1948. "The Guilty Vicarage". *Harper's Magazine*. May: 406-12. <<https://harpers.org/archive/1948/05/the-guilty-vicarage/>> (11/2025).
- Bachelard, Gaston. 2006. *La poetica dello spazio*, trad. di Ettore Catalano. Bari: Edizioni Dedalo. Ed. orig. Bachelard, Gaston. 1957. *La poétique de l'espace*, Paris: Presse Universitaires de France.
- Bachtin, Michail. 1979 [1937]. "Le forme del tempo e del cronotopo del romanzo". In Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič, 231-406. Torino: Einaudi.
- Barnard, Robert. 1980. *A Talent to Deceive: An Appreciation of Agatha Christie*. Londra: Fontana/Collins.
- Boardman, Arthur. 1974. "Mrs. Grose's Reading of *The Turn of the Screw*". *Studies in English Literature, 1500-1900* vol. 14, no. 4: 619-35.
- Brandon, Ruth. 2008. *Governess: The Lives and Times of the Real Jane Eyres*. New York: Walker and Company.
- Bright, Brittain. 2023. "House and Home: The Country House". In *The Bloomsbury Handbook to Agatha Christie*, edited by Mary A. Evans and James C. Bernthal, 227-46. London-New York-Dublin: Bloomsbury Academic.
- Cawelti, John G. 1976. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago-Londra: The University of Chicago Press.
- Christie, Agatha. 2019 [1921]. *The Mysterious Affair at Styles*. New York: Vintage Books.
- . 2013 (1926). *The Murder of Roger Ackroyd*. London-Dublin: Harper Collins Publishers.
- Cook, Michael. 2014. *Detective Fiction and the Ghost Story: The Haunted Text*. Houndmills-New York: Palgrave Macmillan.
- Cox, Oliver. 2015. "The 'Downton Boom': Country Houses, Popular Culture, and Curatorial Culture". *The Public Historian* vol. 37, no. 2: 112-19.
- Cross, Sophia. 2004. "The Country House is Just Like a Flag". In *Cultural Identities and the Aesthetics of Britishness*, edited by Dana Arnold, 53-66. Manchester-New York: Manchester University Press.
- Douglas, Mary. 1991. "The Idea of a Home: A Kind of Space". *Social Research* vol. 58, no. 1: 287-307.
- Felman, Shoshana. 1977. "Turning the Screw of Interpretation". *Yale French Studies* no. 55/56: 94-207.
- Girouard, Mark. 1979. *Life in the English Country House*. London: Book Club Associates.
- Grider, Sylvia. 1999. "The Haunted House in Literature, Popular Culture, and Tradition: A Consistent Image". *Contemporary Legend* no. 2: 174-204.
- James, Henry. 1999 [1898]. *The Turn of the Screw*. New York-London: W.W. Norton & Company.
- Knight, Stephen. 1980. *Form and Ideology in Crime Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- . 2003. "The Golden Age". In *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, edited by Martin Priestman, 77-94. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2010 [2004]. *Crime Fiction since 1800*. Houndmills-New York: Palgrave Macmillan.
- Langland, Elizabeth. 1995. *Nobody's Angels: Middle-Class Women and Domestic Ideology in Victorian Culture*. Ithaca-London: Cornell University Press.
- Lazzarin, Stefano. 2002. "'Ces terrifiantes histoires de maisons hantées...'. Su alcune case infestate del Novecento italiano". *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* vol. 31, no. 2/3: 143-61.
- Light, Alison. 1991. *Forever England: Femininity, Literature and Conservatism Between the Wars*. London-New York: Routledge.

- Mauss, Marcel. 2016 [1924]. *Saggio sul dono.*, trad. di Franco Zannino. Torino: Einaudi
- May, Leila S. 2017. *Secrecy and Disclosure in Victorian Fiction*. Londra-New York: Routledge.
- Musson, Jeremy. 2009. *Up and Down Stairs: The History of the Country House Servant*. London: Joh Murray.
- Orr, Leonard. 2009. *James's The Turn of the Screw: A Reader's Guide*. London-New York: Continuum.
- Peterson, Jeanne M. 1972. "The Victorian Governess: Status Incongruence in Family and Society". In *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*, a cura di Martha Vicinus, 3-19. London: Indiana University Press.
- Richardson, Phyllis. 2017. *House of Fiction : From Pemberley to Brideshead, Great British Houses in Literature and Life*. London: Unbound.
- Robbins, Bruce. 1986. *The Servant's Hand: English Fiction from Below*. New York: Columbia University Press.
- Rybczynski, Witold. 1986. *Home: A Short History of an Idea*. New York: Viking Penguin.
- Simmel, Georg. 1992 [1908]. *Il segreto e la società segreta*, a cura di Andrea Zohk, traduzione di Giuseppina Quattrocchi. Carnago: SugarCo.
- Smajić, Srdjan. 2010. *Ghost-seers, Detectives, and Spiritualists: Theories of Vision in Victorian Literature and Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Snell, Keith D. M. 2010. "A Drop of Water From a Stagnant Pool? Inter-War Detective Fiction and the Rural Community". *Social History* vol. 35, no. 1: 21-50.
- Topolovská, Tereza. 2017. *The Country House Revisited: Variations on a Theme from Forster to Hollinghurst*. Praga: Karolinum Press.
- Wadsö Lecaros, Cecilia. 2001. *The Victorian governess novel*. Lund: Lung University Press.
- Williams, Raymond. 1973. *The Country and the City*. New York: Oxford University Press.
- York, Richard A. 1994. *Strangers and Secrets: Communication in the Nineteenth-Century Novel*. Londra-Toronto: Associated University Press.



Citation: R. Puddu (2025)
Haunted Homes. Domesticità
perturbante in *Paradise* di Toni
Morrison. *Lea* 14: pp. 61-70.
doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16179>.

Copyright: © 2025 R. Puddu.
This is an open access, peer-re-
viewed article published by
Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under
the terms of the Creative Com-
mons Attribution License, which
permits unrestricted use, distri-
bution, and reproduction in any
medium, provided the original
author and source are credited.

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

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

Haunted Homes. Domesticità perturbante in *Paradise* di Toni Morrison

Rachele Puddu

Università degli Studi di Trieste (<puddu.rachele@spes.uniud.it>)

Abstract

As proved by Toni Morrison's 1987 novel *Beloved*, home can be the place where one's identity and sense of community is challenged and reconsidered. Depending on who inhabits the house, it can be perceived as a safe place or a dangerous one. In the case of the haunted 124 of Bluestone Road, its inhabitants learn to live with the ghost of Beloved, whereas the outside community perceives it as hostile and hazardous. Likewise, the uncanny house of The Convent, in her 1998 novel *Paradise*, follows a similar pattern. This essay aims at reconsidering *Paradise*, in which the house fluctuates between a dimension of welcoming and hostility and is perceived differently by the women who inhabits it and the Ruby men. To do so, I will reflect on the meanings of the home through the perspective of Spectrality Studies, which can help in shedding light on Morrison's reconfiguration of the Gothic trope of the haunted house.

Keywords: Gothic, Haunted House, Spectrality Studies, Toni Morrison, Trauma

1. Presenze spettrali

La casa, intesa nel suo senso letterale e metaforico, costituisce un tassello essenziale nella narrativa di Toni Morrison. La centralità di questo tema va a coniugarsi con la necessità intrinseca di raccontare la storia, la genealogia della popolazione afroamericana dalla loro prospettiva subalterna, problematizzarla e sostituirla alla narrazione dominante del colonizzatore. In tal senso, è significativo il discorso pronunciato da Morrison in una celebre conferenza tenutasi a Princeton nel 1994, poi raccolto all'interno di una più ampia raccolta di saggi edita da Wahneema Lubiano, *The House that Race Built* (1998). Qui Morrison riflette su cosa ha significato per lei affrontare un tema così spinoso come il razzismo in America e sul suo ruolo di intellettuale che da sempre mette questi temi al centro del suo lavoro. Morrison dice di voler pensare a un mondo in cui la "razza" non ha importanza come a una casa:

I prefer to think of a-world-in-which-race-does-not-matter as something other than a theme park, or a failed and always-failing dream, or as the father's house of many rooms. I am thinking of it as home. 'Home' seems a suitable term because [...] it lets me make a radical distinction between the metaphor of house and the metaphor of home and helps me clarify my thoughts on racial construction. (Morrison 1998b, 3)

Qui Morrison utilizza il termine "home" che, a differenza di "house", meramente denotativo, segnala un discrimine di tipo emotivo, per cui il semplice edificio fisico viene definito in relazione alle persone che lo abitano. Non è un caso che Morrison utilizzi proprio questa metafora in relazione alla questione razziale. Nella storia afroamericana sin dalle origini, per tutto il periodo di lotta per l'abolizione della schiavitù e anche in seguito, la casa diventa metafora di una riappropriazione dello spazio e una rivendicazione della propria libertà da parte di un popolo segnato da secoli di schiavitù. Un aspetto sollevato da Evelyn Schreiber è che nei romanzi di Morrison i protagonisti che combattono per autodefinirsi al di fuori dei limiti imposti dal trauma razziale trovano nella casa un luogo sicuro in cui trovare protezione (2010, 1). Tuttavia, il senso di sicurezza viene spesso minato da nemici interni ed esterni alla casa, che nella narrativa di Morrison possono presentarsi come presenze spettrali, che occupando e spesso infestando la dimora fisica contribuiscono a ridefinire il significato stesso della casa.

L'esempio più celebre è quello di *Beloved* (1987), romanzo in cui la casa al 124 di Bluestone Road è infestata prima dal fantasma e poi dall'incarnazione di Beloved, la bambina uccisa dalla stessa madre per proteggerla da un destino di schiavitù. Il 124 di Bluestone Road è vivo. Morrison personifica la casa, la cui anima coincide con quella di Beloved, rendendo l'immobile animato. Tutte e tre le sezioni del romanzo si aprano tutte con una frase riferita alla casa: "Part 1 – 124 was spiteful. Full of a baby's venom. The women in the house knew it and so did the children. [...] Part 2 – 124 was loud. [...] Part 3 – 124 was quiet" (Morrison 2004, 3, 199, 281). L'aggettivo "spiteful", letteralmente "dispettoso", "maligno", o "perfido", identifica negativamente la casa, un tempo luogo di ritrovo per la comunità nera di Cincinnati, Ohio, che la rendeva viva in modo radicalmente opposto, grazie alle persone che quotidianamente la frequentavano: "Years ago—when 124 was alive—she had women friends, men friends from all around to share grief with. Then there was no one, for they would not visit her while the baby ghost filled the house, and she returned their disapproval with the potent pride of the mistreated" (112). Sethe uccide la bambina per proteggerla dalla schiavitù, ma questa drastica decisione fa sì che lo spirito della bambina morta inizi a infestare la casa, a fare dispetti, a spostare tavoli e sedie tanto da far scappare i due figli maggiori di Sethe, Howard e Buglar. Al 124 rimangono le sole donne, la nonna Baby Suggs, che si lascerà morire poco tempo dopo, e Sethe e Denver, la bambina nata dopo Beloved. A causa di questo tragico evento, la comunità creata dalla condivisione del passato di schiavitù improvvisamente si disgrega.

Nei suoi romanzi, emerge come Morrison abbia sempre avuto ben presente la necessità, da parte di un popolo sradicato e con una forte identità etnica, di integrarsi nel contesto americano. Sin dai primi romanzi degli anni Settanta emerge il modo in cui avviene questo delicato processo di integrazione e, talvolta, di assimilazione forzata, e come questo vada a inserirsi nella più ampia dinamica della formazione di una comunità afroamericana e della storia coloniale con la quale è necessario confrontarsi. Per farlo, Morrison riprende e rielabora alcuni temi della letteratura gotica angloamericana, tra cui quello della "haunted house" (vedi Gordon 2008; Wester 2014; Wisker 2016). Nella casa infestata della letteratura gotica avviene un ribaltamento della nozione di casa, di "home", che, come sottolinea Mary Chapman, diventa un luogo di prigionia, tortura, dove aleggia la minaccia di stupro o morte per le sue eroine (1998, 190-91). Per Morrison, la casa infestata è quella abitata dai fantasmi del passato di schiavitù, che cercano insistentemente

di affermarsi nella vita di chi ha cercato di dimenticarli. Il concetto di “rememory”, presente a più riprese in *Beloved*, si lega al concetto di fantasma, entità liminale a metà tra la vita e la morte, tra il passato e il presente. Inoltre, il fantasma contemporaneo, come sottolineato da Maria del Pilar Blanco ed Ester Peeren, trascende le categorie tradizionali delineate dal fantasma gotico, diventando un’entità multidisciplinare che risponde alle domande attuali sulla storia e sui cambiamenti sociali, sul trauma e sulla memoria, andando così a toccare questioni inerenti a genere, razza, etnicità e classe (2013, 68). Il fantasma di Morrison, dunque, così come la casa che abita e infesta, è un’entità intersezionale, che problematizza la questione di genere, di classe, e di etnicità. Non è un caso che l’aggettivo che usa Morrison per definire il 124 di Bluestone Road sia proprio “spiteful”, parola che rimanda a questo attributo perturbante, di dispetto, malignità, che però porta con sé diverse declinazioni a seconda di come sono percepite la casa e i suoi abitanti.

Questo tema viene affrontato da Morrison anche in *Paradise*, terzo romanzo della cosiddetta trilogia di *Beloved*, pubblicato nel 1998. In *Paradise* è presente il Convento, edificio distante poche miglia dalla città di Ruby, fondata e abitata da soli neri. Nel corso degli anni, il Convento diviene rifugio per donne con un passato traumatico e violento, che in questo luogo trovano un nuovo inizio e una nuova comunità a cui appartenere, almeno fino alla loro fine tragica che viene anticipata sin dalla prima riga del romanzo. Con *Paradise*, Morrison continua la sua riflessione sulle molteplici interpretazioni di uno spazio domestico, che nelle sue storie è fortemente connotato intersezionalmente in termini razza, genere e condizione sociale. La presenza delle donne proprio al di fuori del nucleo protetto della città di Ruby diventa, agli occhi degli uomini, una minaccia alla stabilità della loro comunità, assumendo le caratteristiche di una presenza spettrale perturbante e, a mio parere, “spiteful” che deve essere scacciata così da ristabilire l’equilibrio sociale.

Alla luce di queste premesse, questo saggio si propone di analizzare il Convento come una “spiteful house”, “una casa perfida”. Per farlo, si rifletterà sulle caratteristiche della casa di *Paradise* che sono riconducibili al tema della “haunted house”, una casa infestata da elementi soprannaturali e sul modo in cui le donne che abitano la casa, che diviene una vera e propria “haunted home” nella misura in cui gli uomini percepiscono negativamente la sua connotazione femminile e domestica. Partendo dalle premesse teoriche degli “spectrality studies”, si cercherà di interpretare il Convento come rielaborazione di un tema appartenente al genere gotico al quale Morrison guarda e che utilizza per creare storie di rivendicazione di uno spazio e di riappropriazione di un luogo.

2. Una casa perfida

La vicenda di *Paradise* è ambientata in una città fittizia in Oklahoma, fondata da un gruppo di ex schiavi. Dopo aver ritrovato la libertà e vagato a lungo senza una dimora, un gruppo di nove famiglie con i rispettivi capifamiglia, chiamati “Old Fathers”, trova una terra non occupata e, nel 1890, fonda la città di Haven, che diventa in poco tempo un vero e proprio paradiso, in cui la comunità afroamericana è autosufficiente e indipendente dal mondo esterno, “People prosper here. Everybody” (Morrison 1998a, 116). Haven è fuori dal tempo e dalla storia, tanto che nel 1929, a seguito del crollo di Wall Street non viene intaccata dalle conseguenze della crisi economica che mise in ginocchio il resto degli Stati Uniti (108). La città rimane prospera almeno sino alla fine della Seconda Guerra Mondiale, quando Haven decade e il sogno che fino a quel momento aveva incarnato sembra interrompersi. Nel 1945 viene quindi fondata

una nuova città, New Haven,¹ che poco tempo dopo viene chiamata Ruby, dal nome di una donna morta di parto a seguito delle mancate cure a causa del colore della sua pelle (17). La discriminazione razziale che caratterizza la storia degli afroamericani, dunque, è presente nel mondo fittizio immaginato da Morrison, che solo in apparenza sembra scevro dalla realtà storica che penalizza chiunque appartenga a un'etnia minoritaria.

Così come in *Beloved*, in *Paradise* sono presenti degli ex schiavi che mettono in atto il meccanismo di “place-making” (Beavers 2018, 5), di creazione di uno spazio, nella misura in cui costruiscono una città dalle fondamenta con l'obiettivo di accogliere la loro comunità doppiamente dislocata, in origine dalla tratta transatlantica che l'ha portata nel continente americano e, in seguito, dalla fine della loro esperienza di schiavitù descritta all'interno del romanzo. Il senso di dislocazione è ciò che caratterizza le persone private della loro casa originaria e che hanno l'esigenza di trovarne un'altra. Bill Ashcroft definisce “dislocation” come il risultato dell'occupazione imperialista e delle esperienze associate a questo evento, un termine usato per descrivere l'esperienza di dislocazione è “unheimlich”, “uncanny”, in italiano “perturbante”:

A term for both the occasion of displacement that occurs as a result of imperial occupation and the experiences associated with this event. [...] A term often used to describe the experience of dislocation is Heidegger's term *unheimlich* or *unheimlichkeit* – literally ‘unhousedness’ or ‘not-at-home-ness’ – which is also sometimes translated as ‘uncanny’ or ‘uncanniness’. (2007, 65)

Nel caso di *Paradise*, questa accezione perturbante può essere applicata proprio nel Convento, che contrapponendosi a Ruby viene percepito dagli uomini della città come una minaccia da eliminare. Ashcroft parla inoltre di come il tentativo di convertire lo spazio non colonizzato in uno spazio colonizzato rappresenti il momento in cui il senso di dislocazione di una persona colonizzata diviene più evidente. Ciò accade perché mancano le parole per descrivere adeguatamente il nuovo spazio, facendo così emergere la necessità di inventare nuovi termini (*ibidem*). Avviene qui il passaggio da “space” a “place” attraverso l'appropriazione di un luogo a cui viene dato un nuovo nome. Il rinominare come atto creatore per eccellenza, dunque, così come quando i New Fathers, ovvero la nuova generazione di famiglie che fonda la città di New Haven, per iniziare un nuovo capitolo della loro storia, sebbene questo non si possa definire come atto coloniale. A questo proposito, Masha Wester fa notare come sia in *Beloved* che in *Paradise* troviamo una comunità nera che cerca di stanziarsi in un luogo tentando di imitare un atto prettamente bianco con l'obiettivo di porsi in contrapposizione al sistema democratico che li opprimeva, e finisce per reiterare quelle stesse ideologie oppressive (2014, 380-81). La potenza di questo romanzo è che Morrison, naturalmente, sceglie come protagonisti i membri di una comunità afroamericana che però nei comportamenti emula, secondo un processo che Homi Bhabha (1994) chiama *mimicry*, i colonizzatori che a loro volta li fecero schiavi e che in passato avevano visto la loro popolazione come minaccia. Su questo aspetto, Abdol Joodaki e Asrin Vajdi evidenziano come il termine “mimicry” abbia assunto proprio questa connotazione del rapporto ambivalente tra il colonizzatore e il colonizzato, nella misura in cui “when colonial discourse forces the colonized to emulate the colonizers' values, behaviors, habits and assumptions, the result is not a simple copy of those traits. This mimicry which is in fact a mockery can be quite threatening to the colonized” (2013, 179). Un altro aspetto che può essere annoverato

¹ La città di New Haven a cui fa riferimento Morrison è fittizia, dato che in Oklahoma non esiste né è mai esistita una città con questo nome. Qui Morrison gioca con il riferimento paradisiaco per dimostrare che nel tempo la città si rivela l'esatto opposto. A questo proposito si veda Kaya 2016.

in questo tentativo di emulazione è il tentativo di scrivere la loro versione della storia di Ruby che però si rivela sin da subito un fallimento rivelando la vera concezione della propria storia e, di conseguenza, del concetto di “casa” dei cittadini di Ruby.

Nel capitolo intitolato “Patricia”, dal nome di una delle donne che fanno parte delle famiglie originarie di Ruby, il reverendo Richard Misner descrive chiaramente la concezione di casa che sin dall’inizio ha reso possibile la costruzione della città:

‘Home is not a little thing’. ‘I’m not saying it is. But can’t you even imagine what it must feel like to have a true home? I don’t mean heaven. I mean a real earthly home. Not some fortress you bought and built up and have to keep everybody locked in or out. A real home. Not some place you went to and invaded and slaughtered people to get. Not some place you claimed, snatched because you got the guns. Not some place you stole from the people living there, but your own home, where if you go back past your great-great-grandparents, past theirs, and theirs, past the whole Western history, past the beginning of organized knowledge, past pyramids and poison bows’. (Morrison 1998a, 213)

Questo dibattito tra il reverendo Misner e Patricia Best, l’insegnante di storia che ha il compito di scrivere una genealogia della città, mostra la diversa concezione che i due hanno di “casa”. Il Reverendo utilizza il termine “home”, fortemente connotato in termini affettivi, che lui riconduce alle loro radici in Africa. Misner utilizza anche il termine “place”, rimandando così a quell’atto fondativo di “place-making” che ha portato alla nascita ex novo di una comunità nera. Di contro, Patricia, dando voce al pensiero comune della sua comunità, disconosce e rinnega le loro origini africane. Nonostante il suo tentativo di “rememory”, la donna cancella volontariamente una parte essenziale della loro storia passata, letteralmente bruciando le pagine in cui aveva iniziato a registrare la storia della città. Il trauma della diaspora e della schiavitù fanno sì che gli abitanti della città paradisiaca lavorino strenuamente affinché quel triste capitolo della loro storia venga cancellato. Questo tentativo di cancellare le proprie origini, tuttavia, fa sì, come sottolinea Misner, che si perdesse il senso di una “earthly home”, di una casa terrena che affondi le proprie radici in un passato lontano, più antico dei propri avi, delle piramidi e dell’intera storia occidentale (*ibidem*).

Nel Convento, invece, avviene il processo opposto, la storia passata delle donne che lo abitano non viene rinnegata, ma accolta nonostante la sua tragicità, nella misura in cui le donne imparano a convivere con i propri traumi e accolgono la “hauntedness” che invade lo stesso Convento. In questo senso sono decisive le parole che chiudono il capitolo dedicato a Connie, divenuta la nuova matriarca dopo la morte di Madre Mary: “Then she might realize what was missing: unlike some people in Ruby, the Convent women were no longer haunted. Or hunted either, she might have added. But there she would have been wrong” (Morrison 1998a, 266). Una volta entrate al Convento, le donne non sono più “haunted” dal loro passato, poiché proprio all’interno di queste mura hanno imparato a convivere; eppure, sono apparentemente destinate a non trovare serenità, nonostante la pace interna raggiunta al Convento.

3. *Elementi perturbanti*

È significativo che nel romanzo la prima descrizione della casa mostri la prospettiva degli uomini di Ruby che decidono di ucciderle. Entrati nella cucina, questi non possono fare a meno di notare con grande sorpresa la prosperità della stanza. La cucina è specchio della casa, un luogo chiuso, isolato dal mondo esterno – condizione facilitata dall’assenza di finestre e dalla presenza di tunnel, creati dal precedente inquilino, un malversatore in cerca di una facile via di fuga. Eppure, è proprio questa caratteristica che rende il Convento un luogo sicuro per le

donne tormentate dal loro passato, un luogo libero dal giudizio dove possono trovare sollievo e ritrovare sé stesse (Reames 2001, 52). Dopo essere entrati nella cucina, gli uomini di Ruby violano le camere da letto delle donne, il luogo forse più intimo della casa, notando l'anormalità della loro sistemazione:

On the floor above two men walk the hall and examine the four bedrooms, each with a name card taped on its door. The first name, written in lipstick, is Seneca. The next, Divine, in ink in capital letters. They exchange knowing looks when they learn that each woman sleeps not in a bed, like normal people, but in a hammock. Other than that [...] there is no additional furniture. (Morrison 1998a, 7)

L'assenza di veri e propri letti e di altri elementi di arredamento diviene una prima prova concreta della stranezza della casa, che viene poi confermata da oggetti e scritte apparentemente sacrileghi, come

a letter written in blood so smeary its satanic message cannot be deciphered; an astrology chart; a fedora tilted on the plastic neck of a female torso, and, in a place that once housed Christians – well, Catholics anyway – not a cross of Jesus anywhere. But what alarms the two men the most is the series of infant booties and shoes ribboned to a cord hanging from a crib in the last bedroom they enter. (*Ibidem*)

Una lettera scritta col sangue, una carta astrale, ma soprattutto l'assenza di una croce in un luogo in precedenza adibito a scuola cristiana divengono la conferma eclatante della perfidia della casa. Questi elementi perturbanti vengono visti dagli uomini come la prova della presenza di donne immorali e depravate, pertanto vittime necessarie, un sacrificio volto a ristabilire l'ordine all'interno della città. Le abitanti del Convento sono percepite come presenze maligne all'interno della casa, "The evil is in this house" (291) dice Steward Morgan, giustificando il loro "processo alle streghe" e l'atto efferato appena compiuto da lui e dagli altri uomini.

In seguito all'incursione nelle stanze da letto, gli uomini trovano l'ex cappella, rifunzionizzata dalle donne sacrileghe ed empie dove sono presenti idoletti posizionati all'interno delle nicchie dei muri: "tiny men and women in white dresses and capes of blue and gold stand on little shelves cut into niches in the wall. Holding a baby or gesturing, their blank faces fake innocence. Candles had obviously burned at their feet [...]" (9). Per gli uomini, queste statuette sono un punto di non ritorno. Un luogo sacro come una cappella, simbolo per eccellenza della religione cristiana su cui si basa la loro esistenza, è stato profanato e riempito di statuette pagane. La vista di questo atto empio diviene dunque conferma e giustificazione per l'attacco mortale alle donne. Gli uomini di Ruby si incaricano autonomamente di ripulire il Convento dal perfido oltraggio della casa, a loro parere infestata da donne sacrileghe e pertanto colpevoli di aver scosso l'equilibrio della città. Come sottolinea Juda Bennet, "[t]he building, which registers moral extremes even before the women arrive, becomes something unimaginable to the invading men. They invest it with all their anxieties over their own interests in maintaining their town and fulfilling their destinies as patriarchs of Ruby" (2014, 47).

L'immoralità con cui era stato concepito l'edificio, che prima di essere un convento era appartenuto a un malversatore, agli occhi dei patriarchi di Ruby permane anche durante l'occupazione delle donne, che vengono percepite come elemento di pericolo per la loro comunità, sebbene all'inizio non costituissero alcuna minaccia: "Strange neighbors, most folks said, but harmless. More than harmless, helpful even on occasion. They took people in—lost folk or folks who needed a rest. Early reports were of kindness and very good food. But now everybody knew it was all a lie, a front, a carefully planned disguise for what was really going on." (Morrison 1998a, 11). Herman Beavers sottolinea come a minacciare la stabilità di Ruby sia proprio il

genere femminile di chi abita la casa: “[p]opulated by women, many of whom are defined as outcasts, cast-offs, or malcontents, the Convent is actually the space that undermines Ruby’s ability to remain a totally closed system” (Beavers 2018, 76-77). Nel momento in cui gli uomini avvertono che l’autosufficienza e la libertà delle donne non può essere controllata, si convincono che queste minaccino il loro sistema chiuso e protetto e maturano la decisione di ucciderle. Ciò che le donne percepiscono come luogo sicuro, come casa, per gli uomini rappresenta qualcosa di estraneo, che deve essere regolato ed infine eliminato. Per questo motivo, vi portano al suo interno la morte, ovvero, infestano la casa col loro atto violento distruggendo quella serenità raggiunta dalla comunità interamente femminile.

Non è un caso che la descrizione della casa da parte delle donne evidenzia un luogo pacifico e rassicurante, caratterizzato proprio dall’assenza di uomini:

The whole house felt permeated with a blessed malelessness, like a protected domain free of hunters but exciting too. As though she might meet herself here—an unbridled, authentic self, but which she thought of as a ‘cool’ self—in one of this house’s many rooms. (Morrison 1998a, 177)

Questa “malelessness” è percepita da Pallas come una benedizione, segno che l’assenza degli uomini sia stato un elemento decisivo affinché le donne potessero riappropriarsi delle loro identità e trovare pace. Pallas “Divine” Truelove è l’ultima arrivata, la più giovane. Trovata in stato di shock da una cittadina di Ruby, Lone DuPres, in una clinica per aborti, Pallas viene subito accolta da Connie, che le fornisce le sue cure e soprattutto una dimora. Ripresasi dall’iniziale stato di shock, inizia ad esplorare la casa, guardando e intimorita, aggrappandosi alla mano di Seneca. Qui dentro Pallas si sente al sicuro, la sensazione di protezione è data proprio dall’assenza di uomini e dalla presenza delle donne. Nel romanzo, è proprio la connotazione interamente femminile che rappresenta per le donne un senso di sicurezza e domesticità positiva, mentre per gli uomini qualcosa da tenere sotto controllo e possibilmente da eliminare.

4. *Spazialità spettrale*

Oltre a Pallas, anche le altre donne che entrano al Convento hanno un forte primo impatto con la casa. La prima ad arrivare è Mavis Albright, sfuggita a un matrimonio violento e accusata di aver ucciso i suoi due bambini. Quando entra nella cucina incontra Connie, che abita al Convento da prima che le suore lo trasformassero in scuola, Mavis chiede a Connie se non è spaventata a vivere da sola in una casa così grande, a cui Connie risponde “Scary things not always outside. Most scary things is inside” (39). Connie fa luce su un aspetto decisivo che accomuna tutte le donne, ovvero che il vero pericolo non è la casa, non viene dall’esterno, ma dall’interno. Il riferimento è al trauma della loro vita passata, che le donne portano con sé ma con i quali imparano a convivere una volta entrate in quella dimora apparentemente spaventosa.

Dopo aver superato lo spavento iniziale, Mavis inizia a esplorare la casa, rimanendo profondamente stupita dall’improvvisa sensazione di sicurezza che prova all’interno della cucina: “The rooms full of rooms Mavis imagined to be lying through the swinging doors had kept her from asking to go to a bathroom. Here in the kitchen she felt safe; the thought of leaving disturbed her” (41). Se per gli uomini la cucina era percepita negativamente nella sua prosperità, per Mavis accade l’esatto opposto: nella cucina, spazio domestico tipicamente femminile, che fino a quel momento era per lei simbolo per eccellenza degli abusi subiti dal marito, ora acquisisce un senso di ritrovata salvezza.

Nel suo studio sugli spazi domestici nelle narrazioni gotiche contemporanee, Andrew Hock Soon Ng fa notare come il modo in cui un soggetto si relaziona a uno spazio e agli oggetti e ai

soggetti che lo abitano comporta che lo spazio in questione si carichi o di una caratterizzazione perturbante, oppure di accoglienza in relazione a chi lo vive e alla sua storia pregressa (2015, 14). Si potrebbe ampliare questa argomentazione affermando che sulla scia della tradizione delle case infestate, il Convento è certamente percepito diversamente a seconda di chi vi entra e soprattutto della storia e dei traumi che ciascun individuo porta con sé. Nel caso di Mavis accade spesso che inizi a sentire i lamenti dei suoi due bambini morti, segno indelebile della perdita subita che la accompagna anche dentro le mura del Convento. È interessante notare come ciascuna donna abbia una storia pregressa, e nel momento in cui entrano nella casa la loro storia, per caso o destino, si intreccia inevitabilmente con quella del Convento. In questo senso, Kathleen Brogan definisce la concezione spaziale di Morrison come una “spatial spectrality” (1998, 74) una spazialità spettrale che si riferisce al modo in cui la memoria-storia abita lo spazio. Si potrebbe aggiungere anche che Morrison complica ulteriormente questa nozione nella misura in cui crea uno spazio intersezionale, quindi definito in termini di genere e di razza, oltre che dal trauma di chi lo abita.

Grace “Gigi” arriva nella dimora per puro caso. Il becchino della città, Roger Best, deve accompagnarla alla stazione dei treni, ma prima fa tappa nella “haunted home” per prelevare il corpo di Madre Mary Magna, la direttrice della scuola e matriarca della casa, morta pochi giorni prima. Non appena Gigi entra in casa rimane stupita dal suo aspetto, nettamente diverso dal convento che si aspettava di trovare. La prima stanza che visita è, anche nel suo caso, la cucina, dove trova tavole imbandite di cibi prelibati, preparati per il funerale della Madre: “Several cakes, more pies, potato salad, a ham, a large dish of baked beans. There must be nuns, she thought. Or maybe all this was from the funeral. Suddenly, like a legitimate mourner, she was ravenous” (Morrison 1998a, 69). La scena è peculiare, Gigi non era stata invitata nella casa, ma vi entra di sua spontanea volontà, come attratta dal richiamo del Convento. Nella cucina diviene preda di una fame vorace, come sotto un incantesimo. Qui Morrison accenna a una situazione apparentemente normale che però lascia trasparire un retrogusto soprannaturale, dando così alla casa una dimensione di “hauntedness”. Dopo aver soddisfatto il suo famelico appetito, Gigi esplora le altre stanze, compiacendosi della grandezza del posto e stupendosi dell’assenza di finestre, fino a che, dopo aver ignorato il richiamo del becchino che la invitava a raggiungerlo per non perdere il treno, la ragazza decide di rimanere e, sentendosi totalmente a proprio agio, finisce per addormentarsi in una delle stanze: “[w]indowless, dependent on no longer available electricity for light, the room encouraged her to sleep deeply and long” (73). La stanza assume un’*agency* che, insieme alla fame accecante, sembrerebbe voler confermare la futura intuizione degli uomini circa l’essenza soprannaturale e stregonesca della casa. Gigi appare come sotto incantesimo, ma la ragione è ben diversa da quanto prospettato dagli uomini: per la prima volta nella sua vita Gigi ha trovato un luogo sicuro, protetto, che le concede la serenità di poter mangiare e riposare come mai aveva fatto prima d’ora. Nella sua essenza soprannaturale, il Convento diventa per le donne una fortezza, senza finestre, protetta dalle minacce esterne ma anche da quelle interne, ovvero il proprio passato, che da minaccia diventa qualcosa con cui esse diventano capaci di convivere.

Anche Seneca arriva al Convento portando con sé solamente il suo passato traumatico. La giovane aveva vagato per anni da una casa all’altra, in cerca di una famiglia adottiva, in una delle quali aveva subito numerosi stupri. Arrivata nella casa, così come Gigi, riesce a riposare serenamente e a sentirsi finalmente a casa. Ciò che la colpisce è la dinamica familiare tra Gigi e Mavis: “[t]he house seemed to belong to them, although they referred to somebody named Connie. They cooked for her and didn’t pry” (131). Anche se non sa ancora se fidarsi o meno, Seneca percepisce il senso di comunità che pervade la casa, una sensazione a lei sconosciuta che in breve tempo diventerà la sua nuova quotidianità.

Il processo di riappropriazione e di formazione della comunità e dunque di rifunzionalizzazione dello spazio infestato dal passato delle donne avviene grazie a Connie, testimone privilegiata dei cambiamenti avvenuti nel Convento nel corso dei decenni e oste che assiste all'arrivo di tutte le donne. Connie è il personaggio decisivo nel processo di "rememory" che avviene all'interno della casa. È significativo, inoltre, che Connie sia l'unica abitante del Convento con dei poteri soprannaturali. Dopo un incidente in cui riesce a curare il giovane Scout Morgan, in procinto di morire dopo un incidente stradale, scopre di avere un dono che le permette di guarire gli infermi o chi è in punto di morte guardando all'interno della persona. Questo sguardo guaritore è causa della sua semicecità, una condizione generale che la convince di essere sotto incantesimo, vittima di diavoleria che ha deciso di possedere il suo corpo: "[t]he exhilaration was gone now, and the thing seemed nasty to her. Like devilment. Like evil craft" (246).

Dopo un periodo di crisi esistenziale, Connie inizia ad accogliere questa sua natura di guaritrice e usa i suoi poteri per tenere in vita Madre Mary Magna, senza tuttavia rivelarle mai la verità, per paura che la Superiora considerasse il suo potere come un peccaminoso atto di stregoneria (247). Alla fine del capitolo a lei dedicato, Connie mette in atto un rituale che facilita il processo di "rememory" di ciascuna donna. Dopo averle riunite nella cella del Convento e aver acceso delle candele, Connie pronuncia parole incomprensibili alle sue coinquiline, fino a che non inizia a raccontare la storia di ciascuna, come ad aiutarle a superare e a convivere con la "hauntedness" che ciascuna porta con sé. Così come *Beloved*, Connie diventa una figura liminale, fantasmatica, che connette le due dimensioni di vita e di morte, di storia presente e passata. In seguito a questo momento rituale, Pallas suggerisce di sancire questo momento e mettere per iscritto le proprie storie. Ciascuna donna disegna sul pavimento una sagoma di forma umana dentro alla quale scrive e disegna la propria storia traumatica. Questo atto profondamente significativo non solo fa sì che le donne finalmente riescano a grammaticalizzare il proprio passato, ma scalfisce in modo permanente il Convento che continua a vivere infestato dalle loro storie. Avviene qui un ribaltamento dell'immagine della casa infestata, ora "haunted home", che non solo accoglie le storie delle donne, ma ne preserva la memoria, consolidando il legame tra le donne e il ritrovato senso di comunità che di lì a poco verrà nuovamente sconvolto dall'effero gesto degli uomini di Ruby.

Ciò che emerge dalla storia di Connie e dal modo in cui riesce ad aiutare le donne del Convento è prova inconfutabile che la casa distante da Ruby è in effetti "haunted", ma non nella concezione negativa che le attribuiscono gli uomini. Il Convento è una "haunted home", infestata non solo dai lamenti dei bambini di Mavis, o dalla fame inumana di Gigi, ma dalle stesse donne, Connie per prima, che riscoprono in loro stesse una comunità e un'identità personale che è a tutti gli effetti soprannaturale. Lo scarto è, ancora una volta, la diversa percezione che le donne hanno di loro stesse di contro a quella degli uomini, che considerano la loro natura "uncanny" il movente per eliminare il male del Convento una volta per tutte. La casa infestata, nella visione di Morrison, ha una duplice identità, a seconda di chi la guarda.

Da ultimo, è proprio nella morte, esito comune a molte delle storie di fantasmi che raccontano di case infestate, che le donne trovano la libertà, mentre gli uomini sono costretti ad affrontare un nuovo peso ingombrante: la colpa di aver ucciso delle donne innocenti. La morte delle donne diviene per loro una nuova forma di schiavitù che infesterà la città di Ruby come un fantasma. Emerge qui il risvolto negativo di quell'atto fondativo di creazione di una comunità e di appropriazione di uno spazio che possa essere chiamato casa. Se l'attaccamento dei personaggi ai luoghi che definiscono casa è spesso morboso e problematico, Morrison complica ulteriormente la questione mettendo in atto un rovesciamento di genere dove ad essere sconfitti saranno gli uomini, non le donne. La casa infestata, pertanto, diviene uno spazio di continua

negoziante in cui il soggetto subalterno rivendica finalmente il suo diritto di avere un'identità, di essere libero, e di avere una casa (house e home). Morrison mette in atto un rovesciamento di genere che determinerà inevitabilmente le sorti della città, che, nata da premesse di prosperità e pace, si vede ora invasa dai fantasmi del suo passato e delle sue colpe.

Riferimenti bibliografici

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. 2007 [2000]. *Post-colonial Studies. The Key Concepts*. London-New York: Routledge.
- Beavers, Herman. 2018. *Geography and the Political Imaginary in the Novels of Toni Morrison*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bennett, Juda. 2014. *Toni Morrison and the Queer Pleasure of Ghosts*. Albany: SUNY Press.
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London-New York: Routledge.
- Blanco, Maria del Pilar, and Esther Peeren (eds). 2013. *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. New York: Bloomsbury.
- Brogan, Kathleen. 1998. *Cultural Haunting: Ghosts and Ethnicity in Recent American Literature*. Charlottesville-London: University Press of Virginia.
- Chapman, Mary. 1998. "The Masochistic Pleasure of the Gothic: Paternal Incest in Alcott's 'A Marble Woman' ". In *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, edited by Robert K. Martin and Eric Savoy, 183-201. Iowa City: University of Iowa Press.
- Gordon, Avery F. 2008. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hock Soon Ng, Andrew. 2015. *Women and Domestic Space in Contemporary Gothic Narratives. The House as Subject*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kaya, Onur. 2016. "Illusion of Heaven in New Haven Town in Toni Morrison's Novel Called *Paradise*". *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* vol. 11, no. 2: 199-210.
- Joodaki, Abdol H., and Asrin Vajdi. 2013. "Toni Morrison Talks of an Unhomely World; A PostColonial Reading of The Bluest Eye: A Study Based on Homi K. Bhabha's Theories". *International Journal of English Language and Literature Studies* vol. 2, no. 3: 176-87.
- Morrison, Toni. 1998a. *Paradise*. London: Chatto & Windus.
- . 1998b. "Home". In *The House That Race Built: Original Essays by Toni Morrison, Angela Y. Davis, Cornel West, and Others on Black Americans and Politics in America Today*, edited by Wahneema Lubiano, 3-12. New York: Vintage.
- . 2004 [1987]. *Beloved*. New York: Vintage.
- Reames, Kelly. 2001. *Continuum Contemporaries. Toni Morrison's Paradise. A Reader's Guide*. New York: Continuum.
- Tally Jr., Robert T. (ed.). 2021. *Spatial Literary Studies. Interdisciplinary Approaches to Space, Geography, and the Imagination*. New York: Routledge.
- Wester, Maisha L. 2013. "Toni Morrison's Gothic: Headless Brides and Haunted Communes". In *A Companion to American Gothic*, edited by Charles L. Crow, 378-91. Chichester: John Wiley & Sons.
- Wisker, Gina. 2016. *Contemporary Women's Gothic Fiction. Carnival, Haunting, and Vampire Kisses*. London: Palgrave Macmillan.



Citation: S. Storchi (2025) I Dialoghi della vita armonica di Paola Masino e la critica della domesticità fra letteratura e architettura. *Lea* 14: pp. 71-85. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16210>.

Copyright: © 2025 S. Storchi. 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 License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

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.

I Dialoghi della vita armonica di Paola Masino e la critica della domesticità fra letteratura e architettura

Simona Storchi

University of Leicester (<ss557@le.ac.uk>)

Abstract

The article focuses on Paola Masino's *Dialoghi della vita armonica*, published in the magazine *Domus* between 1941 and 1942. While Masino's dialogues apparently conform to the themes of the magazine, dwelling on questions of architecture, fashion and taste, and discussing topics pertinent to furnishing and decorating the home, the form of the philosophical dialogue allows broader cultural, social and aesthetic reflections. The dialogues subvert the concept of "harmony" and conduct a critique of the commodification of culture and the notion of exchange value as a qualitative parameter of contemporary existence, symbolised by the home and domestic life. This critique also encompasses the role assigned to women within this system, expressing a rejection of the idea of femininity imposed by bourgeois culture and its objectifying and commercial criteria.

Keywords: Domestic Interior, *Domus*, Gender Studies, Fascism, Paola Masino

Introduzione

Nel gennaio 1941 Massimo Bontempelli viene chiamato a far parte, insieme a Giuseppe Pagano e Melchiorre Bega, del direttorio di *Domus*, la rivista di architettura e arredamento fondata da Gio Ponti nel 1928. Gli vengono affidate otto pagine a fascicolo da dedicare alle lettere e alle arti e gli vengono messe a disposizione L. 2.500 per i collaboratori e L. 3.000 a fascicolo come suo compenso.¹ Bontempelli sostituisce Gio Ponti, che

¹ Lettera dattiloscritta di G. Mazzocchi a M. Bontempelli su carta intestata DOMUS – Editoriale Domus S.A. Milano, Corso Sempione 6, datata Milano 2.1.41.XIX (Massimo Bontempelli Papers, 1865-1991, Getty Research Institute, Research Library, Accession n. 910147, Box 12, Folder 13).

aveva lasciato la rivista dopo averla diretta per tredici anni, per dedicarsi ad altre iniziative, tra cui il periodico *Stile*, pubblicato da Garzanti e diretto da Ponti fra il 1941 e il 1947. Sotto la guida di Ponti, per più di un decennio *Domus* aveva promosso il rinnovamento dell'architettura e delle arti decorative in Italia, prestando attenzione in particolare alla questione dell'estetica della produzione industriale.

La presenza di Bontempelli nel direttorio di *Domus* marca un mutamento di direzione verso un approccio pluriartistico. Il sottotitolo della rivista cambia da "*L'arte nella casa*" a "*Le arti nella casa*". L'editoriale del gennaio 1941, firmato da Bontempelli, Pagano e Bega, precisa che il nuovo sottotitolo vuole indicare un cambiamento verso la "convivenza tra le diverse arti contemporanee" (Anon. 1941, 1). L'architettura e l'arredamento continuano a costituire – come puntualizzato nell'editoriale – i fondamenti tematici della rivista. Tuttavia, si manifesta l'intenzione di estendere la riflessione anche a questioni di natura sociale, morale e filosofica, ritenute intimamente connesse alla dimensione abitativa e decisive non tanto per la definizione dello stile della casa, quanto, più significativamente, per la formazione dello stile e del gusto dei suoi abitanti (*ibidem*). A tredici anni dalla sua fondazione, *Domus* si era ormai affermata come un attore autorevole nella promozione dello "stile" quale elemento cardine per la legittimazione dell'architettura e delle arti decorative italiane, non soltanto sul piano figurativo, ma anche in termini economico-commerciali. Il concetto di stile, così come delineato dalla rivista, si configura come il risultato di un processo di educazione estetica e di orientamento del gusto, che si concretizza attraverso la committenza architettonica e l'acquisizione di oggetti di design contraddistinti da un'elevata desiderabilità, derivante dall'impronta distintiva conferita da figure centrali quali l'architetto e il designer – protagonisti della diffusione e della massificazione della creatività visiva (Storchi 2024).

Seguendo questa visione, continua l'editoriale,

senza avere l'aria di pedagoghi, ma tuttavia con quell'ottimismo più o meno intransigente che ci distingue, noi vogliamo presentare al gusto del pubblico non soltanto case, arredi, mobili, stoffe e quanto può appartenere all'abitazione, ma anche quei prodotti delle arti contemporanee che appartengono a quella medesima corrente di gusto e di civiltà. La poesia, la musica, le più vive manifestazioni della letteratura del teatro e del cinema entrano così in *Domus* con il compito di riportare su un piano più vasto e di più rigorosa coerenza il gusto dei nostri lettori. (Anon. 1941, 1)

Il nuovo indirizzo programmatico della rivista *Domus* si fonda sulla valorizzazione della compenetrazione tra le diverse arti, con l'obiettivo di promuovere la costruzione di una cultura unitaria. Già a partire dagli anni '20, Bontempelli aveva individuato nell'architettura un modello operativo e culturale per la letteratura, ispirandosi ai dibattiti artistici e architettonici che avevano accompagnato il ritorno all'ordine nel primo dopoguerra. In tale contesto, anche grazie alla diffusione in Italia dei principi del Movimento Moderno per opera degli architetti razionalisti, Bontempelli, attraverso le pagine dei quaderni del *900*, aveva proposto il modello architettonico come esempio per un'arte avulsa dagli psicologismi e autorialismi di stampo tardo ottocentesco. La metafora costruttiva era stata ripresa nella rivista architettonica *Quadrante*, di cui Bontempelli era stato direttore insieme a Pietro Maria Bardi tra il '33 e il '36. Nell'editoriale di apertura al primo numero lo scrittore comasco aveva dichiarato la necessità tanto di "edificare senza aggettivi" quanto di "scrivere a pareti lisce", ovvero di operare a livello letterario con lo stesso atteggiamento "anti-decorativo" che caratterizzava l'architettura funzionale, spogliando il testo letterario di apparati autoriali, psicologisti e retorici per riportarlo a un'essenzialità comunicativa ritenuta fondamentale alla costruzione del mito moderno (Storchi 2024). Sebbene l'esperienza di *Quadrante* fosse nata all'interno del discorso architettonico, collocandosi in un

contesto teorico che mirava a ridefinire un fronte unitario delle arti attraverso le molteplici implicazioni metaforiche e operative dell'architettura, il progetto *Domus* si configura fin da subito secondo una traiettoria centrata sui concetti di "stile" e "gusto", anch'essi provenienti dalla cultura architettonica, ma che vengono rielaborati in funzione di un sistema ideologico e progettuale più ampio, in linea con l'emergente cultura del design industriale. Nell'editoriale "stile" e "gusto" compaiono come categorie centrali di un programma che, pur dichiarandosi apertamente antipedagogico, rivela una marcata vocazione formativa. L'enfasi posta sull'"intransigenza" e sull'intento di "dirigere" il gusto dei lettori tradisce un'ambizione educativa che mira a plasmare la sensibilità estetica del pubblico e a orientarne le scelte di consumo. Sin dal primo numero, *Domus* si era proposta una funzione di guida nella creazione dello stile italiano, ovvero nell'educazione di un gusto che rivolgeva la propria attenzione sempre più alla produzione in serie e massificata. Ponti aveva proposto non di rifiutare la serializzazione, ma di elevarne lo status, ripensando il prodotto seriale come veicolo di contenuti estetici e progettuali. In questa prospettiva, il ruolo dell'architetto-designer era quello di definire la qualità del prodotto in serie attraverso la creazione dello stile – inteso non solo come linguaggio formale ma come sistema di significati condivisi – operando una sintesi tra identità progettuale e riconoscibilità sul mercato, assumendo così il controllo ideologico dei processi di serializzazione (Storchi 2013 e 2024).

Oltre a occuparsi di questioni di architettura e arredamento, sotto la direzione bontempelliana, *Domus* ospita un nutrito programma di interventi letterari, artistici, poetici e musicali. Fra gli scrittori apparsi sulla rivista durante gli anni bontempelliani si annoverano Corrado Alvaro, Stefano Landi, Gianna Manzini, Salvatore Quasimodo, Guido Piovene, Riccardo Bacchelli, Diego Valeri. Vengono inoltre pubblicate note sul cinema, recensioni letterarie e una serie di rubriche fisse, ovvero la sezione "Museo" di Giulio Carlo Argan, la "Nuova Enciclopedia" di Alberto Savinio e i "Dialoghi della vita armonica" di Paola Masino. I *Dialoghi* masiniani si inseriscono in questo contesto interpretativo del rapporto fra architettura e letteratura, spingendo l'interpretazione del significato culturale della metafora architettonica anche al di là della lettura bontempelliana. Il dato funzionale, centrale al Movimento Moderno, viene utilizzato infatti da Masino come elemento critico non solo nei confronti del feticismo dell'oggetto materiale in quanto elemento distintivo della cultura borghese, ma anche come strumento di resistenza a una versione dell'identità femminile definita dai criteri mercificanti della domesticità contemporanea.

1. *Domus e la commercializzazione della domesticità fra le due guerre*

A partire dal primo Novecento, l'interno domestico era divenuto uno spazio centrale della definizione della femminilità, nel contesto di una cultura commerciale ormai in ascesa anche in Italia e all'interno di un processo di definizione del carattere nazionale basato su forti gerarchie di genere e sulla famiglia nucleare come elemento primario dell'identità italiana (Forlini 2024). Come nota Francesca Filippi, la decorazione degli interni, come parte integrante di una cultura domestica progressivamente considerata come cardine dell'istruzione femminile, aveva contribuito a stabilire un rapporto tra la donna e la sua abitazione che si era caricato di valenze ideologiche. Gli oggetti e l'arredamento della casa non solo erano chiamati ad esprimere moralità e virtù di una classe borghese in cerca di una propria identità, ma costituivano anche una risposta a un mercato dell'arredamento in espansione. L'educazione a un consumo adeguato alla propria condizione sociale ed economica e in linea con il gusto prevalente era diventato un argomento dominante nella manualistica di settore, mentre si era fatta sempre più esplicita, nella retorica riguardante l'immagine femminile, la relazione tra possesso e virtù. Si era pertanto creato un legame indissolubile tra "etichetta" e decora-

zione della casa, che costituiva un vero e proprio “codice di comunicazione” per l’abitazione borghese, fondamentale alla necessità di definire un’identità di classe sulla base di costumi, rituali e stili di vita (Cosseta 2000; Filippi 2014, 26-27; Forlini 2021).

Negli anni '20 e '30 si osserva una significativa trasformazione culturale nella decorazione degli interni, determinata da molteplici fattori, tra cui la mutazione del gusto indotta dalla diffusione dei mezzi di comunicazione di massa (giornali, riviste, cinema), l’adozione di nuovi materiali in relazione a principi di economicità e igiene e, nella seconda metà degli anni '30, dall’instaurarsi dell’autarchia. Sebbene l’Italia presentasse un ritardo rispetto agli Stati Uniti e ad alcuni paesi europei in termini di cultura del consumo, gli anni '30 segnano l’avvio di un cambiamento nei comportamenti relativi ai consumi e alla vita familiare. Mentre il regime fascista tentava di promuovere modelli fondati sui valori della famiglia tradizionale e della vita rurale, si affermavano progressivamente modelli alternativi, caratterizzati da aspirazioni individuali e dal desiderio di comodità materiali. Tali modelli rappresentavano un elemento di ostacolo alla pervasività e alle ambizioni totalitarie del regime fascista, introducendo nuove fonti di ispirazione per gli stili di vita e i comportamenti quotidiani, che mettevano in evidenza le contraddizioni intrinseche all’ideologia fascista, in particolare riguardo a tematiche quali la domesticità, la famiglia, l’economia di consumo, la cultura di massa e l’ordine sociale. Come osserva Maristella Casciato, la retorica della casa era molto forte durante il regime fascista. L’abitazione era vista come un luogo in cui l’unità della famiglia, e di conseguenza la stabilità della società, erano salvaguardate e preservate. Oltre a essere promossa come valore supremo per le giovani donne nelle pubblicazioni educative – in quanto rappresentazione materiale della famiglia a cui dovevano dedicare la loro vita – la casa cominciava a esprimere le aspirazioni della piccola borghesia in espansione, per la quale l’acquisizione di una residenza rispettabile era un indicatore di affermazione sociale. Il design degli interni si conformava alle necessità dei ceti sociali emergenti, adottando principi di sobrietà e igiene, accompagnati da una razionalizzazione degli spazi volta a rispondere alla ridefinizione del ruolo sociale delle donne, sia nell’ambito domestico sia in quello pubblico (Avon 1988; Casciato 2000; Storchi 2013).

Il Movimento Moderno si era inserito nel dibattito sull’interno domestico proponendo la razionalizzazione tanto dell’abitazione che del lavoro casalingo. Nel caso italiano, numerose erano state le proposte di standardizzazione degli spazi abitativi da parte degli architetti di tendenza razionalista: la creazione di spazio e la distribuzione ordinata degli ambienti, tramite la razionalizzazione dell’arredamento, venivano fatte corrispondere a un’operazione moralizzante: ordine, pulizia, igiene, luce, ampi spazi andavano a sostituire sporcizia, oscurità e promiscuità, attraverso l’utilizzo di mobili semplici e standardizzati nelle dimensioni e l’impiego di legnami vari e naturali prodotti in Italia, affiancati da materiali di rivestimento quali linoleum, vernici lavabili e legni artificiali (Bottoni 1935). *Domus* aveva avuto un importante ruolo nel dibattito sull’interno domestico: nell’editoriale pubblicato sul primo numero della rivista, significativamente intitolato “La casa all’italiana”, Ponti aveva delineato i criteri fondamentali per un’interpretazione dell’abitazione moderna attraverso la definizione di uno stile “italiano”, capace di recepire gli sviluppi dell’architettura europea contemporanea e di rielaborarli criticamente all’interno del contesto culturale e artistico nazionale. Nel definire “la casa all’italiana” Ponti si era allontanato dal concetto di *machine à habiter* di stampo lecorbuseriano e razionalista, per promuovere un’idea di abitazione non solo basata sul “comfort”, ovvero legata alle necessità della vita e all’organizzazione dei servizi, ma sull’idea tutta italiana di “conforto”, cioè una condizione di benessere spirituale e culturale, resa possibile da un approccio all’abitare che integrava estetica, emozione e qualità della vita quotidiana (Ponti 1928; Casciato 2000; Marcello 2008; Storchi 2013 e 2024).

Domus si presentava come una pubblicazione ibrida, che combinava articoli specializzati sull'architettura e sul design con interventi più generali, come la cucina, la gestione della casa e, più tardi, il cinema, l'arte e la letteratura. I numerosi articoli sulla cura della casa, l'arredamento e la decorazione, nonché i prodotti pubblicizzati, erano indirizzati chiaramente a un pubblico femminile. La donna a cui si rivolgeva *Domus* rappresentava l'adesione a una nuova concezione della domesticità, sviluppatasi nel contesto dell'interazione tra lo spazio abitativo e le dinamiche del consumo di massa nel periodo compreso tra le due guerre mondiali. La lettrice ideale delineata dalla rivista era immersa in una vita che integrava le attività domestiche con i passatempi propri della cultura di massa. Tale trasformazione, accompagnata dall'introduzione di tecnologie moderne come il telefono e la radio, aveva contribuito, come osserva Victoria De Grazia (1992), a rendere più permeabili i confini tradizionalmente ermetici dell'ambiente domestico. Questa crescente permeabilità tra sfera privata e pubblica non risultava in contrasto con l'intensificarsi del senso di intimità associato all'ambiente domestico. Al contrario, l'ideale della casa come "nido intimo" o "dimora da sogno" si era sviluppato in stretta relazione con le dinamiche della cultura commerciale. In questo contesto, lo spazio domestico, profondamente influenzato dalle logiche del mercato, veniva progressivamente integrato nella dimensione pubblica, trasformandosi in un'estensione dell'identità individuale. La casa non rappresentava più soltanto un rifugio privato, ma anche un luogo da cui osservare il mondo esterno e attraverso cui proiettarsi nella società. Di conseguenza, l'arredamento domestico aveva assunto un valore rilevante, configurandosi come un investimento tanto affettivo quanto simbolico e sociale (De Grazia 1992; Storchi 2013).

Questi tentativi di ridefinire lo spazio domestico erano accompagnati da una ricca manualistica ad uso femminile, erede dei manuali del primo Novecento, ma influenzata dagli sviluppi internazionali, in particolare dai principi del taylorismo applicati al lavoro domestico. Riferimenti diretti a tali principi si trovano ad esempio nel manuale di Lidia Morelli *Come sistemare e governare la mia casa* del 1938, il quale promuove una concezione strutturata delle attività domestiche, risultante in una massima resa dei tempi lavorativi grazie alla stretta gestione degli orari e delle attività. Morelli aveva assorbito i precetti dell'architettura razionalista, che aveva già incorporato nel manuale del 1931 *La casa che vorrei avere*, un vero e proprio vademecum dell'abitazione moderna come fulcro delle aspirazioni domestiche borghesi. Secondo Morelli, l'abitazione moderna avrebbe dovuto conciliare i principi del benessere e dell'economia, distanziandosi dall'imitazione di stili architettonici del passato e aderendo invece ai criteri della modernità. Tra questi, Morelli includeva l'attenzione alla ventilazione, all'illuminazione naturale, all'igiene, alla facilità di manutenzione e alla funzionalità degli ambienti e degli oggetti domestici, con l'obiettivo di creare uno spazio in grado di sollevare la massaia dal "perpetuo rinnovarsi delle fatiche di Sisifo" e di restituirle la possibilità di usufruire di quel riposo e benessere che, nelle abitazioni "dense" del passato, ella "penosamente fabbricava solo per gli altri" (1938, 55-56). Lungi dal richiedere l'autosacrificio femminile nel contesto domestico, Morelli proponeva una gestione rigorosamente organizzata della quotidianità, attraverso cui la donna potesse armonizzare i propri doveri casalinghi con il diritto al benessere, allo svago e agli interessi personali. In tale prospettiva, la risposta alle pressioni sociali e culturali gravanti sulla figura della donna moderna non consisteva in una messa in discussione dei ruoli tradizionali, bensì nella razionalizzazione – "taylorizzazione" appunto – del tempo e delle attività domestiche (351).

Nel contesto di questa nuova domesticità – caratterizzata dall'intreccio tra le aspirazioni al decoro borghese, la costruzione di un'immagine femminile ridefinita attraverso la commercializzazione degli spazi domestici e le istanze moderniste di razionalizzazione dell'abitazione e del lavoro domestico – si inseriscono i *Dialoghi della vita armonica*, pubblicati su *Domus* tra

il gennaio 1941 e il novembre 1942. Durante la composizione dei *Dialoghi* Masino si trovava a Venezia con Bontempelli, che vi era stato confinato dal regime a seguito dell'espulsione dal partito nazionale fascista. La coppia viveva in un appartamento di palazzo Contarini, sul Canal Grande, la cui gestione era causa di notevole ansia e infelicità per Paola, come si desume dalle lettere scritte alla famiglia, in cui si lamentava degli affanni causati dalle dimensioni della casa, dichiarando:

Non sarò mai, no, non sarò una massaia felice. Sarò il Lucifero delle massaie, sarò il popolo ebreo nel mondo delle 'casalinghe', sarò il Caino ingiustamente maledetto, e tutta la mia vita quotidiana non sarà che un diluvio universale di polvere e tubi rotti o viceversa sciacquoni che non vanno. (Masino 1995, 81)

Le inquietudini generate dalla condizione forzata di casalinga sfociano nella *Nascita e morte della massaia*, romanzo scritto fra il '38 e il '40 con l'intento di dare "un colpettino alla schiena alle care consuetudini famigliari, e alla schiavitù della donna, al luogo comune della buona padrona di casa" (66). Lo stesso impeto critico e dissacratore che anima la scrittura della *Massaia* si ritrova nei *Dialoghi della vita armonica*.

2. I Dialoghi della vita armonica e la critica dell'oggetto domestico

I *Dialoghi* sono una serie di conversazioni fra Masino stessa, che parla in prima persona, e un personaggio di nome Apud, che viene descritto "la creatura più vaga che si possa dare in questa vita affollata di corpi troppo densi di materia e sentori" (Masino 1941a, 24). Di Apud non si sa se sia uomo o donna, ma si sa che il suo volto "è leggero, il suo corpo chiaro e le mani piene di lume. Apud veste ogni giorno di colore differente e cambia voce con il cambiar delle ore, e cammina in opposti modi nel giorno e nella notte" (*ibidem*). Il porsi della creatura al di là delle distinzioni di genere viene ripetutamente asserito nei *Dialoghi*. Nei colloqui con quest'essere indefinito e smaterializzato Masino discetta su argomenti di architettura, moda, gusto, in accordo con le tematiche principali di *Domus*. Secondo quanto l'autrice stessa dichiara nel dialogo del luglio 1941, Pagano le aveva affidato il compito di trattare i seguenti argomenti: "del lusso e della semplicità [...] del convivere, della maniera di dare ordini, di telefonare, di scrivere, del tenere i libri, i ninnoli, i fiori" (Masino 1941d, 25). Le aveva cioè richiesto, in quanto donna, di fornire alle lettrici consigli per realizzare una vita "armonica", ovvero definita tramite i parametri del buon gusto e delle buone maniere, considerate fondamenti della femminilità borghese. Ne *La casa che vorrei avere* Lidia Morelli aveva dedicato un intero capitolo all'armonia, asserendo che "l'esistenza del comfort in una casa poggia sulla sua facoltà di invitarci, di accoglierci, di trattenerci, di lasciarvi riposare, vivere, senza che mai ci avvenga di avvertire nulla di stridente, [né] di sgradire nulla di quanto ci è intorno" (Morelli 1931, 211). Morelli aveva proclamato la casa come estensione del sé, definendo l'armonia come "qualcosa d'indefinibile, ma nello stesso tempo di immanente, di intangibile: qualcosa che è rappresentato nella nostra casa da un'atmosfera intima e dolce di benessere [...] creata [...] da chi si è formato l'insieme della propria casa e che la propria casa anima col soffio della sua vita" (*ibidem*).

Masino sovverte questo concetto di armonia, sotteso anche al titolo della rubrica, e utilizza i *Dialoghi* per operare una critica tanto al concetto borghese di materialità commerciale – anche nella versione stessa promossa dagli architetti di *Domus*, attuando pertanto uno scardinamento dei valori proposti all'interno della cultura razionalista e del Movimento Moderno – quanto alle definizioni di genere su cui tale cultura materiale si basa e che a sua volta promuove. La critica alla mercificazione della cultura e all'assunzione del valore di scambio come misura qualitativa dell'esistenza contemporanea si intreccia così a una più ampia riflessione sul ruolo

della donna entro tali dinamiche simboliche e sociali. In questa prospettiva, l' "armonia" – veicolata attraverso i concetti di stile e buon gusto – si rivela un simulacro, una costruzione retorica che maschera la normalizzazione di un'esistenza asservita alla logica del consumo. La figura di Apud, alter ego smaterializzato dell'autrice, si configura come dispositivo letterario attraverso cui Masino interroga i limiti imposti alla soggettività femminile. L'indeterminatezza ontologica del personaggio assume, in questo contesto, una valenza critica: nella cornice di una rivista dedicata alla cultura materiale, Apud non solo sfugge a ogni codificazione identitaria, ma si impone come figura di resistenza contro i meccanismi di reificazione e standardizzazione che regolano le rappresentazioni di genere nella modernità.

Tramite Apud Masino afferma non solo la discorsività del concetto di genere, ma ne ribadisce anche l'idea come costruito borghese e capitalista, che nega specialmente alle donne ogni possibilità di resistenza alla commercializzazione. Il carattere fantastico di questo personaggio introduce un elemento di *unheimlich* nei dialoghi masiniani (Paolini 2025), che si pone come elemento straniante rispetto all'idea di comfort associata all'abitazione borghese, sovvertendone l'aspirazione al carattere armonico. E se è vero, come sottolinea Beatrice Laghezza, che il materiale come sito costitutivo dell'individuo è per Masino anche l'istanza che esprime la specificità del soggetto femminile (Laghezza 2014, 6), è anche vero che la presenza di Apud crea un'alte-rità, che in virtù del suo non conformarsi alle categorie di genere, scardina ogni possibilità di egemonia discorsiva. Riferendosi alla *Massaia*, Lucia Re osserva come il dialogismo stesso in Masino sia una forma contestataria che si pone come rifiuto dell'unidirezionalità della forma monologica, propria della retorica epicizzante del fascismo (Re 2016, 166). La forma plurivoca dei *Dialoghi* si pone anche come resistenza contro ogni punto di vista assoluto e omologante. Le conversazioni con Apud tendono alla digressione, alla divagazione, al disordine, ai disaccordi. Non sempre offrono opinioni coerenti e consigli definitivi, sono spesso critiche rispetto alle tendenze contemporanee e si pongono come riflessioni filosofiche più che indicazioni di stile: Apud "fa sempre correre vene di disinteresse nelle cose più ostinate", non solo vanificando gli sforzi di Paola di essere una "collaboratrice modello" per *Domus* (Masino 1941d), ma rivelando anche la tensione inerente al rapporto fra arte e commercialità e richiamando Paola alle sue stesse dichiarazioni che "l'unico vero talismano per dedicarsi a qualunque arte [è] quello di non avere legami e pensieri materiali di nessun genere" (Masino 1995, 65). Tramite la presenza di Apud e l'impostazione dialogica degli articoli, Masino attua dunque una critica della domesticità contemporanea passando per la decostruzione delle categorie di genere: solo infatti demistificando e smontando il nesso reificante fra domesticità commerciale e costruzione della femminilità ci si può liberare dall'oppressione di una materialità alienante di stampo borghese. Propone invece, come si vedrà, un contro-concetto di materialità – che pone come centrale l'idea di natura in contrapposizione a una visione antropocentrica della realtà – dove l'oggetto ha un'energia intrinseca ed essenziale ed è ancorato a una simbiosi fisica e spirituale con l'elemento naturale.

Già a partire dal primo *Dialogo* Masino stabilisce il proprio concetto del significato dell'architettura moderna: Gropius, Le Corbusier, Terragni, Pagano, Vietti, Piccinati e Lingeri vengono citati come esempi di architetti "valenti, coraggiosi", pionieri della costruzione dell'armonia umana. È solo sulla base della consapevolezza della funzione architettonica ("gli architetti ci danno i pieni e vuoti per entro cui noi dobbiamo muoverci") (Masino 1941a, 24) che è possibile parlare, come richiesto dalla rubrica, del "modo di disporre i fiori, di adoperare la voce, di litigare, conversare, sedersi; del distribuire le luci e del portare zoccoli di sughero" (*ibidem*). Il buon architetto, una volta che abbia costruito, non si sradica più dal pianeta, "si fa pezzo di mondo, paesaggio":

il primo moto dell'armonia umana e dunque dell'umana felicità dipende dall'architetto [...] La nostra educazione morale – gusto, sentimenti, ottimismo, pessimismo – è legata stretta alle prospettive che ci circondano. In quelle prospettive rientra il senso di misura e la retorica, l'esteriore e l'intimo, l'amore al mare o al monte, il romantico o il pagano, il desiderio di folla o di solitudine, di pensiero o di azione, di collaborazione o di rappresaglia. L'architetto è il sismografo della civiltà. (*Ibidem*)

L'importanza attribuita qui alla figura dell'architetto si inserisce nel contesto di *Domus* ed è in sintonia con la concezione architettonica lecorbusieriana e razionalista. Nella sua opera del 1923 *Verso un'architettura* Le Corbusier aveva definito l'architettura come “la prima manifestazione dell'uomo che crea il suo universo [...] a immagine della natura” (Le Corbusier 2005, 56). L'idea dell'architetto demiurgo era stata inoltre prospettata da Bontempelli sulla rivista *900*, dove il riferimento architettonico applicato alla letteratura era stato usato come metafora culturale e operativa che poneva l'enfasi sull'abilità dell'artista di modificare il mondo, controllandone gli spazi ideologici e ridefinendo il rapporto fra arte e società (Storchi 2024).

Nel dialogo del novembre 1941 Apud si lamenta che le riviste di moda, di architettura e di arredamento non si muovono dalle posizioni conquistate da più di un decennio: “nove appartamenti su dieci hanno il letto capitonné di raso pallido [...]; le case al mare le mattonelle di Vietri, e tutti i bar hanno le guarnizioni di rame e tutti gli studi di tutti gli scrittori hanno il caminetto e la tenda di canapa”. Questa “pigrizia” è considerata inaccettabile:

ora che il denaro si sposta con maggiore rapidità e dà alla gente il lusso di permettersi gusti provvisori e di crearsi una storia e un patrimonio familiari ogni giorno diverso, è strano che proprio gli architetti, mai come in questa epoca chiamati a collaborare a quelle storie nuove, a quelle intimità precarie, si adagino nel luogo diventato comune delle loro prime idee. (Masino 1941f, 12)

Nel contesto di costante ridefinizione delle soggettività apportato dalla società moderna, industriale e mediatizzata, all'architetto si chiede una rinnovata responsabilità, ovvero quella di inventare una nuova domesticità, non più legata alle tradizioni familiari e alla trasmissione di oggetti e valori, ma definita dalla produzione di oggetti che rispondano alla velocità e alla provvisorietà del moderno, contribuendo a formarne un nuovo immaginario. L'oggetto domestico, tradizionalmente inteso come ricettacolo affettivo nella società dell'Italia giolittiana e simbolo della solidità economica della famiglia borghese (Filippi 2014), viene progressivamente sostituito dal prodotto di design moderno. Quest'ultimo, emancipandosi dal peso della materia e dal vincolo della tradizione, fonda il proprio valore sul concetto e sull'idea progettuale, liberando così un potenziale immaginativo illimitato. In tal senso, Masino esorta gli architetti a non trascurare tale dimensione creativa, mettendo in guardia dai rischi insiti in una produzione orientata esclusivamente verso un mercato massificato e omologante.

I *Dialoghi* sono pervasi da una contestazione dell'ossessione contemporanea per la materialità, in particolare per l'oggetto commerciale che trova riscontro e giustificazione nelle stesse idee borghesi di stile e di gusto promosse proprio da *Domus*. Apud osserva che “è difficile mobiliare una casa in modo che non ti si avventi contro e non t'imponga subito le idee di chi vi abita. E che non sia in gran parte affidata al linguaggio corrente, piena di luoghi comuni che ti vengono sotto i piedi e ti fanno scivolare” (Masino 1941a, 24). Tale critica dell'interno borghese, allestito secondo modelli omologanti che distruggono l'individualità e l'immaginazione, viene ulteriormente articolata nel secondo dialogo (febbraio 1941), in cui si continua la riflessione sull'abitazione come specchio dell'abitante, in cui l'oggetto d'arredo viene visto solo come un'estensione del sé che è anche corporea:

la casa prende l'atteggiamento mentale del suo abitante, ed essendo il corpo un prodotto dell'anima, la casa è dunque lo specchio del corpo dell'abitante stesso.

Certo, Apud. Ed è per questo che si vedono tante case male ammobigliate, tutte enfasi o tutte meschinità, tutte luogo comune o tutte abbandono. Molte volte ho pensato infatti che un'anfora di alabastro con il serpentello di bronzo attorno al piede denunciassero uno spirito pericolosamente presuntuoso delle più borghesi e false tradizioni locali, dagli ultimi giorni di Pompei ai primi film di Maciste. Chi tiene in casa un simile oggetto è quasi sempre una donna con maniche di velo ricadenti al ginocchio. (Masino 1941b, 44)

L'interlocutore Apud, nel suo travalicare le categorie tanto di genere quanto di corporeità – pertanto collocandosi *in limine* fra la dimensione fisica e quella spirituale – si pone come forma di resistenza proprio a quei parametri che aboliscono la soluzione di continuità fra il corpo biologico e l'oggetto commerciale e che promuovono il senso del sé tramite culture materiali mercificate. La fine dell'Ottocento viene identificata come il momento che decreta la perdita di connessione fra il mondo naturale e l'habitat umano:

Tutto l'ultimo Ottocento è stato esclusione del fiore vivo come di cosa inutile e precaria. In un tempo in cui tutti i paesi erano travagliati dal definirsi delle lotte di classe, e gli individui predestinati scavavano la via alle più sorprendenti scoperte scientifiche, poco posto restava per annusare rose e sfogliare margherite. [...] È anche vero che dei fiori i poeti abusarono e le dame ne avevano fatto scorpacciate [...] Ma ora che né all'occhiello degli scapoli né tra i seni delle patrizie trionfano più i garofani di Bordighera e le orchidee di Londra, ora è giusto che il fiore rientri per le terrazze e i pergolati, si aggruppino nell'angolo del divano, facciano capolino lungo i davanzali delle finestre, si spargano sulla tavola. (*Ibidem*)

All'interno di una riflessione più ampia sul rapporto tra soggetto e mondo naturale, il fiore si configura, nell'elaborazione di Masino, come simbolo privilegiato della possibilità di un legame organico tra essere umano e natura. Esso diviene, al contempo, emblema di una civiltà fondata non sulla funzionalità o sull'economia materiale, bensì sulla "conquista del superfluo", intesa come apertura a una dimensione estetica e culturale dell'esperienza. In tal senso, Masino afferma: "i popoli più civili amano libri e fiori; più scendi, più lo spirito di economia li bandisce dalle case. E se ancora qualcuno ammette o sopporta l'utilità del libro, ben pochi considerano il fiore uno strumento di educazione" (*ibidem*). Il fiore, apparentemente marginale e decorativo, si carica così di un significato filosofico: esso rappresenta la capacità della civiltà di riconoscere valore a ciò che eccede la pura utilità, rendendo possibile un'educazione del sensibile che coinvolge la forma, il gesto e la disposizione simbolica degli oggetti.

Masino affronta dunque, sulla scorta delle indicazioni di Pagano, la questione dell'ornamento floreale – tradizionalmente inscritto nel dominio del bon ton femminile – per poi sovvertirne l'orizzonte prescrittivo, trasformandolo in occasione di riflessione critica non solo sul rapporto tra natura e artificio, ma anche sulla funzione rappresentativa dell'estetico. Questa riflessione prosegue nel numero successivo di *Domus* (marzo 1941), dove il discorso si concentra sulla decorazione della tavola da pranzo. In tale contesto, Apud introduce una distinzione concettuale tra imitazione e invenzione, suggerendo l'uso di fiori artificiali nei casi in cui quelli veri risultino inaccessibili, ma con un'importante precisazione estetica: "ma che non paiano veri, per carità. Non c'è nulla di più ossessivo del fiore finto che pare vero, se non i fiori veri che paiono finti. Il fiore finto va inventato" (Masino 1941c, 53). Qui si afferma una poetica dell'artificiale che rifiuta il mimetismo, rivendicando per l'oggetto estetico una autonomia formale che lo sottrae alla mera riproduzione del reale. Si rifiuta dunque il simulacro della natura, in cui secondo Baudrillard il segno moderno trova il suo valore, ripudiando l'estetica del falso e la nostalgia della referenza naturale del segno che caratterizza l'estetica

borghese (Baudrillard 2002). L'oggetto viene svincolato dalle sue connotazioni simboliche e dai marcatori sociali che ne determinano il valore all'interno di un sistema di scambio, per riacquisire un'autonomia intrinseca. In questo senso, esso assume una valenza multidirezionale, caricandosi di qualità magiche e di potenzialità epistemologiche. Nel dialogo n. XI (dicembre 1941), si richiama esplicitamente la capacità trasformativa insita nella "magia delle cose" (Masino 1941g, 38), un concetto che, se da un lato richiama i presupposti del realismo magico, dall'altro, in analogia con la pittura metafisica, configura l'oggetto come ricettacolo di un'esperienza interiore e profonda (Perniola 1989, 172). L'oggetto, pertanto, cessa di essere interpretato come semplice proiezione o estensione dell'umano – secondo i canoni di una logica eminentemente mercificante – per proporsi piuttosto come entità "anti-umana", capace di dischiudere nuove prospettive esistenziali, più elevate ed essenziali.

Simili considerazioni si trovano nel dialogo del luglio 1941, dove Paola e Apud discutono di fotografia:

Molto spesso [...] si vedono nei salotti della ricca borghesia e nelle stanze da letto degli aristocratici, tavoli folti di ritratti, tolette di dame ove alle spazzole d'avorio si alternano cornici di cristallo con dentro fotografie di altre dame tra bimbi e cani [...] Si ha la sensazione di essere a un ricevimento [...] simile gente ha paura della solitudine e riempie intorno a sé come può il tempo e lo spazio. Dunque sono tutti da condannare in blocco. (Masino 1941d, 25)

La fotografia si configura come simulacro della presenza, rappresentandone al contempo una forma di materializzazione tangibile. Tuttavia, in quanto surrogato della memoria ed espressione estetica esternalizzata, essa può essere interpretata come manifestazione di una certa inerzia dell'immaginazione e superficialità affettiva. Se un individuo è stato realmente caro, infatti, la sua immagine interiore non dovrebbe necessitare di supporti esterni per essere evocate:

tu potresti [...] concedere alla gente di avere tra le loro cose personali, lettere, vecchie ricevute, ecc., anche i ritratti delle persone care. Che se le riguardino ogni tanto per rinfrescarsi la memoria, come si scrive e si mette da parte un appunto per servircene forse quando si scriverà un verso. Ma è un fatto tuo, non li stampi, non li declami forte. Così dunque tutte le persone di cui noi ci nutrimmo o ci nutriamo non vanno presentati al mondo nella loro forma allucinata di appunto: poiché tale è la fotografia, per quanto bella. (*Ibidem*)

La fotografia dovrebbe rientrare nella sfera del personale, ma in realtà rivela, nel suo essere esposta e utilizzata come elemento d'arredo, la sua funzione performativo-decorativa, in bilico fra opera d'arte ed esibizione del sé. Eppure essa è "tutt'altra cosa" dall'arte, in quanto manca della prospettiva "metafisica" a cui allude l'oggetto rappresentato nell'opera artistica: nella fotografia "da quella prima sorpresa di bel contrasto, tu subito ricadi nel raccontino del volto umano, nell'avventura quotidiana della nube. Ecco perché le fotografie non vanno appese come quadri" (25-26). Masino mette in evidenza non solo il carattere puramente descrittivo e immanente – "tautologico" – della fotografia, come lo definirà Barthes, ovvero la sua costante autoreferenzialità, ma anche la sua essenza spettacolare (Barthes 1982), che la configura come una forma di "consumismo estetico", secondo l'interpretazione proposta da Susan Sontag (1979), cioè come un processo di mediatizzazione dell'esperienza. La fotografia, intesa quale strumento di validazione dell'esistenza, necessita di essere esposta con modalità analoghe a quelle riservate a un'opera d'arte. In tale dinamica, essa si manifesta come pratica di spettacolarizzazione del sé, assumendo le caratteristiche di un esercizio di autoestetizzazione.

Nel dialogo XII (febbraio 1942), Masino riprende la riflessione sul rapporto ontologico tra natura e oggetto riprodotto, partendo da una critica della moda contemporanea, permeata

dal surrealismo, che concepisce mobili e oggetti d'arredo sorretti da membra umane. In tale contesto, riconosce che la natura riprodotta conserva un'energia immanente, definita come "un suo fluido sotterraneo". Tuttavia, questa energia tende a svanire progressivamente nella misura in cui l'oggetto si distanzia dalla mera rappresentazione del naturale. Solo quando l'oggetto si emancipa completamente da ogni forma di rappresentazione mimetica, assumendo una propria autonomia ontologica, esso riconquista una carica semiotica autonoma, acquisendo così una valenza che trascende la semplice riproduzione:

Anche l'uomo meno religioso non spezza o deturpa una statua sacra [...] Si può stracciare la fotografia di una Madonna di Raffaello, perché distruggiamo la riproduzione di una cosa che consideriamo soltanto come opera d'arte, mentre non strapperemmo un brutto santino regalatosi da un mendicante, perché in sé oggetto sacro, rappresentazione di un fatto che, anche se increduli, ci supera. (Masino 1942a, 82)

Gli oggetti di uso quotidiano, quali scatole, vasi, tavoli o automobili, presentano forme che si discostano da quelle tipicamente osservate in natura, pur continuando a impiegare materiali di origine naturale. Tale fenomeno riflette un processo attraverso il quale la civiltà seleziona e rielabora forme naturali, decontestualizzandole e sottraendole alla loro funzione originaria, per riconvertirle in elementi con valenza prevalentemente decorativa:

nasce il ninnolo, l'oggetto inutile per l'inutile, imitazione di natura senza la dannata necessità dell'arte, imitazione dell'imitazione e, quel che è peggio, imitazione dell'intuizione. Ogni civiltà morta ci ha lasciato carichi di ninnoli e ornamenti, tombe che sembrano bazar. Nell'epoca nostra fioriscono cerbiatti e arlecchini, usignoletti e colonnine, farfalle, donne d'ogni ceramica, conigli e coppie d'amanti, calamai inservibili, templi e draghi di religioni estranee quali portacenere [...], tappeti, papiri, armi, lumi di cui l'uso e le ragioni sono da secoli superati. (*Ibidem*)

L'arte funzionale nasce come rifiuto dell'accumulo straripante di tali oggetti inutili e pseudo-decorativi che si trasmettono attraverso le classi sociali in forme sempre più mediate come marcatori di *status* ("dalla classe ricca scendono alla borghesia in forma di statuetta di gesso colorata a bronzo; dalla borghesia all'operaio che si fa una stella di cartoline al platino; dall'operaio alla serva raccoglitrice di bottigliette vuote, di calendari, di puntaspilli gettati dalla padrona; e così via") (*ibidem*). Essa ha come scopo

il desiderio di ripulire, di tornare a pensare con i nostri cervelli sgombri, senza che flussi maligni ed estranei o correnti di antichissimi secoli, di antiche leggi, di tradimenti preclusi, di martirii umiliati ci soffiassero sulla nuca, ci appesantissero le palpebre da ogni angolo, da ogni parete, da ogni trave o stipite. (*Ibidem*)

La semplificazione promossa dal funzionalismo non si configura unicamente come un processo di razionalizzazione dell'esistenza secondo criteri di igiene, decoro e funzionalità, ma assume anche un valore creativo ed emancipatorio. Essa si presenta, infatti, come un tentativo di liberazione dal peso storico, ideologico, emotivo e sociale associato all'oggetto materiale, il quale, nel suo progressivo allontanarsi dal referente naturale o culturale originario, si carica di echi semiotici che ne richiedono il mantenimento e l'impiego di energia. Tale concetto è esplicitato nel dialogo XIV (maggio 1942), dove Masino denuncia lo spreco di energia umana derivante dall'attaccamento a oggetti domestici ormai obsoleti. Anche nelle abitazioni moderne, razionalmente progettate e caratterizzate da spazi ariosi privi di angoli oscuri o soppalchi ingombranti, gli armadi a muro risultano "stracarichi di relitti" (Masino 1942c, 202), testimoniando l'incapacità di abbandonare il superfluo. Il principio funzionalista secondo cui si dovrebbe

possedere “poche cose ma fresche, da rinnovarsi via via che l’uso e le necessità richiedono” – ispirato non solo da esigenze igieniche e pratiche, ma anche da una logica di mercato fondata sull’obsolescenza programmata e sulla costante ricerca del “nuovo” privo di tracce del tempo – viene frequentemente disatteso. Le abitudini della borghesia rivelano, infatti, una tendenza all’accumulo dettata non da ristrettezze economiche, bensì da una povertà di “intenzioni” e di “aspirazioni”, dove il gesto dell’accumulare oggetti in vista di eventuali imprevisti futuri rivela, in realtà, il desiderio inconscio di preservare l’immutabilità dell’esistente e delle proprie abitudini. Esso esprime una forma di autocompiacimento e di attaccamento alle proprie “meschine necessità”: “astucci di velluto rosso ci vogliono per i loro spazzolini da denti, teche pirografate per gli altri aggeggi della più ignominiosa toilette loro” (*ibidem*).

Tale dinamica si iscrive nella concezione ottocentesca dell’abitazione come spazio di custodia, formulata da Walter Benjamin, secondo cui la casa si configura come un “astuccio” che accoglie l’individuo insieme agli oggetti che gli appartengono, a loro volta contenuti in ulteriori astucci, in un gioco di scatole cinesi del possesso (Benjamin 2002, 234-35). Questa modalità abitativa si traduce in una condizione di chiusura esistenziale, in cui la parsimonia non è semplicemente risparmio materiale, ma espressione di una sottrazione spirituale: “nessuno può uscire dalla schiera dei parsimoniosi: tutto il loro essere più intimo è fatto di previdenze, tanta sensibilità con spreco di tanta energia e non una goccia di sangue in più” (Masino 1942c, 202). La parsimonia energetica si sublima, dunque, in un attaccamento ossessivo alla permanenza della materia, che attribuisce valore unicamente a ciò che resiste all’azione del tempo. In tale prospettiva, lo spreco non si definisce tanto attraverso la nozione di superfluo, quanto attraverso la categoria della caducità: l’effimero – come nel caso del fiore, per quanto esteticamente sublime – è considerato spreco, mentre l’oggetto brutto ma durevole (ad esempio un soprammobile privo di valore estetico) viene tollerato, se non addirittura conservato. Il paradosso ultimo si manifesta nel riconoscimento dello “spreco supremo” nella ricchezza intangibile: “che non puoi toccare, dunque nella memoria che è sapienza e intelligenza” (*ibidem*).

Solo attraverso un ritorno a una comunione originaria con l’elemento naturale è possibile superare l’ossessione antropocentrica, che si concretizza nell’oggetto come espressione privilegiata dello spazio-tempo umano. In questo senso, il dialogo immaginario dell’ottobre 1941 proposto da Masino presenta una scena emblematica: la protagonista, Paola, si trasforma prima in goletta e poi in pino, mentre Apud assume la forma di un delfino. Quest’ultimo riflette criticamente sulla condizione umana, affermando: “Perché mai noi tutti animali e piante acque e montagne ammiriamo tanto l’uomo? Eppure l’uomo è ben più misero di noi nelle sue ire, è più monotono nei suoi amori, sempre limitato nei suoi abbandoni, e più impudico nella morte” (Masino 1941e, 46). La natura, in questo contesto, si configura come depositaria di una purezza originaria, inaccessibile all’essere umano, il quale è inevitabilmente vincolato dalle coordinate del tempo e dello spazio. L’unica possibilità di emancipazione da tale condizione risiede in un processo di alienazione identitaria, che implica la sospensione della propria umanità per assumere forme e prospettive altre:

dimenticarsi ogni tanto di essere e l’uno e l’altro. Tradursi in differenti spiriti e in quelli provarsi. Dimenticare la propria natura che spesso è meschina e quasi sempre malevola verso gli altri e vedersi dal di fuori, vedersi come tu appari a una goletta, Paola, come io Apud appaio a un delfino. Vedere se un fiume può accettarci e dialogare con noi. (47)

Conclusione

Tramite i *Dialoghi della vita armonica* Masino rivendica una voce nel dibattito sull'architettura contemporanea, che accusa di essersi assoggettata alle mode effimere e alle leggi di mercato e di aver perso quella vocazione palinogenetica e liberatoria che aveva animato gli albori del Movimento Moderno. Masino attribuisce alla razionalizzazione predicata dal funzionalismo principi di purificazione dell'esistenza: pulizia, igiene, semplicità non sono solo concetti d'ingegneria sociale, ma promotori di un'esistenza votata a un'essenzialità che favorisce la ricerca spirituale. È questo il senso reale della "vita armonica", che si pone in contrasto con l'equazione "armonia-comfort" predicata dai precettori del gusto borghese. L'armonia per Masino non si raggiunge tramite una vita regolata dall'etichetta e dal buon gusto standardizzato, ma, al contrario, riflettendo, decostruendo e infine distaccandosi dai modelli predefiniti della cultura borghese. La "diversità" è la chiave di questo distacco, come osserva Apud nel dialogo numero 10 (novembre 1941):

O tutto è armonia in questo mondo e allora noi che dissentiamo è giusto che si sia disarmonici; o tutto è disarmonia e allora è giusto che noi presumiamo di dettare leggi armoniche. Importante è essere differenti per creare i rapporti, dare la prospettiva al pubblico, se no l'individuo si amalgama nella massa e ognuno potrebbe [...] dire [...] che tutto va per il meglio nel migliore dei modi possibili. (Masino 1941f, 12)

Nel numero di aprile 1942 Masino scrive:

Apud, [...] i miei lettori [...] appena tu parli si smarriscono e si maravigliano che i nostri dialoghi stiano all'insegna della vita armonica mancando di quella fluidità e chiarezza che fa parte d'ogni armonia. Perché il vivere con semplicità, il parlare facile, il morire con verecondia, e lo scavare fondo nel pensiero con mano leggera, sono gli acquisiti più difficili della nostra intima armonia, della nostra individuale e raggiunta civiltà. (Masino 1942b, 174)

Si tratta dunque di sovvertire il "saper vivere" esteriore, fatto di comportamenti omogenei e irriflessivi e ripensare la civiltà moderna al di là e al di fuori dei suoi formalismi, ovvero proponendo, come Masino aveva fatto nella *Massaia*, una cultura del "discordante": il "vivere facile" non è "prendere la vita com'è, adattarsi, accontentarsi, non cercare ragioni e non rifiutare schiavitù". Nulla è infatti "più poltrone del senso comune, nulla più vile dell'accettazione a priori". I modelli sono l'"arte profonda e leggera" di Federico Nietzsche [*sic*], la "morte, augurata da Rimbaud come il pudore supremo", il "linguaggio di Socrate", la "vita di Cristo" (*ibidem*). Masino attribuisce alle donne la responsabilità di definire lo spirito della contemporaneità, in quanto, oltre all'architettura, "il costume femminile è uno dei segni più palesi dell'anima di un tempo" (Masino 1941f, 12). Il costume femminile attuale guarda "all'attesa": "sappiamo di essere in cammino, sappiamo di non essere nulla per noi stessi, di stare trasportando responsabilità dalle epoche passate alle future, e ci muoviamo in abito da viaggio con cuori provvisori" (*ibidem*).

I *Dialoghi della vita armonica* si propongono dunque come manifesto emancipatorio rispetto ai canoni della femminilità contemporanea e alla loro propagazione domestica, che scardina le categorie predefinite dalla cultura materiale borghese – incluse quelle di genere – offrendo un'alternativa anche alla resistenza alla mercificazione attuata dalle avanguardie moderniste, le quali avevano cercato di inserirsi nei sistemi della cultura commerciale per controllarla dall'interno (Adamson 2007; Storchi 2024). Masino propone una visione basata su un'idea di alterità che pone la creatività al centro dell'esistenza quotidiana, postulando il "disinteresse" e l'"inutilità" come cardini della resistenza alla mercificazione e decentrando l'essere umano dal

fulcro dell'episteme. Aspira così a ripristinare i rapporti primigeni fra uomo e natura riconfigurando la metafora abitativa, nella consapevolezza del carattere provvisorio di esistenza e civiltà: "questo pianeta non è che l'asilo di un istante, una camera di una tanto vasta dimora che noi non conosceremo forse mai" (Masino 1941f, 12).

Riferimenti bibliografici

Fonti d'archivio

Massimo Bontempelli Papers, 1865-1991, Getty Research Institute, Research Library, Accession n. 910147, Box 12, Folder 13.

Fonti a stampa

- Anon. 1941. "Ti sei accorto, lettore". *Domus* no. 157: 1.
- Adamson, Walter L. 2007. *Embattled Avant-Gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*. Berkeley: University of California Press.
- Avon, Annalisa. 1988. " 'La casa all'italiana': moderno, ragione e tradizione nell'organizzazione dello spazio domestico dal 1927 al 1930". In *La costruzione dell'utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia fascista*, a cura di Giulio Ernesti, 47-66. Roma: Edizioni del lavoro.
- Barthes, Roland. 1982. *Camera lucida: Reflections on Photography*, translated by Richard Howard. London: Jonathan Cape.
- Baudrillard, Jean. 2002 [1979]. *Lo scambio simbolico e la morte*. Milano: Feltrinelli.
- Benjamin, Walter. 2002. *I "passages" di Parigi*, a cura di Enrico Ganni. Torino: Einaudi.
- Bottoni, Piero. 1935. "La standardizzazione dell'abitazione collettiva". *Quadrante* no. 29: 23-27.
- Casciato, Maristella. 1988. "L'abitazione e gli spazi domestici". In *La famiglia italiana dall'Ottocento a oggi*, a cura di Piero Melograni, 525-87. Roma-Bari: Laterza.
- . 2000. "The 'Casa all'Italiana' and the Idea of Modern Dwelling in Fascist Italy". *The Journal of Architecture* vol. 5, no. 4: 335-53.
- Cosseta, Katrin. 2000. *Ragione e sentimento dell'abitare. La casa e l'architettura nel pensiero femminile tra le due guerre*. Milano: Franco Angeli.
- De Grazia, Victoria. 1992. *How Fascism Ruled Women*. Berkeley: University of California Press.
- Debord, Guy. 1994. *The Society of Spectacle*, translated by Ken Knabb. London: Rebel Press.
- Filippi, Francesca. 2014. "Spazio domestico e manuali d'etichetta: l'abitazione urbana per la borghesia nell'Italia giolittiana". *Territorio* vol. 69, no. 2: 26-33.
- Forlini, Francesca R. 2021. "Salotto Buono: the 'Art of Conservation' and the Permanence of an Italian Room". *Interiors: Design, Architecture, Culture* vol. 11, no. 2-3: 157-82.
- . 2024. "The House I'd Like to Have: Women's Spatial Cultures, Design, and Aesthetic in 20th Century Italy". *Interiority* vol. 7, no. 1: 41-60.
- Laghezza, Beatrice. 2014. "Il fantastico di essere donna: spose, massaie e madri nell'opera di Paola Masino". *Between* vol. 4, no. 7: 1-19.
- Le Corbusier. 2005 [1973]. *Verso una architettura*, a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini. Milano: Longanesi.
- Manetti, Beatrice. 2001. *Una carriera à rebours. I quaderni d'appunti di Paola Masino*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Marcello, Flavia. 2008. "Una macchina per abitare?: Modern Italian Housing between Gio Ponti's Casa all'italiana and Le Corbusier's Machine à Habiter". In *The Artistic legacy of Le Corbusier's Machine à Habiter*, a cura di Anna Novakov e Elisabeth Schmidle, 89-110. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Masino, Paola. 1941a. *Dialoghi della vita armonica 1*. *Domus* no. 157: 24.
- . 1941b. *Dialoghi della vita armonica 2*. *Domus* no. 158: 44.
- . 1941c. *Dialoghi della vita armonica 3*. *Domus* no. 159: 53.

- . 1941d. *Dialoghi della vita armonica 4. Domus* no. 163: 25-26.
- . 1941e. *Dialoghi della vita armonica Intermezzo. Domus* no. 166: 45-47.
- . 1941f. *Dialoghi della vita armonica 10. Domus* no. 167: 12.
- . 1941g. *Dialoghi della vita armonica 11. Domus* no. 168: 38.
- . 1942a. *Dialoghi della vita armonica XI. Domus* no. 170: 82.
- . 1942b. *Dialoghi della vita armonica XIII. Domus*, no. 172: 174.
- . 1942c. *Dialoghi della vita armonica XIV. Domus* no. 173: 202.
- . 1942d. *Dialoghi della vita armonica XV. Domus* no. 174: 257.
- . 1995. *Io, Massimo e gli altri. Autobiografia di una figlia del secolo*. Milano: Rusconi.
- . 2009 [1945]. *Nascita e morte della massaia*. Milano: Isbn Edizioni.
- . 2015. *Album di vestiti*, a cura di Marinella Mascia Galateria. Roma: Elliot.
- Morelli, Lidia. 1933 [1931]. *La casa che vorrei avere. Come ideare, disporre, arredare, abbellire, rimodernare la mia casa*. Milano: Hoepli.
- . 1938. *Come sistemare e governare la mia casa*. Milano: Hoepli.
- Paolini, Iwan. 2025. "I Dialoghi della vita armonica e il magico come strumento di riflessione sulla modernità tecnica". *Sinestesie Online* vol. 46: 325-38.
- Perniola, Mario. 1989. "Pittura italiana tra le due guerre e filosofia". In *Arte Italiana. Presenze 1900-1945*, a cura di Pontus Hulten e Germano Celant, 171-80. Milano: Bompiani.
- Ponti, Gio. 1928. "La casa all'italiana". *Domus* no. 1: 7.
- Re, Lucia. 2016. "Polifonia e dialogismo nei romanzi di epoca fascista: censura, autocensura e resistenza". In *Paola Masino*, a cura di Beatrice Manetti, 163-76. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- Sontag, Susan. 1979. *On Photography*. London: Penguin.
- Storchi, Simona. 2013. " 'La Casa all'Italiana': *Domus* and the Ideology of the Domestic Interior in 1930s Italy". In *Beyond the Piazza. Public and Private Spaces in Modern Italian Culture*, edited by Ead, 57-75. Bruxelles: Peter Lang.
- . 2024. *Massimo Bontempelli e la cultura italiana tra le due guerre. L'intellettuale, il fascismo, la modernità*. Milano: Mimesis.



Citation: I. Paolini (2025)
L'intérieur ideale. Architettura
e scrittura nell'Italia degli anni
Quaranta. *Lea* 14: pp. 87-100.
doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16177>.

Copyright: © 2025 I. Paolini.
This is an open access, peer-re-
viewed article published by
Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under
the terms of the Creative Com-
mons Attribution License, which
permits unrestricted use, distri-
bution, and reproduction in any
medium, provided the original
author and source are credited.

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

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

L'intérieur ideale. Architettura e scrittura nell'Italia degli anni Quaranta

Iwan Paolini

Ricercatore indipendente (<paolini.iwan@spes.uniud.it>)

Abstract

Beginning with the notion of *intérieur*, the essay explores the processes of reciprocal assimilation between architecture and literature within the cultural and ideological context of 1940s Italy. After outlining the theoretical frame-
work, it focuses on texts by Mario Praz and designs of Cesare Cattaneo and
Federico Latini, in order to demonstrate how each discipline appropriated
the methods of the other in a self-reflexive mode, thereby enacting a strategy
of self-distancing from the intellectual and aesthetic codes formulated in the
preceding decade.

Keywords: Architecture, Domesticity, Fascism, Functionalism, *Intérieur*

1. Cornici teoriche e storiche per un approccio interdisciplinare

Alcune ricerche recenti sul sistema delle arti nel ventennio
fascista hanno proposto approcci critici interdisciplinari in grado
di rendere conto della rete di rapporti fra ideologia, scrittura
letteraria e pensiero architettonico. Ricorrendo alla categoria di
“arte di stato” come comune denominatore, Francesca Billiani
e Laura Pennacchietti hanno sottolineato come le mutazioni del
romanzo italiano negli anni '30 andrebbero lette alla luce del
più esteso rinnovamento palinogenetico e ideologico avanzato dal
fascismo e dalle coeve esperienze architettoniche (Billiani 2021;
Billiani e Pennacchietti 2021). La proposta metodologica delle
due autrici tende verso la costruzione di un modello critico in-
ter-discorsivo, strettamente legato allo specifico contesto estetico
e storico; analizzando le intersezioni fra i discorsi letterari e quelli
architettonici, Billiani e Pennacchietti propongono infatti “a way
of thinking about culture as a polymorphous field of action, which
can be more productively analysed by creating junctures across
phenomena that occur simultaneously but belong to diverse
artistic fields” (2021, 7). La fecondità di tale approccio è stata

inoltre provata dalle ricerche di Simona Storchi (2008, 163-77, 2012, 2013, 57-78 e 2024). Gli studi sulla “casa all’italiana” (Ponti 1928; Irace 1988; Casciato 2010, 335-53) e la fase pontiana di *Domus* (1928-41), assieme a quelli su Massimo Bontempelli, hanno infatti dimostrato come i fenomeni estetici del periodo interbellico vadano collocati all’interno di pratiche di scambio artistico e intellettuale; queste risultano mediate da riviste di settore di taglio interdisciplinare come *Domus* o *Quadrante* (1933-36), o da luoghi di dibattito intellettuale come il bar Craja di Milano (Craja 2024). Con l’obiettivo di sondare alcune pratiche di reciproca assimilazione interdisciplinare, questo studio si colloca entro questa linea di ricerca, concentrandosi su due fenomeni relativi al tema dell’abitare ideale attraverso l’osservazione di alcuni testi e proposte progettuali, ossia: la mutazione del concetto benjaminiano (Benjamin 1981) e praziano (Praz 1964) di *intérieur* nel periodo interbellico, e l’impiego, da parte della teoria e della prassi architettonica, di strumenti letterari e umanistici per ripensare posture intellettuali, modelli teorici e rapporti ideologici nei primi anni ’40. Per procedere è dunque utile fissare alcuni elementi relativi al tema della casa ideale nel clima culturale del ventennio fascista.

È già stato sottolineato come, a partire dagli anni ’20, la prassi progettuale e le riviste di divulgazione di massa abbiano fatto largo uso di “concetti filosofici per costruire i modelli domestici della modernità. Così il termine ‘sogno’ [...] è comparso in modo sistematico nei discorsi di architettura, ed è stato diffuso dai media di allora, in una vera e propria propaganda legata alla promozione di una moderna cultura dell’abitare” (Arrighi 2021, 350). Nel caso dell’Italia fascista abbondano pubblicazioni sul tema, spesso rivolte al grande pubblico;¹ l’obiettivo prevalente di manuali, opuscoli e *pamphlet* è quello di mediare fra le aspettative dei consumatori (per lo più del ceto medio), le istanze di rinnovamento tecnico-estetico avanzate dal funzionalismo e le più estese riforme socio-economiche corporative del regime, con un approccio strettamente pedagogico e normativo. Oltre al caso della *Domus* pontiana e bontempelliana (1941-42), lo stesso aspetto ricorre con particolare evidenza anche nelle pubblicazioni di area razionalista rivolte agli specialisti di settore, come nel caso della rivista *Casabella* diretta prima da Persico e Pagano (1935-36) e poi solo da quest’ultimo (1936-43). Proiettandosi esplicitamente verso la costruzione di una nuova società fascista, la stessa visione unitaria del tema della casa ideale ricorre, inoltre, nella manualistica costruttiva di area razionalista, come nel caso di Griffini (*La costruzione razionale della casa*, 1932) e di Samonà (*La casa popolare degli anni Trenta*, 1935). Infine, va ribadito che l’attenzione rivolta dagli architetti ai saperi umanistici è reciproca: gli scritti architettonici di Bontempelli (1974), la rubrica dei “Dialoghi della vita armonica” tenuta da Masino su *Domus* fra il 1941 e il 1942 (Paolini 2025), le riviste *Colonna* (1933-34) e *Il Broletto* (1935-38) fondate da Savinio testimoniano, fra i possibili e numerosi esempi, un processo di assimilazione letteraria di tecnomi (Hamon 1996, 25-30), referenti e teorie di area funzionalista che ancora non sono stati studiati sistematicamente dalla critica.

¹ Si veda, ad esempio, il fortunato manuale *La casa che vorrei avere* di Lidia Morelli (1931), rivolto al pubblico femminile del ceto medio, che fa ampio uso del tema del sogno e del desiderio. Il testo nasce con l’obiettivo di rimodellare e uniformare gli strumenti di autorappresentazione sociale del ceto medio; l’autrice si pone, non a caso, come mediatrice fra le esigenze di rinnovamento tecnico avanzate dagli architetti funzionalisti, le esigenze dell’utenza e infine quelle ideologiche. Il gesto di riconfigurazione normativa dello spazio domestico coincide pertanto con una riforma valoriale e culturale della nazione. Una differente prospettiva sul tema è offerta nel *pamphlet* anti-borghese *Il fascismo e la casa* di Carlo Teodori (1937), che si concentra sulle (inadeguate) politiche sociali del regime proponendo di trattare la casa come diritto naturale; al contrario, una prospettiva più esplicitamente legata al tema della società corporativa e delle classificazioni sociali a seconda delle fasce di reddito è offerta dall’imprenditore Antonio Lamaro nella *Casa per le masse e l’ideologia fascista* (1941). Sul tema, si rimanda agli studi di Cosseta (2000) e Salvati (1993).

La questione dell'abitare ideale nel ventennio fascista non riguarda pertanto solo la ricezione dei modelli compositivi proposti dal Movimento Moderno, della casa come *machine à habiter* di Le Corbusier o dell'*Existenzminimum* di Klein, né si esaurisce nella somma dei vari filtri sociali e ideologici che caratterizzano il dibattito. Al contrario, è utile insistere sui caratteri e sulle strategie di reciproca assimilazione che hanno caratterizzato le pratiche di scambio disciplinare e che hanno avuto un impatto tanto sul piano architettonico quanto su quello letterario, secondo finalità che utilizzano il discorso culturale e ideologico come pretesto di auto-riflessione estetica. Alla radice di questo dialogo si rintracciano due fenomeni cruciali, ossia il superamento estetico, culturale e ideologico del tradizionale *intérieur* liberale, e il riposizionamento della figura professionale dell'architetto come tecnico-umanista.

Nel primo caso, gli aspetti tematici e formali del discorso sulla casa ideale sono affrontati in aperta rottura con il modello di *intérieur* benjaminiano. Si può interpretare tale frattura sotto più lenti. Da un lato, l'arrivo in Italia degli studi di economia domestica (Frederick 1912) e delle proposte moderniste di Le Corbusier e Klein innescano una revisione dei rapporti fra spazio, tempo e utente già a livello progettuale. L'ingresso del taylorismo nelle composizioni planimetriche e l'associazione dell'utenza a categorie astratte di genere e ceto produce infatti una de-individualizzazione dell'abitante e una riconfigurazione utilitaristica dell'abitare (Vitta 2008), a sua volta revisionata secondo i modelli socio-economici del corporativismo di regime. D'altra parte, l'immaginario liberale dell'*intérieur*, caratterizzato da una spazio-temporalità soggettiva, impermeabile e memoriale, è uno dei primi bersagli delle frange intellettuali legate al fascismo intransigente della prima ora (si vedano in particolare Belli, Bardi, Pagano, Bontempelli). Riviste di dibattito interdisciplinare prevalentemente rivolte al pubblico intellettuale come *Quadrante* tendono così a sostenere, partendo dallo spazio domestico, una serie di opposizioni simboliche volte a rafforzare i processi di palingenesi economica, estetica e culturale avviati dal fascismo:² al paradigma memoriale dell'opacità e del velluto si contrappone quello della trasparenza, del vetro e del consumo (Di Stefano 2016); alla civiltà inefficiente, individualista e borghese del salotto liberale si contrappone quella efficientista, corporativa e massificata del soggiorno fascista (Salvati 1993).

Si tratta, spesso, di provocazioni anti-borghesi legate a una visione squadrista e intransigente del fascismo; com'è noto, l'utopia della casa di vetro non si è mai concretizzata. Restano tuttavia centrali i discorsi estetici e culturali prodotti, che innescano una rottura ben più sottile e decisiva di quella auspicata da *Quadrante*. Proprio grazie a questi discorsi, si può considerare lo spazio domestico del periodo interbellico come un campo invaso da agenti normativi esterni (architetti, intellettuali, industrie) che affrontano il tema estetico e costruttivo con un approccio normativo, ideologico e palingenetico; il legame tradizionale fra soggettività e *intérieur* è messo in discussione – e soprattutto lo spazio domestico cessa di essere un guscio soggettivo impermeabile. Lo slancio verso la costruzione dell'utopia è dunque di pari passo accompagnato dalla riflessione sull'immaginario dell'*intérieur* ottocentesco – che viene tuttavia caricato di significati valoriali spesso disforici, o almeno ambivalenti. Mentre dentro le mura domestiche parrebbe insomma giocare la partita per la rivoluzione fascista della società, i discorsi sulla domesticità si caricano di *homesickness* (Vidler 1994), ossia della diffusa consapevolezza di una perdita abitabilità del mondo a causa del primo conflitto mondiale e dei processi di modernizzazione tecnica dell'abitare avanzati dal funzionalismo.

² Nel merito, è esemplare l'*Allegato* sul tema dell'abitare, posto a chiusura dell'ultimo numero di *Quadrante* (1936). Ricco di "tavole polemiche" con esempi fotografici, l'*Allegato* è costituito da un totale di otto pagine rosa non numerate; queste insistono sul valore pedagogico e palingenetico del vetro e dei mobili razionalisti nella costruzione dell'utopia fascista, in aperta opposizione ai modelli costruttivi e valoriali della borghesia ottocentesca.

A questo proposito, si ricorda che le stesse pubblicazioni sostenevano in maniera più o meno esplicita e provocatoria una riforma totale del sistema delle arti motivata dall'esigenza della palingenesi sociale fascista – aspetto su cui Billiani (2021), Billiani e Pennacchietti (2021) e Storchi (2008, 163-77, 2012, 2013 57-78, 2024) si sono ampiamente soffermate. L'architettura viene individuata come disciplina generatrice di modelli estetici forti, in grado di sostenere la rivoluzione fascista; la stessa è assunta come punto di riferimento anche per il rinnovamento della scrittura letteraria (il caso di Bontempelli è, in questo senso, esemplare). A monte, però, va ribadito come, in Italia, la figura dell'architetto muti profondamente a partire dal primo dopoguerra (Ciucci 1989 e 2019, 90-95; Etlin 1991; Nicoloso 1999); attraverso la formalizzazione della professione sostenuta dal funzionalismo, questo diviene infatti un vero e proprio tecnico-umanista – e con una spiccata vocazione all'impegno sociale. Sono esemplari, in questo senso, i casi di militanza sociale del Gruppo 7 (1926) o di Pagano; lo stesso Ponti si presenta, attraverso gli editoriali di *Domus* e con una postura ben più conciliante, come mediatore fra gli interessi produttivi della nazione ed esigenze dei consumatori, e dunque come guida per la costruzione di una nuova utopia sociale. La ricerca di un confronto serrato con le arti figurative, con i saperi umanistici e con le forme della scrittura letteraria, pertanto, non è motivata solo dall'esigenza di costruire una nuova cultura nazionale unitaria.

Proprio a fronte di questi processi intersecanti, è dunque utile espandere l'orizzonte teorico dell'indagine a partire dalle più ampie proposte teoriche di Spurr e Hamon. Mentre il primo ha insistito sull'esigenza di collocare le pratiche di scambio interdisciplinare nell'ambito della transizione verso le categorie di lettura del mondo della modernità (Spurr 2012), il secondo ha invitato la critica a riconsiderare le motivazioni per cui "architettura e letteratura sembrano talvolta avere bisogno, per pensarsi ognuna nella propria complessità, di utilizzare l'altra come elemento di contrasto, come metalinguaggio o come metafora, in una sorta di [...] collaborazione epistemologica implicita" (Hamon 1995, 30). Le pratiche di scambio fra teoria architettonica e scrittura letteraria, pertanto, necessitano di essere collocate nell'ambito dello specifico clima ideologico dell'Italia interbellica; di pari passo, possono tuttavia essere interpretate come tentativi di re-inquadramento disciplinare e di ridefinizione delle posture intellettuali, ove il tema della domesticità ideale non risponde solo al mutato contesto sociale e politico, ma è impiegato come strumento di ripensamento delle professioni e delle discipline estetiche stesse.

La questione estetica della casa ideale si sovrappone quindi a quella della nazione fascista in fase di costruzione. Data la portata del dibattito, lo stesso coinvolge più ampi interrogativi sul posizionamento delle forme estetiche nella modernità. La scrittura interviene allora non solo come strumento pedagogico per il pubblico di massa, ma anche e soprattutto come strumento di auto-riflessione, che privilegia prospettive e strumenti di altre discipline. Sul piano metodologico, ne consegue l'esigenza di osservare le modalità attraverso cui la riflessione architettonica ha assimilato gli strumenti letterari (e viceversa). Più estensivamente, l'utilizzo da parte degli architetti di forme letterarie e categorie umanistiche può essere interpretato come esercizio di spaesamento disciplinare che, in alcuni casi, coincide con vere e proprie operazioni di auto-distanziamento o straniamento estetico (Šklovskij 1968) attraverso l'innesco di elementi letterari nella teoria e nella prassi progettuale. Non si tratta, dunque, solo un gesto di sperimentalismo estetico, né di temporaneo allontanamento dalle categorie di una professione appena riformatasi; piuttosto, l'uso degli strumenti letterari e umanistici è utile per ripensare la teoria architettonica, i suoi legami col contesto ideologico, gli effettivi obiettivi delle operazioni di palingenesi sociale.

Questo studio si colloca dunque al punto di intersezione di tali fenomeni: dati i processi di mutazione estetica e ideologica del concetto di *intérieur* nel ventennio fascista, si osserverà

come il discorso sulla domesticità si sia caricato di significati auto-riflessivi, come gli scambi disciplinari fra architettura e letteratura siano spesso dipesi dall'esigenza di rimettere in gioco categorie di pensiero, postulati teorici, finalità e strumenti espressivi. Per questi motivi si è scelto di soffermarsi su alcuni casi esemplari in grado di lasciar emergere le caratteristiche di questo sfasamento prospettico interdisciplinare, che tende a privilegiare posture marginali o residuali (Orlando 1993). Si è privilegiata la prima metà degli anni '40, ossia la fase finale del dibattito architettonico e culturale sul funzionalismo, per la sua tendenza alla valutazione retrospettiva del percorso svolto nei decenni precedenti. L'analisi di due testi di Mario Praz ("Scale", 1941; "Simmetria", 1943) permetterà di osservare i meccanismi di reciprocità fra spazio architettonico dell'*intérieur* e tradizione letteraria. Lo studio delle proposte progettuali e dei testi degli architetti Cesare Cattaneo ("La casa famiglia per la famiglia cristiana", 1942) e Federico Latini ("Casa ideale per un architetto e un fantasma", 1943) consentirà di osservare come all'uso degli strumenti letterari corrisponda una marcata vocazione auto-riflessiva e un gesto di riposizionamento professionale nel merito degli equilibri sociali e politici dell'Italia coeva.

2. *L'intérieur come biblioteca: le coordinate di Praz*

L'estrema ricorrenza del tema dell'*intérieur* nell'opera di Praz, nei suoi aspetti autobiografici, estetici e storici, è ampiamente nota (1943, 1945, 1964, 1994; Rizzi 2002; Dalmas 2012; Forino 2024). Sull'adesione nostalgica dell'autore al modello dell'*intérieur* narcisistico benjaminiano si è già soffermato Davide Dalmas (2012), evidenziando come il tema assuma una componente luttuosa; nell'oscillazione praziana fra forma saggistica e forma narrativa, lo studioso ha inoltre rapidamente notato come nella raccolta *Lettrici notturna* (1952) i ritratti dei personaggi siano forniti indirettamente, privilegiando la prospettiva spaziale (Dalmas 2012, 134). L'*intérieur* sarebbe dunque sineddoche non solo del soggetto abitante, ma anche dell'intera epoca terminata a seguito della Seconda guerra mondiale – aspetto auto-evidente in *La filosofia dell'arredamento* (1964). Imma Forino (2024), inoltre, ha sottolineato come tali nessi vadano ricondotti a una tradizione letteraria di matrice prima romantica e poi estetizzante, secondo i modelli di Baudelaire, Poe, De Gouncourt. Questi aspetti possono essere collocati entro la cornice storico-metodologica individuata, purché vi si sommi un'altra costante praziana, ossia la tendenza a individuare l'*intérieur* come deposito di codici estetici non-funzionali (Orlando 1993). Alla luce della frizione estetica e ideologica che interessa l'abitare nel periodo interbellico, lo spazio memoriale dell'abitare non è dunque solo luogo di nostalgia, ma anche sede di riflessione metaletteraria sui codici di lettura e rappresentazione del reale che vengono tuttavia ridiscussi a partire dalla categoria di non-funzionalità.

La consapevolezza di Praz delle mutazioni estetico-ideologiche in atto emerge con chiarezza in due brevi testi dei primi anni '40: "Scale", pubblicato nel 1941 sul *Popolo di Roma* e poi incluso in *Fiori freschi* (1943, 313-18) e "Simmetria", pubblicato nel 1943 sul *Corriere della Sera* e poi inserito in *Motivi e figure* (1945b, 157-60).

Nel caso del primo testo, Praz prende le mosse da *The Philosophy of Furniture* di Poe per interrogarsi sui valori simbolici che le scale acquisiscono nello spazio domestico (1943, 313). Il testo ha una struttura circolare: dal modello architettonico ci si muove verso associazioni letterarie volte a illuminarne i possibili significati stratificati nel tempo; queste aprono più ampie speculazioni estetiche generando osservazioni sulla cultura coeva. I testi della tradizione non appaiono pertanto come pure associazioni legate allo spazio; al contrario, intervengono come strumenti ermeneutici in un processo di interpretazione estetica e culturale circolare.

Oltre i significati di ascesa spirituale o caduta legati alle scale, il procedimento è evidente in un riferimento intertestuale e un referente architettonico significativi: ossia le scale dostoevskijane di *Prestuplenie i nakazanie* (*Delitto e castigo* 2013) e lo stile Novecento.

Il primo è utilizzato per dimostrare la polisemia dello spazio architettonico che agirebbe prima come dispositivo simbolico utile alla rappresentazione letteraria, e in seguito come oggetto letterario in grado di avere una incidenza di secondo grado sulla lettura della realtà. *L'intérieur* non è dunque solo un contenitore narcisistico; al contrario, è oggetto di una circolarità inesauribile di scritture architettoniche e riscritture letterarie, tutte accomunate dalla categoria del residuale, secondo un modello che finisce per individuare l'operazione estetica stessa come continua riscrittura (o ri-funzionalizzazione) della memoria e della tradizione. Lo stile Novecento è nominato inoltre come simbolo della mutazione delle categorie estetiche dei codici di lettura del mondo introdotti dalla modernità. I gradini delle scale novecentiste, infatti, tendono a “roteare dinanzi agli occhi in una confusa sarabanda di gusto cubista, sicché il piede vacilla incerto, e la ragione si spegne tra tanto razionale splendore” (Praz 1943, 314). Da una parte, è evidente il giudizio di valore sulle nuove forme architettoniche della modernità, coerentemente con i caratteri individuati da Orlando (1993) nel merito delle immagini di funzionalità letteraria. Il funzionalismo architettonico avrebbe infatti prodotto una rottura nell'ordine della fruizione dello spazio, privando l'utente della possibilità di accedere a una serie di significati stratificati nel tempo e nello spazio. Dall'altra, vanno sottolineati due aspetti: lo spazio è letto attraverso categorie letterarie e l'utente è, in questo caso, un narratore-saggista. Il funzionalismo, nelle sue varie forme, non si limiterebbe pertanto a innescare un irrigidimento ideologico dell'abitare tentando di assimilare il narcisismo soggettivo dell'utente; al contrario, appiattendolo la complessità del reale, imporrebbe una riflessione sul rapporto fra le forme estetiche e la capacità, da parte del sistema delle stesse, di rappresentare e ordinare il mondo in un sistema di significati – riflessione che, nel caso di Praz, trova una soluzione provvisoria proprio nella categoria del residuale. Più dei riferimenti al caso conta, insomma, il procedimento adottato: lo spazio architettonico è letto attraverso categorie letterarie e viceversa, secondo il modello di interdipendenze circolari elaborato nel corso del ventennio fascista; lo stesso modello illumina le più ampie costanti della scrittura praziana, che si auto-definisce come riscrittura continua della memoria (soggettiva e universale) e dello spazio.

Il funzionalismo sarebbe così responsabile di un processo di opacizzazione dei palinsesti semantici del reale; la stessa figura dell'architetto-umanista è oggetto di caricatura, con esplicito riferimento a Cattaneo e al *côté* del razionalismo comasco di *Valori primordiali*, nell'apologo “Quartiere modello” pubblicato sul *Corriere della sera* nel 1942, dove Praz affronta con ironia il tema dell'invasione domestica da parte di agenti normativi e delle aspettative della nuova borghesia dei consumatori (Praz 1943, 313-18). *L'intérieur* è posto così come palinsesto di testi e significati obsoleti riordinati nella scrittura letteraria e utilizzati per discutere la modernità; questo emerge con evidenza in “Simmetria” (1945b, 157-60). Partendo dalla disposizione di due *applique* nello spazio, il testo sviluppa la stessa strategia del referente architettonico come pretesto di auto-riflessione metaletteraria già osservata in “Scale”:

Passata è la voga dei poemi didascalici, ma che gran poema didascalico sulla simmetria si potrebbe scrivere nel metro del Pope, in quel distico eroico che col suo bilanciamento di parti [...] è non tanto un consumato artificio quanto, forse, la più naturale voce dell'uomo. Oh, essere un Lucrezio moderno, e cantare in coppie d'endecasillabi rimati le forme sferiche dei radiolari, la mirabile ordinanza raggiata delle meduse, dei ricci, delle stelle di mare [...] fino all'uomo! Così, con un punto in partenza capriccioso fornito da una suppellettile domestica (che qui sarebbe una coppia di lampade murali, come nel *Compito*

del Cowper era un sofà), si potrebbe dar fondo all'universo, e trascorrendo al cielo sopra un carro più meraviglioso di quello d'Astolfo, elevarsi della simmetria che postula, come inevitabile controparte della vita terrea, la vita ultraterrena e l'immortalità dell'anima. (1945b, 160)

Il legame fra *intérieur* e soggetto non è esclusivamente di natura narcisistica; piuttosto, è di natura metaletteraria. Le coordinate estetiche dello spazio architettonico sono impiegate per descrivere gli aspetti formali della composizione letteraria e, assieme, per individuare un sistema di corrispondenze semantiche universali che l'operazione estetica è in grado di intercettare. Da una parte emerge ancora una volta l'immagine tradizionale dell'*intérieur* soggettivo come riflesso del codice di lettura del mondo pertinente alla letteratura ottocentesca, ossia come posizionamento protetto (Forino 2024) da cui l'intellettuale è in grado di ricostruire e ordinare i significati del reale in un sistema coerente. In questo senso, l'operazione di riscrittura dello spazio privato attraverso le coordinate letterarie e viceversa si pone come operazione domogonica (Civ'jan 1996, 135-42), ossia come forma di addomesticamento mitopoietico e simbolico della complessità del reale. Questo, tuttavia, non è sufficiente: d'altra parte, infatti, va ribadito come in un momento di mutazione interdisciplinare dei codici estetici di lettura e rappresentazione della realtà, Praz scelga di recuperare un codice obsoleto (quello della simmetria armonica, dell'*intérieur* tradizionale) che coincide con un sistema di codici letterari. Lo stesso, proprio perché obsoleto, è tuttavia in grado di generare letteratura – ossia una riscrittura della tradizione. In un momento di esposizione pubblica e irrigidimento normativo dello spazio domestico, l'*intérieur* torna nei testi non solo come dispositivo di auto-riflessione, ma anche come strumento di riposizionamento della tradizione nelle categorie di isolamento e marginalità; di pari passo, il processo interroga le operazioni di normalizzazione funzionalista e ideologica dello spazio avviatesi negli anni '20 e giunte a estrema sintesi negli anni '40 attraverso la pubblicistica di settore e i discorsi intellettuali.

3. Scrittura e progettazione: le case ideali di Cattaneo e Latini

Il caso di Praz mostra come l'*intérieur* sia, nel periodo interbellico, uno spazio in grado di generare scritture auto-riflessive e riscritture dell'obsoleto; lo stesso attiva riconsiderazioni della tradizione letteraria in una fase di transizione dei codici estetici, attraverso processi estetici circolari in cui architettura e scrittura si informano reciprocamente. Non è un caso isolato: analoghi meccanismi si riscontrano, pur considerando le forti differenze interne, nei testi di Masino (*Monte Ignoso*, 1931; *Nascita e morte della Massaia*, 1945), Savinio (*Ascolto il tuo cuore, città*, 1944), Landolfi (*Racconto d'autunno*, 1947). Al contrario, la rubrica "La casa e l'ideale", pubblicata su *Domus* fra il 1942 e il 1943, mostra come i modelli umanistici e letterari siano utilizzati dagli architetti come strumenti di riposizionamento teorico e professionale.

La rubrica³ appartiene alla seconda e breve stagione di *Domus*;⁴ sotto la direzione di Bontempelli, Bega e Pagano, la rivista supera l'impostazione pontiana legata all'educazione al consumo delle masse e rafforza l'approccio interdisciplinare. L'impronta di Bontempelli è ben riconoscibile

³ Si segnala che i progetti della rubrica sono stati raccolti Viviana Saitto con brevi note di commento, ma senza i testi degli architetti (2023).

⁴ Dal 1941 si avvicendano alla direzione della rivista vari direttori e per brevi periodi: dal 1941 al 1942 la dirigono Bega, Bontempelli e Pagano; nell'ottobre 1942 quest'ultimo è sostituito da Ulrich, che resterà unico direttore dal 1943. Dopo la sospensione delle pubblicazioni nel 1945, la direzione sarà affidata nel 1946 a Rogers; a fronte del calo di vendite registrato, *Domus* tornerà in mano a Ponti nel 1948, che la dirigerà fino alla morte (1979).

nel nuovo assetto della rivista (Storchi 2024, 207), che si nutre di contributi letterari (fra i vari, si ricordano Savinio, Ortese, Masino, Comisso, Alvaro), musicali (Malipiero, Rota, Mortari) e poetici (Bacchelli, Montale, Aleramo). L'iniziativa della "Casa e l'ideale" va dunque collocata entro il mutato assetto redazionale, ma anche al superamento dell'approccio intransigente di *Quadrante* e ai mutati rapporti di Bontempelli col regime; oltre le provocazioni antiborghesi e i contenuti normativi, oltre la ricerca di categorie estetiche nazionali legate a una visione fascista e unitaria delle arti, la nuova *Domus* si ripositiona come campo aperto di ritrattazione dei codici espressivi, attraverso il confronto interdisciplinare. Non a caso, il tema progettuale della casa ideale è posto dalla redazione come esercizio di auto-riflessione e distanziamento professionale attraverso la scrittura letteraria del progetto:

'Domus' ha chiesto ad alcuni architetti di raccontar in queste pagine, con intima confidenza, l'ideale progetto di una loro casa di sogno [...]. Ad uno strano momento d'ozio sono stati così invitati questi occupati professionisti [...] a spinger [...] la visione al punto dove, appena vista, ne nasce la nostalgia, come di cosa già perduta, irrimediabilmente. [...] E tuttavia questa gara all'ideale è una specie di sradicamento: l'inflessibile razionalista si porta sui balconi voraginosi a gustare uno spasimo surrealista [...]. La verità è che qui essi si liberano dai ganci in cui una società, tarda nel gusto e nell'intelligenza, tenta irrimediabilmente di fermarli [...]. (Domus 1942, 312)

L'invito all'*otium* umanistico e alla contaminazione disciplinare coincide con la proposta di sospensione dei caratteri ideologici e dei postulati funzionalisti elaborati negli anni precedenti, ove la dimensione letteraria è assimilata dalla progettazione come esercizio di straniamento estetico e di riposizionamento intellettuale. Oltre gli esiti, che in alcuni casi coincidono con iconotesti che forzano la pratica progettuale, va dunque sottolineato come la dimensione narrativa e umanistica sia assimilata in due direzioni: da una parte, vengono ripensati i modelli normativi proposti negli anni precedenti, proiettando la prassi architettonica in un incerto futuro post-bellico e post-ideologico; dall'altra, il procedimento della scrittura spinge verso una equilibrata fusione fra aspetti tecnici della composizione architettonica e visione soggettiva dell'abitare.

Oltre l'esercizio di distanziamento nella scrittura, i progetti rielaborano dunque il concetto stesso di *intérieur*, producendo una sintesi fra la visione soggettiva dell'abitare e quella tecnico-funzionalista. Le proposte inserite nella rubrica tendono, infatti, all'individuare un sistema di costanti universali e di varianti soggettive nella relazione fra soggetto, spazio e tempo (Chiodo 2020): da una parte ci si considerano le istanze biologiche e psicologiche dell'abitante in quanto varianti individuali e non come parametri normativi astratti; d'altra parte, queste sono ricondotte a una costante filosofica invariabile, universale e sovra-ideologica, di matrice platonico-kantiana (Chiodo 2017). Pur con finalità e visioni differenti, l'elemento centrale della riflessione resta dunque il nodo auto-riflessivo emerso in Praz, ossia il rapporto triangolare fra *intérieur*, scrittura e rappresentazione del mondo. Fra le varie proposte progettuali, quelle di Cattaneo (1942) e Latini (1943) mostrano con evidenza le tracce di questo legame.

Cattaneo non era nuovo a forme di scrittura filosofico-letteraria: oltre il trattatello dialogico *Giovanni e Giuseppe* (1941), aveva infatti tentato (senza successo) la strada del romanzo con *Paolo Pons* (Mariani Travi 2004, 77-78). La "Casa famiglia per la famiglia cristiana" interpreta l'invito al riposizionamento professionale mettendo al centro della pratica progettuale categorie di pensiero filosofiche e umanistiche.

L'elemento cardine del progetto è il modello nucleare della famiglia cattolica. Da una parte, la scelta è pertinente ai modelli di progettazione sociale fascisti, compresa la vocazione natalista; dall'altra, l'architetto insiste sull'esigenza di ridiscutere i postulati funzionalisti a partire da una riflessione umanistico-religiosa:

Fra i tanti problemi dell'architettura, quello della casa [...] è rimasto il più grossolanamente definito. Si studia la casa nei suoi minimi particolari di pratico funzionamento, ma non ci si chiede che cosa veramente essa sia o debba essere. [...] L'errore di quelle ricerche è di considerare astrattamente l'uomo [...]. [...] Io credo che una risposta [...] possa darla solo il *concetto cristiano della famiglia* [...]. (Cattaneo 1942, 500, corsivo in originale)

Cattaneo tocca dunque il problema alla radice di tutte le proposte sul nuovo paradigma dell'abitare, ossia l'astrazione dell'utente in categorie socio-economiche astratte e funzionalizzanti. Al di là dell'afflato spirituale, il corretto equilibrio fra gli elementi è restituito dall'adozione di modelli umanistici nella prassi progettuale, ove la scrittura accompagna la pratica progettuale non solo come elemento di riflessione tecnica o teorica, ma come esercizio di distanziamento dalle posture professionali normative. Rispetto a Praz, la questione è dunque speculare: l'architetto ridefinisce le coordinate estetiche e tecniche della composizione tentando di piegarle in direzione umanistica, ove la fusione formale fra scrittura e saperi tecnici coincide con una operazione di spostamento (o straniamento) dello sguardo sul tema, anche nei suoi aspetti sociali. A essere messo in discussione, pertanto, è il posizionamento dell'architetto come intellettuale militante elaborato a partire dai postulati del funzionalismo – ove, tuttavia, il centro è occupato dalla componente umanistico-letteraria.

Anziché partire da modelli di progettazione architettonica (e sociale) con pretesa di scientificità, Cattaneo rovescia così i termini dei rapporti; ne deriva un'abitazione modellata sulla tradizione estetica dell'*hortus conclusus* (Mariani Travi 2004, 64) e sul pensiero neo-platonico, atta a materializzare in una dimensione contingente e soggettiva l'essenza del divino e dell'universale. L'architetto si spinge infatti oltre la pura composizione spaziale, elaborando un "programma nel tempo" (Cattaneo 1942, 501). La costruzione della casa è descritta come atto di fondazione di un nuovo nucleo familiare tramite matrimonio; l'erezione del muro perimetrale su un terreno vergine scelto dal capofamiglia, dotata di una lapide "durevole, che porterà [...] il nome della famiglia, l'anno di fondazione [...] motti o sigle" (*ibidem*) coincide non solo con un tradizionale atto simbolico, insito già nell'abitare, di separazione fra microcosmo del *kosmos* e macrocosmo del *chaos* (Chiodo 2020), ma con un gesto di costruzione e recinzione di una zona spazio-temporale legata all'identità familiare, secondo un sistema che, tuttavia, valorizza il costruire come atto di replicazione di un prestabilito ordine divino. L'atto domogonico consiste tanto nella la genesi di una mitologia familiare direttamente relazionata alla cosmogonia biblica, quanto con una più ambiziosa palingenesi sociale.

Nella fusione fra progetto, scrittura e militanza, Cattaneo elabora dunque una vera e propria spiritualizzazione spazio-temporale della casa funzionalista che rimette in discussione i rapporti fra soggettività e *intérieur* superando i limiti del funzionalismo e i residui ottocenteschi. La dimensione soggettiva e variabile dell'*intérieur* finisce non a caso tesaurizzata in quella che è la stanza cardine dell'abitazione, ossia la cosiddetta sala di famiglia, progettata su pianta rettangolare derivata dalla sezione aurea e dotata di un sotterraneo destinato a contenere i memorabilia della dinastia; la stanza proietta l'esperienza individuale del fruitore prima entro le maglie della memoria privata e poi nella spirale ascetica del tempo, rappresentata nel tetto a lucernario, unica fonte luminosa, e nella proporzione aritmetica dello spazio. La differenza con il modello di famiglia appartenente al ceto medio, cattolica e fascista della *Domus* pontiana (ma anche con gli altri paradigmi normativi più diffusi) è evidente: l'unica pedagogia che lo spazio vuole attivare è quella della memoria privata e del culto comunitario.

Oltre il tentativo di fare dello spazio domestico una vera e propria allusione figurale al divino, grazie all'uso dei modelli umanistici la sfera del privato diventa dunque uno spazio di proiezione della memoria non più in un orizzonte chiuso, opaco e iper-soggettivo, ma in una

dimensione tendente a infinito, elaborata su un nuovo codice semantico e valoriale che riposiziona il soggetto entro un nuovo paradigma di realtà (alternativo tanto a quello del passaggio di secolo quanto a quello strettamente funzionalista).

Nel discorso sull'*intérieur*, la scrittura interviene come punto di partenza per la ritrattazione del ruolo sociale dell'architetto, elaborando un inedito equilibrio fra saperi umanistici e approcci funzionalisti con pretesa di scientificità astraente. I progetti proposti nella rubrica tendono verso questa direzione attraverso strade molto eterogenee, piegando i modelli teorici del funzionalismo verso direzioni poco ortodosse (Banfi 1942; Cocchia 1942; Mollino 1943). Oltre la proposta filosofica di Cattaneo, il caso di Federico Latini risulta esemplare non tanto per le scelte estetiche, ma per la contaminazione della pratica progettuale con la vocazione narrativa – ove la spinta sociale e programmatica di Cattaneo è sostituita da una spiccata vocazione finzionale, onirica e lirica. I *topoi* letterari impiegati dall'autore fanno della “Casa ideale per un architetto e per un fantasma” (1943, 150-53) un oggetto estetico complesso, che accoglie pienamente l'invito allo spaesamento professionale formulato dalla redazione.

Le planimetrie di Latini sono accompagnate da una serie di acquerelli con annotazioni descrittivo-sensoriali (153); ammiccando al modello divulgativo-pedagogico pontiano (Saitto 2023, 46-68), la componente grafica convive con quella testuale in appunti “di natura funzionale e percettiva” (110). L'iconotesto propone così una visione atipica e de-ideologizzata del tema della “casa mediterranea”, ampiamente diffuso nell'ambito del dibattito architettonico. Lo stesso è accompagnato da un testo a vocazione narrativa; rinunciando all'impostazione squisitamente tecnica ci si dirige verso la rappresentazione di uno spazio finzionale allusivo e aurale. L'autore si serve infatti di uno stratagemma narrativo d'area fantastica: l'abitazione descritta (e progettata) non è quella dell'architetto, ma di un suo doppio finzionale e spettrale, detto F. Il testo non descrive dunque i caratteri progettuali dell'abitazione (aspetti affidati alle planimetrie) né argomenta le scelte tecniche; al contrario, racconta del rapporto fra il narratore e il suo doppio spettrale attraverso lo spazio. La componente auto-riflessiva è trattata ricorrendo ai *topoi* del fantastico, a partire dalla stessa ambientazione ostile e residuale:

Io conosco il sito assai bene: poco discosto dalla scogliera piena di agavi spontanee, c'è uno scoglio deserto [...]. Su di esso il mio F. che ama il sole (mentre percorro, impermeabile, l'asfalto bagnato in città), appare per qualche poco, fra le immote lucertole di smalto celeste e gli stanchi gabbiani [...].

L'architetto, professionista e uomo del nostro tempo [...] non può essere un eremita, un troglodita [...]. Immagino di arrivare io, tutto solo (ché il mio F. non mi segue mai [...]) [...].

Poi riconciliarsi con l'umanità, alla pacata voce [...] dell'ancella che mi reca i cibi e mi narra della sua insonnia: dice di aver visto filtrar luce dalla stanza alta stanotte e di avermi sentito cantare e parlar forte come fossi in compagnia. Lavoravo! Sono sempre con F. quando lavoro. [...] C'è qui anche un grande specchio, profondo, di cristallo bruno, dal cui fondo ogni volta che mi affaccio compare F. con aria soprannaturale a farmi visita. [...] non sono mai solo! [...] L'ancella sorride: non crede, oppure non si spiega il mistero! (Latini 1943, 150-52)

Il testo marca da subito l'esigenza di un distanziamento fisico e spirituale dall'area urbana, corporativa e funzionalista, associata alla professione, privilegiando la dimensione della non-funzionalità (Orlando 1993) naturale come dimensione della creazione estetica; la stessa è in grado di offrire una prospettiva alternativa sul reale proprio perché legata a una postura decentrata e residuale. La chiusura del racconto esplicita questa tensione, su cui si regge l'intero testo: la casa ideale dell'autore è il riflesso “di un certo momento psicologico” (Latini 1943, 152); a fronte delle esigenze della maturità, l'abitazione adatta all'architetto militante sarà dunque quella cittadina, “cellula di un organismo complesso” (*ibidem*), rispondente ai parametri costruttivi

razionalisti e lontana dal gusto del “novecento aggraziato [...] di qualche ingordo trafficante” (*ibidem*). La casa ideale, pertinente all’ambito del sogno e dell’aspirazione individuale variabile nel tempo, viene così contrapposta a una seconda abitazione atta a fronteggiare le esigenze normative della professione – la quale, a sua volta, evoca il modello di consumo borghese della casa in stile Novecento. La proposta di Latini gioca pertanto su una serie di opposizioni estetiche, etiche e valoriali, ove il tema del doppio spettrale riflette altrettante abitazioni e rapporti divergenti fra il sé e l’altro. L’abitazione di F. è infatti presentata come sede ideale del ritorno del rimosso (ideali giovanili, aspirazioni frustrate); il modello dell’*intérieur* risulta tuttavia manipolato secondo i nuovi approcci modernisti, giacché, più che astuccio dell’io, è posto come un luogo di emanazione di un sé ideale e perduto; la stessa abitazione intreccia una relazione di interdipendenza (pienamente coerente con l’ideale armonico funzionalista) fra spazio antropico dell’io e ambiente naturale potenzialmente ostile.

Lo scollamento fra dimensione reale e ideale combacia inoltre con una sfasatura fra piani cronologici: la casa ideale è lo spazio di riemersione di un io giovanile perduto, proiettato, a livello progettuale e testuale, verso una ipotetica realizzazione. Il recupero nostalgico di una dimensione dell’io soggetta a rimozione si realizza nella tensione fra una abitazione paradigmatica, rispondente al canone progettuale e alla figura intellettuale del nuovo architetto razionalista, e una seconda abitazione anti-paradigmatica, portatrice di una dimensione di recupero del residuale che comprende non solo un io rimosso, ma anche uno spazio (antropico e naturale) alieno ai moderni canoni di produttività etico-professionali.

Rispetto a Cattaneo, Latini compie pertanto uno scarto: mentre il primo disegna (pur negli osservati intenti spirituali) uno spazio abitato dal divino che è anche programma di riforma valoriale della società, il secondo lavora su uno spazio architettonico che è prima narrativo – e che, in chiusura, si trova a fare i conti con le mutate esigenze del professionista. L’elaborazione di questo processo passa per il recupero e la risemantizzazione rappresentativa di tre topoi perturbanti della letteratura fantastica tradizionale, soggetti ad ampia rielaborazione nella coeva letteratura modernista (il doppio, lo spettro, la stanza inaccessibile), completi del più canonico corredo (il dubbio della serva circa una terza presenza nella casa, l’ambientazione naturale ostile, lo specchio); sottolinea inoltre che l’autore utilizza questi *topoi* con un grado di consapevolezza che gli consente un uso a tratti ironico. La sfasatura prospettica prodotta dalla dimensione spettrale modernista (Lazzarin 2018, 127-48) riformula insomma la pratica progettuale.

Si noti, pertanto, come la costruzione narrativo-progettuale di un vero e proprio cronotopo residuale dell’io sia utilizzata per descrivere e ritrattare una visione ideale della disciplina come pratica artistica che rimette al centro la soggettività – e come i *topoi* del fantastico siano impiegati come strumenti di auto-distanziamento. L’esigenza di riabilitare lo spazio domestico come luogo di compromesso fra soggettività e modernità coincide infatti con una ulteriore tensione, ossia quella fra pratica professionale produttiva e canonica, e pratica artistica sovra-normativa, posta come momento di riemersione e confronto con contenuti soggetti a contrattazione e rimozione. Ancora una volta è centrale il procedimento impiegato: la dimensione della scrittura (a vocazione ora più e ora meno speculativa o narrativa) è strumento auto-riflessivo che ambisce a ridefinire il posizionamento professionale e i postulati tecnico-teorici attraverso la pratica di uno spostamento dello sguardo sul tema.

Il racconto della casa, insomma, non è solo il racconto della professione: è esercizio di auto-straniamento estetico che ambisce a ridefinire l’architetto come tecnico-umanista. L’adozione di prospettive letterarie o filosofiche nella pratica progettuale è motivata dall’esigenza di un distanziamento dagli equilibri prescrittivi, anti-soggettivi e ideologici elaborati negli anni precedenti. Nel caso di Praz (e numerosi altri intellettuali) lo spazio architettonico dell’*intérieur*

è luogo di ridiscussione della tradizione letteraria in grado di generare nuovi testi a partire da una posizione di marginalità residuale; nel caso di Cattaneo e Latini l'adozione di modelli filosofici e narrativi è utile per la riqualificazione del progetto come prodotto umanistico, attraverso scritture definibili come meta-architetture letterarie. Da una parte, tali operazioni rispondono coerentemente allo specifico clima storico dei primi anni '40; dall'altra, pongono le basi per un rinnovamento della disciplina che sarà accolto nella seconda metà del Novecento (e penso, ad esempio, agli approcci interdisciplinari e strettamente legati alla scrittura di Munari, Sottsass, Gregotti, Mari). Mentre il campo della ricerca resta ancora per lo più inesplorato, sottolineo come, in tutti i casi osservati, le strategie di assimilazione reciproca e circolare fra le due discipline, con i relativi esercizi di sfasamento prospettico, coincidano con l'adozione di posture residuali o marginali; queste risultano pertinenti alla non-funzionalità orlandiana e ne sfumano i rapporti con le categorie assiologiche del funzionalismo. Al centro della questione da sondare restano pertanto, ancora una volta, i procedimenti adottati nella scrittura letteraria e nella progettazione architettonica: pur con componenti a tratti nostalgiche, soggettive o memoriali, il dibattito sulla costruzione delle categorie di lettura della modernità lega le due discipline oltre l'orizzonte tematico e ideologico, facendo leva su reciproche assimilazioni in funzione auto-riflessiva. In una fase di ridefinizione normativa delle forme estetiche legate all'abitare, lo spostamento degli assi disciplinari tende così verso la rivendicazione di prospettive marginali (*l'intérieur* della tradizione, spazi residuali, la riflessione filosofica). Mentre l'abitare si ridefinisce, anche in area architettonica, come un fatto umanistico-letterario che esula da esigenze strettamente divulgative o pedagogiche, *l'intérieur* nelle sue varie forme si pone dunque come area privilegiata per la discussione dei codici espressivi e la decostruzione delle categorie normative della modernità.

Riferimenti bibliografici

- Arrighi, Laura. 2021. "Sogno III". In *Teorie dell'architettura. Affresco italiano*, a cura di Sara Marini, 348-54. Macerata: Quodlibet.
- Banfi, Gian Luigi. 1942. "Casa ideale". *Domus* vol. 14, no. 176: 318-23.
- Benjamin, Walter. 1981 [1955]. "Luigi Filippo o l'intérieur". In *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, 172-75. Torino: Einaudi.
- Billiani, Francesca. 2021. *Fascist Modernism in Italy. Arts and Regimes*. London: Tauris.
- Billiani, Francesca, and Laura Pennacchietti. 2021. *Architecture and the Novel under the Italian Fascist Regime*. London: Palmgrave McMillan.
- Bontempelli, Massimo. 1974. *L'avventura novecentista*. Firenze: Vallecchi.
- Casciato, Maristella. 2010. "The Casa all'Italiana and the Idea of Modern Dwelling in Fascist Italy". *The Journal of Architecture* vol. 5, no. 4: 335-53.
- Cattaneo, Giuseppe. 1942. "La casa famiglia per la famiglia cristiana". *Domus* vol. 14, no. 180: 500-508.
- . 1993 [1941]. *Giovanni e Giuseppe. Dialoghi di architettura*, a cura di Ornella Selvafolta. Milano: Jaca Book.
- Ciucci, Giorgio. 1989. *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*. Torino: Einaudi.
- . 2019. "Architettura". In *Dizionario del fascismo*, a cura di Victoria de Grazia e Sergio Luzzatto, vol. 1, 90-95. Torino: Einaudi.
- Civ'jan, Tatjana. 1996. "Intérieur del cosmo, intérieur della casa". In *Testo letterario e immaginario architettonico*, a cura di Rosanna Casari, Marco Lorandi, Ugo Persi, et al., 135-42. Milano: Jaca Book.
- Chiodo, Simona. 2017. "Mathematics and Geometry towards Ideality in Domus's Ideal House". *Lebenswelt* no. 11: 90-124.
- . 2020. "The Meaning of Dwelling. Insights from the Classical Thought". *Scenari* vol. 12, no. 1: 41-53. doi: 10.7413/24208914055.

- Craja, Enrica. 2024. *Il tempo del Craja. Biografia di un caffè*, a cura di Anna Chiara Cimoli. Busto Arsizio: Nomos Edizioni.
- Cocchia, Carlo. 1942. "Casa del mio sogno". *Domus* vol.14, no. 179: 458-62.
- Cosseta, Katrin. 2000. *Ragione e sentimento dell'abitare. La casa e l'architettura nel pensiero femminile tra le due guerre*. Milano: Franco Angeli.
- Dalmas, Davide. 2012. *Il saggio, il gusto, il chiché. Per un'interpretazione di Mario Praz*. Palermo: duepunti edizioni.
- Di Stefano, Elisabetta. 2016. "Il vetro e il velluto. La casa tra opacità e trasparenza". *Atque* no. 18: 205-18.
- Domus. 1942. "La casa e l'ideale". *Domus* vol. 14, no. 176: 312.
- Dostoevskij, Fëdor. 2013 [1866]. *Delitto e castigo*, a cura di Damiano Rebecchini. Milano: Feltrinelli.
- Forino, Imma. 2024. "Ritorno all'io. L'intérieur interiorizzato di Edmond De Goncourt e Mario Praz". *Between* vol. 14, n. 28: 137-59.
- Etlin, Richard. 1991. *Modernism in Italian Architecture. 1890-1940*. Cambridge-London: MIT.
- Frederick, Christine. 1912. *The New Housekeeping. Efficiency Studies in Home Management*. New York: Curtis Publishing Co.
- Griffini, Enrico. 1939 [1932]. *La costruzione razionale della casa*. Milano: Hoepli.
- Hamon, Philippe. 1995 [1989]. *Esposizioni. Letteratura e architettura nel XIX secolo*, traduzione di Maurizio Giuffreddi. Bologna: Clueb.
- . 1996. "La finestra". In *Testo letterario e immaginario architettonico*, a cura di Rosanna Casari, Marco Lorandi, Ugo Persi, et al., 25-30. Milano: Jaca Book.
- Irace, Fulvio. 1988. *Gio Ponti. La casa all'italiana*. Milano: Electa.
- Lamaro, Antonio. 1941. *La casa per le masse e l'ideologia fascista. Problema sociale tecnico finanziario*. Milano: CLAM.
- Latini, Federico. 1943. "Casa ideale per un architetto e un fantasma". *Domus* vol. 15, no. 184: 150-53.
- Lazzarin, Stefano. 2018. "Spettralità: teoria e storia di un tema nella tradizione letteraria otto-novecentesca". In *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, a cura di Ezio Puglia, Stefano Lazzarin, Angelo Mangini, et al., 127-48. Bologna: Il Mulino.
- Mariani Travi, Elisa. 2004. *Cesare Cattaneo. Fede razionalista*. Torino: Testo & Immagine.
- Mollino, Carlo. 1943. "Casa in campagna". *Domus* vol. 15, no. 182: 53.
- Morelli, Lidia. 1931. *La casa che vorrei avere*. Milano: Hoepli.
- Nicoloso, Paolo. 1999. *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*. Milano: FrancoAngeli.
- Orlando, Francesco. 1993. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi.
- Paolini, Iwan. 2025. "I Dialoghi della vita armonica e il magico come strumento di riflessione sulla modernità tecnica". *Sinestesiaonline* vol. 14, no. 46: 325-38.
- Ponti, Gio. 1928. "La casa all'italiana". *Domus* vol. 1, no. 1: 10.
- Praz, Mario. 1943. "Scale". In *Fiori freschi*, in Id. 313-18. Firenze: Sansoni.
- . 1945a. "Quartiere modello". In *Motivi e figure*, in Id. 148-52. Torino: Einaudi.
- . 1945b. "Simmetria". In *Motivi e figure* in Id., 157-60. Torino: Einaudi.
- . 1964 [1945]. *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi*. Milano: Longanesi.
- . 1979 [1958]. *La casa della vita*. Milano: Adelphi.
- . 1994. *Il mondo che ho visto*. Milano: Adelphi.
- Rizzi, Alessandra. 2002. "Le ragioni di un collezionismo". *Saggi e Memorie di storia dell'arte* no. 26: 517-57.
- Saitto, Viviana (a cura di). 2023. *La casa ideale. Progetti domestici per "Domus" dal 1928 al 1945*. Siracusa: LetteraVentidue.
- Salvati, Mariuccia. 1993. *L'inutile salotto. L'abitazione piccolo-borghese nell'Italia fascista*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Samonà, Giuseppe. 1975 [1935]. *La casa popolare degli anni Trenta*. Venezia: Marsilio.
- Spurr, David. 2012. *Architecture and Modern Literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

- Storchi, Simona. 2008. "Massimo Bontempelli e *Quadrante*: architettura e letteratura". *Transalpina* no. 11: 163-77.
- . 2012. "Costruire il moderno. Bontempelli, *Quadrante*, e il fronte unico dell'estetica". *Bollettino '900* no. 1-2: <<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2012-i/>> (11/2025).
- . 2013. "*La casa all'italiana*. Domus and the Ideology of the Domestic Interior in 1930s Italy". In *Beyond the Piazza. Public and Private Spaces in Modern Italian Culture*, edited by Simona Storchi, 57-78. Brussels: Peter Lang.
- . 2024. *Massimo Bontempelli e la cultura italiana tra le due guerre. L'intellettuale, il fascismo, la modernità*. Milano-Udine: Mimesis.
- Šklovskij, Viktor. 1968 [1917]. "L'arte come procedimento". In *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, trad. di Cesare de Michelis e Renato Oliva, 75-94. Torino: Einaudi.
- Teodori, Carlo. 1937. *Il fascismo e la casa. Verso la trasformazione della proprietà edilizia*. Parma: Freschnig.
- Vitta, Maurizio. 2008. *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*. Torino: Einaudi.
- Vidler, Anthony. 1994. *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge: The MIT Press.

STUDI E SAGGI



Citation: I. Rizzato (2025) Point of View in William Trevor's *Cheating at Canasta*. A Stylistic Analysis. *Lea* 14: pp. 103-114. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16587>.

Copyright: © 2025 I. Rizzato. 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 License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

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.

Point of View in William Trevor's *Cheating at Canasta*. A Stylistic Analysis

Ilaria Rizzato

Università degli Studi di Genova (<ilaria.rizzato@unige.it>)

Abstract

This article looks at the linguistic construction of point of view in William Trevor's 2007 collection of short stories *Cheating at Canasta*. The analysis uses the methodology of stylistics and pragmatics to identify meaning-making strategies and the goals they pursue in constructing point of view. Particularly, the "modal grammar of point of view" devised by Paul Simpson in *Language, Ideology and Point of View* (1993) provides a model for connecting different text typologies based on narratorial positioning and modality with different representations of perspective in text and for identifying the linguistic strategies at work in Trevor's short stories to construct character's psychology.

Keywords: *Cheating at Canasta*, Point of View, Pragmatics, Stylistics, William Trevor

Introduction

William Trevor has been acclaimed as a keen observer of the human mind (Adams 2009) and a champion of its representation in its numberless complexities, especially as far as his short stories are concerned (Barnes 2018). In other words, the way psychological perspective is devised in his stories has been widely recognised as a prominent and distinctive feature of his style. In this connection, this article seeks to explore how perspective is constructed in his stories, which linguistic resources are employed in this process and whether any of them emerge as peculiar of Trevor's style.

The psychology of characters and of the narrator being at the heart of this enquiry, it seems appropriate to select as the corpus for analysis the short story collection *Cheating at Canasta* (2007), which displays a gallery of characters whose mind is focused on lying to themselves and others, concealing, avoiding and manipulating the truth, deceiving and, as the book title suggests, cheating in a number of ways. The volume includes a selection of eleven stories first appeared between 2004 and 2007 in *The New*

Yorker (“The Dressmaker’s Child”, “The Room”, “Men of Ireland”, “Bravado”, “An Afternoon”, “The Children”, “Faith” and “Folie a Deux”), *The Tatler* (“Cheating at Canasta” and “A Perfect Relationship”) and *The Sewanee Review* (“At Olivehill”), plus the original story “Old Flame”.

The passages used as examples in this article are excerpts from five of the abovementioned stories. In the opening piece, “The Dressmaker’s Child”, the nineteen-year-old Cahal accidentally runs over a child but flees the scene; his feelings of guilt, fear of punishment and the disturbing presence of the child’s mother in his life will haunt him. “The Children” deals with Connie’s relationship to her father after the painful loss of her mother, as he plans to remarry a family friend. In “The Room”, Katherine cheats on her husband to get to know what deceiving feels like, after experiencing deception the hard way: her husband is arrested for murdering his secret lover. “Cheating at Canasta” tells the story of the middle-aged Mallory taking a journey through Italy to return to the places he had visited with his wife before she died. “Old Flame” explores the feelings of the elderly Zoë, who reflects on her husband’s infidelity and on her marriage after his former love affair resurfaces from the past.

This article aims to look at the way point of view is shaped in these stories. In order to do so, it avails itself of the approach to linguistic analysis that is primarily concerned with revealing the inner workings of language, that is, the stylistic approach.

1. Methodology

The method adopted to analyse how perspective is constructed linguistically in *Cheating at Canasta* is that of stylistics, for a number of reasons. First, stylistics offers reliable and consolidated tools to investigate the inner mechanisms of literary texts, showing how language shapes style (Leech and Short 2007). Second, stylistics strongly relies on pragmatics to highlight how language constructs communicative effects (*ibidem*) that are actional components of texts and that liaise with contextual features and knowledge of the world, locating meaning-making in a three-dimensional setting (Grundy 2000). Third, among the studies in stylistics providing valuable analytic tools, one seems to be particularly useful in the examination and assessment of textual perspective construction: Paul Simpson’s *Language, Ideology and Point of View* (1993). Not only does this book offer a model for point of view analysis that accounts for the positioning of the narrator and of the characters in a story, but it also integrates the main principles of pragmatics in that analysis, so that they may be used to connect the notion of point of view with that of foregrounding (Short 1996; Leech and Short 2007; Douthwaite 2000) and of implicit meaning (Grice 1975).

Simpson’s model for point of view analysis reprises elements from Genette (1980), Uspensky (1973) and Fowler (1966 and 1986) to devise a more systematic and inclusive taxonomy of textual perspectives. There are two main innovative traits in this model: a clear distinction among narrator positions, and the combination of each position with three polarities – positive, negative or neutral – depending on text modality. The nine possible combinations result in nine text types based on viewpoint in text, each one having a classic author mastering that style, but resurfacing in a myriad of narrative texts from very different times, cultures and backgrounds in which similar or comparable perspectives are created and put to new uses (Simpson 1993). In this sense, this model is particularly useful to investigate Trevor’s stories, where narrator and character point of view are recognised as prominent features of the author’s style. What finds further application to Trevor’s fiction in Simpson’s model is that the similar or comparable elements entirely depend on linguistic resources and strategies, which makes it possible to recognise patterns in perspective across texts with very different themes, settings and purposes.

2. Point of View and Narrator's Position

Simpson's model draws a clear distinction between Category A narratives, told in the first person by a participating character in the story, and Category B narratives, told in the third person (Simpson 1993, 55). Category B narratives are further subdivided into two modes, which is one of the most original aspects of Simpson's model. Category B narratives may be either in Narratorial mode, that is, narrated by a detached, disembodied third-person narrator, having a bird's eye view of the narrated material; or in Reflector mode, i.e., told by a third person narrator who momentarily takes on the limited perspective of one of the characters participating in the story (*ibidem*). Category B in Narratorial mode is the prototypical narrator position associated with third-person narratives and as such it uses standard linguistic features to represent an external narrator looking at characters and at the narrated material from a distance and from above. Category B in Reflector mode is a marked narrator position since it associates third-person narratives with the limited perspective of one of the characters, thus mixing features of third-person narration with features of first-person narration. This mode is associated with specific linguistic resources creating the impression that access is provided to the active mind of a character and that the narrator's point of view is aligned with that of the character. Detecting such resources in text allows for a clear classification of narrator position that resolves the ambiguities and the problems inherent in Genette's dual structure of homodiegetic and heterodiegetic narratives, assuring that a more precise notion of focalizer may be given.

According to Simpson, the main linguistic devices employed in the construction of Reflector mode are spatial deixis (69) and speech and thought presentation (70). They often appear in combination to strengthen the impression that the narrative is filtered by the mind of a character, although either of them may suffice to obtain this effect. With Reflector mode, the Reflector character is placed as the deictic centre in text, becoming the point of reference in space. As a result, the narrative is represented as coming from the limited spatial perspective of the character, although it is developed in the third person.

As far as speech and thought presentation are concerned, the most frequent technique for the construction of a Reflector is free indirect discourse (FID), where narrator's and character's voice seem to merge (*ibidem*). On the one hand, indirect discourse maintains the third person framework, consistent with the narrative of an external voice, not involved in the story. On the other hand, the free form makes elements emerge in the narrator's discourse that originate from the character: either elements of direct speech or thought that are inconsistent with the indirect framework, or ellipsis of the reporting clause, diminishing the room for the narrator's intervention and placing emphasis on the words thought or spoken by the character (23).

There is a third element frequently introducing a Reflector and being connected both with deixis and with speech and thought presentation: the association of the character with a mental process, especially of perception (vision in most cases) or of cognition (mainly thought), so as to foreground the mediating role of their mental activity. In the former case, the following utterances (even if they are narrative reports of action) are represented as mediated by the Reflector's senses, especially sight, so that the narrative seems to be the result of the Reflector's observation. In the latter case, attention is drawn to the character's active mind, so that the surrounding utterances are represented as part of their reflections. The mental process as an indicator of the presence of a Reflector is not pointed out by Simpson in his treatment of Reflector mode, but is an elaboration of the present article.

Reflector mode is a prominent feature of Simpson's model because it manages to systematise and disambiguate notions of zero, internal or external focalization and omniscience (Genette

1980), and to account for the powerful effects of a third-person narrative adopting the double perspective of a disembodied narrator who is aligned with one of the characters, thus taking on subjective qualities grounded in the view of the character.

The stories making up *Cheating at Canasta* are all told in the third person, and they all use Reflector mode extensively. Most of them establish a Reflector from the very opening lines. The opening story, “The Dressmaker’s Child”, poses the protagonist Cahal as a Reflector in the very first paragraph and carries on with this mode throughout the story, with very few exceptions in Narratorial mode (Rizzato 2014). The next passage, from “The Dressmaker’s Child”, is a case in point:

He had never seen the dressmaker close before. She was younger than he’d thought, but still looked a fair bit older than himself, maybe twelve or thirteen years. The twist in her face wasn’t ugly, but it spoilt what might have been beauty of a kind, and he remembered the flawless beauty of the Spanish girl and the silkiness of her hair. The dressmaker’s hair was black too, but wild and matted, limply straggling, falling to her shoulders. The eyes that had stared so intensely at him in the Cyber Café were bleary. Her full lips were drawn back in a smile, one of her teeth slightly chipped. Cahal walked away and she did not follow him. (Trevor 2007, 21)

As mentioned above, Cahal’s role as a Reflector is triggered by an act of sight: “He had never seen the dressmaker close before” logically presupposes he is seeing her close at this very moment. Introducing his vision pragmatically implies that the dressmaker’s physical description that follows is the result of his observation. Deixis anchors this process in space: in the opening line, the deictic “close” indicates Cahal’s proximity to the dressmaker, a vantage point allowing him to get a very accurate view of her face. The account of what her features, hair, eyes and teeth are like visually constructs a very detailed close-up, consistent with Cahal’s standing position in front of her, as is the spatial indication that her lips are “drawn back” in a smile. The deictic framework with Cahal as a point of reference in space finds some sort of closure with “Cahal walked away”, which puts an end to his ability to gaze at her, reinforced by the deictic expression “and she did not follow him”.

As explained above, spatial deixis often works in combination with speech and thought presentation to represent Reflector mode, and this sequence, so neatly delimited by deixis, is no exception. The technique in use here is free indirect discourse (FID): Cahal’s thoughts are reported indirectly in the third person, with pronominal reference and tense being adapted to the narrator’s perspective: the text reads “She was younger than he’d thought, but still looked a fair bit older than himself” rather than “She is younger than I’d thought, but still looks a fair bit older than myself”, which is the presumed wording of the character’s thought. The merging of narrator’s and character’s planes is obtained through the use of the free form, as a result of omitting a standard aspect of indirect thought proper: the reporting clause (“[He thought (that)] she was younger than he’d thought”). The reporting clause is part of the narrator’s space for commenting on the presented discourse and on the narrated material. If it is omitted, more emphasis is cast on the reported and, as a consequence, on the thoughts of the character, which is a further way of emphasising the character’s point of view in the framework of a third-person narrative. In this case, Cahal’s thinking activity focuses on the dressmaker’s looks and expresses assessment on them, especially through comparisons. He compares her age to what he thought it could be (“She was younger than he’d thought”) and to his own (“a fair bit older than himself”); he compares the twist in her features to his idea of good looks (“it spoilt what might have been beauty of a kind”) and the dressmaker’s beauty to that of the Spanish girl in the story (“and he remembered the flawless beauty of the Spanish girl”), as well as both women’s hair (“the silkiness of her hair” versus “The dressmaker’s hair was black too,

but wild and matted, limply straggling [...]"); finally, he compares the dressmaker's gaze when he last met her with the gaze he sees now ("The eyes that had stared so intensely at him in the Cyber Café were bleary"). Thus, evaluation according to Cahal's viewpoint springs not only from parts of speech specifically meant to express judgement, such as adjectives and adverbs (Simpson 1993, 57) and evaluative nouns such as "beauty", but also from comparison which, according to Hunston and Thompson (1999, 21), is a signal of subjective value. The same authors also point out that negatives evoke their positive counterparts and therefore establish a form of evaluation (*ibidem*), and this short sequence displays a few: "never seen", "wasn't ugly", "she didn't follow", all value judgements originating from Cahal's perspective which contribute to conveying what his opinion on the narrated material is.

In the next example, an excerpt from "The Children", similar devices are at work to foreground the role of the protagonist Connie as a Reflector:

From the roof she saw a car she'd never seen before, and guessed why it had come. In one of the drawers of the rickety Welsh dresser she'd found a shopping list and thought she remembered its being lost. *Ironing starch. Baking powder*, she'd read.

The car that had come was parked in the yard when she came down from the roof. A man was standing beside it. He referred to the furniture that was to be sold, as Connie had thought he might. 'Anyone around?' he asked her.

He was a big red-faced man in shirtsleeves. He'd thought he'd never find the house, he said. He asked her if he was expected, if this was the right place, and she wanted to say it wasn't, but Teresa came out of the house then.

'Go and get your father,' she said, and Connie nodded and went to where she'd seen him from the roof. 'Don't sell the furniture,' she begged instead of saying the man had come. (Trevor 2007, 168-69)

As in the previous example, the character's viewing position is well grounded in space and is the deictic centre of the narrative. At the beginning of the passage, Connie dominates the scene "From the roof", which allows her to see the car approaching the house. This triggers her mental activity, represented through her guesses, memories and thoughts.

In the next paragraph she moves down to reach the car and, as a consequence, now action takes place downstairs. Interestingly, the deictic expression used is "she came down from the roof", as opposed to "went down". The proximal deictic "came down" takes on the key function of representing the narrator's viewing position as internal and aligned with that of the Reflector. If the point of view were external and detached, deixis would be distal and the character's movement would be represented as viewed from a distance, through "went down" or "moved down".

The following paragraphs confirm the proximal pattern by using "came out" to describe Theresa's movement Connie sees and "the man had come". Both deictics reinforce the impression that narrative point of view coincides with her viewing position, within the story. The proximal deictic "this" in "if this was the right place" also aligns with the position of the participating character rather than with the position of a non-participating third-person narrator.

The deictic "this" is also part of the speech presentation technique adopted, since it reports the man's question indirectly, but retains something of what appears to be the "actually spoken words" in direct speech – "Is *this* the right place?" – rather than adapting it to the narrator's framework as standard indirect speech would impose (he asked if that was the right place).

Indirect discourse is also presented in a freer form when the reporting clause is there but is dislocated right, so that the speech reported indirectly comes first and attracts more attention than the reporting clause: "He'd thought he'd never find the house, he said". Similarly, direct discourse either omits or right dislocates the reporting clause, with a greater effect of immediacy

as to what the Reflector sees, reads or hears: “*Ironing starch. Baking powder*, she’d read”. This strategy is used in all stories in the collection, in combination with Reflector mode, which poses it as a recognizable element of Trevor’s style.

3. *Point of View and Polarity*

In addition to Reflector mode, Simpson’s model for point of view analysis features another major original element: modality or polarity. According to Simpson (1993, 56), there are patterns in the use of modal resources in narrative texts that distinguish among positive, negative and neutral polarities, also called shadings. These patterns are related to the attitude the narrator holds in disclosing their point of view or opinion on the narrated material. The standard attitude is represented by positive polarity, which is characterised by:

- deontic and boulomaic modality, foregrounding narrator’s opinion on what character’s duties and desires are;
- evaluative adjectives and adverbs, openly expressing value judgements on the entities they modify;
- *verba sentiendi*, that is, words referring to feelings, cognition and perception;
- generic sentences, claiming to have universal truth, representing a subjective view as valid in all contexts and therefore projecting strong opinion (56-57).

These linguistic features pertain to explicit evaluation, thus collaboratively expressing the narrator’s opinion on or attitude towards the narrative. This is the unmarked polarity for a narrative, the most common and the one that does not require all the abovementioned elements to be present simultaneously to be realised: one of them may be sufficient to establish what is a standard shading for a text.

The negative polarity is characterised by:

- prominent epistemic or perception modality;
- words of estrangement (such as “perhaps”, “maybe”, “I suppose”);
- abundant physical description of characters and environments with no psychological analysis;
- comparators connecting elements of the description of characters or of the environment with figurative domains (58-59).

This combination of linguistic resources presents the narrated material for what it appears to be rather than what it is, which diminishes the narrator’s commitment to the story. The narrator is supposed to tell a story as it is, not as it seems to be. In so doing, an element of doubt, of uncertainty is cast, which creates the impression of lack of purchase on the narrated events. This polarity may be considered uncollaborative. Its champion among classic authors is Franz Kafka, but the shading recurs very often when lack of commitment in the story is representative of the interpretive faculties of the narrator/Reflector/character being impaired, for example by fear, obscured vision, an altered physical or mental state. This is a marked polarity.

The third type of polarity, which is also marked, is called neutral. Here the narrator abstains from expressing evaluation or opinion on the events in the story. The main characteristics are:

- lack of narrator’s modality;
- minimal syntactic elaboration (one clause sentences; in case of more clauses, coordination dominant over subordination);
- lack of connectivity;
- utterances constructed as narrative report of action or sequences of free direct speech where the reporting clauses are suppressed or reduced to minimal, unmarked elements

(he said, she said). The impression created by the neutral polarity is that the narrator is uninvolved and unmoved by the events in the story and that the narration is very factual and objective. For this reason, it is also associated with journalistic report style (60-61).

As far as Trevor's *Cheating at Canasta* is concerned, positive polarity is overwhelmingly prevailing. This is in line with the general purposes of a narrative text, but also with the dominance of Reflector mode mentioned above: if the narrator's point of view is aligned with that of a participating character in the story, so that the narrative is filtered by the character's active mind, it is a functional strategy to represent the character's views and opinions openly and collaboratively. Thus, this shading contributes to a well-rounded construction of the Reflector's point of view. It is not by chance that the excerpts from "The Dressmaker's Child" and "The Children" analysed above are in the positive polarity and provide a straightforward representation of the thoughts and opinions of characters. This also explains at least in part the psychological precision assigned to Trevor in depicting his characters' minds and emotions. For example, the passage from "The Dressmaker's Child" quoted above abounds in evaluative adjectives ("younger", "older", "ugly", "flawless", "wild and matted", "straggling", "falling", "bleary", "full", "chipped") and adverbs ("close", "limply", "intensely", "slightly"). These evaluative elements are all consistent with Cahal's view of the dressmaker's face and the comparison he draws between her and the Spanish girl met in his garage at the beginning of the story, and they all help shaping his opinion on her looks and cooperatively conveying it to the reader. The passage is also rich in *verba sentiendi*, such as "seen", "thought", "looked", "remembered", "stared" and "smile". Evaluative adjectives and *verba sentiendi* are among the most explicit evidence of positive polarity, although there are other elements of positivity, including inherently evaluative nouns such as "twist", "spoilt", "beauty", all expressing Cahal's assessment of the dressmaker's appearance. The passage from "The Children" conveys positive polarity mainly through *verba sentiendi*: "saw", "seen" and "thought" occurring twice, "guessed", "remembered", "find", "expected", "wanted". The numerous words of perception, feeling and cognition foreground the active mind of the characters, with a special emphasis on the Reflector's, and their reactions to the situation.

Conversely, negative polarity does not seem to be significantly used in *Cheating at Canasta*. What is used sparingly but significantly is the neutral shading. This shading applied to Reflector mode is not a prototypical combination: with Reflector mode the point of view of the narrator is aligned with that of the character, providing an opportunity for accessing their mind, but with the neutral polarity evaluation is not expressed, which makes it even more difficult to recognise Reflector mode. The Reflector is usually constructed through deixis and perceptual clues as to what is in his or her view, with very little or no related commentary. The following example, taken from "The Dressmaker's Child", is a case in point:

He turned out on to the Loye road. Spanish was spoken in the back of the car. The radio wasn't working or he'd have put it on for company. The car was a black Ford Cortina with a hundred and eighty thousand miles on the clock; his father had taken it in part-exchange. They'd use it until the tax disc expired and then put it aside for spares. (Trevor 2007, 7)

The Reflector's point of view is established by placing Cahal as the deictic centre of this scene: "He turned out on to the Loye road" emphasises his position as a driver, "Spanish was spoken in the back of the car" foregrounds his mental activity by mentioning what he can hear from his position, and this creates the conditions for us to interpret the next sentences as the thoughts triggered by his immediate surroundings as he drives. The detachment suggested by the lack of evaluation seems to be representative of a moment of absent-mindedness, in which Cahal freely associates stimuli from his immediate environment and everyday life experiences

in what appears as spontaneous thought. This also offers an opportunity for characterization: he is a car mechanic just like his father is and he is prone to thinking of cars and the uses you can make of them.

In this story, the neutral shading is also used for the central incident around which the narrative revolves:

It was then, just after they'd passed the dead trees, that the child ran out. She came out of the blue cottage and ran at the car. He'd heard of it before, the child on this road who ran out at cars. It had never happened to himself, he'd never even seen a child there any time he'd passed, but often it was mentioned. He felt the thud no more than a second after the headlights picked out the white dress by the wall and then the sudden movement of the child running out.

Cahal didn't stop. In his mirror the road had gone dark again. He saw something white lying there but said to himself he had imagined it. In the back of the Cortina the embrace continued. (11)

The first paragraph is in the positive polarity, like most of the narrative: when facing the unexpected event, the Reflector collaboratively renders what he already knows about it and what he experiences at that very moment. In the next paragraph, however, things change. Cahal is still the Reflector, well-grounded in space and in the visual perspective it offers ("In his mirror the road had gone dark again", "He saw something white lying there", "In the back of the Cortina the embrace continued"). However, he no longer expresses opinion on the events: "Cahal didn't stop", the following sentence and the last one are one-clause sentences displaying minimal syntactic elaboration. The third sentence includes two clauses coordinated by "but", which is one of the simplest conjunctions, expressing a minimal amount of evaluation. The neutral polarity for this very dramatic scene, having fundamental consequences on the narrative, marks a stark contrast with the expected attitude of the narrator. This creates an implicature: this sequence stands out as deviant and attracts remarkable attention, making the readers ask themselves why such a clash of polarities is represented and making the sequence memorable to them.

4. Point of View and Foregrounding

The phenomenon of foregrounding is closely related with point of view in that it maximises the salience of an element in the narrative by making it stand out as bigger, more vivid and more striking than its surroundings (Short 1996; Douthwaite 2000; Leech and Short 2007). When the narrative is in Reflector mode, foregrounding is intertwined with the Reflector's point of view. In other words, the Reflector's perspective is fundamental in constructing the elements in the narrative that acquire importance, salience and that appear to be particularly vivid and striking. This effect may be achieved in many ways and is usually the result of the combination of more foregrounding techniques. The following examples illustrate some of the techniques most frequently at work in the selected *corpus* of stories.

In the following excerpt from "The Room", the protagonist Katherine's role as a Reflector is readily established and this interacts with what is foregrounded:

She pulled the edge of the curtain back a little so that the light fell more directly on the room's single looking-glass. She tidied her hair, still brown, no grey in it yet. Her mother's hadn't gone grey at all, and her grandmother's only when she was very old, which was something Katherine hoped she wouldn't have to be; she was forty-seven now. Her dark eyes gazed back at her from her reflection, her lipstick smudged, an emptiness in her features that had not to do with the need to renew her makeup. Her beauty was ebbing – but slowly, and there was beauty left. (Trevor 2007, 25)

Katherine is posed as the deictic centre of the scene in the very first sentence: she moves the curtain so as to cast more light on the looking-glass, which implies she intends to use it. The narrative report that follows therefore emerges as the result of her looking into the mirror ("She tidied her hair, still brown, no grey in it yet") and her thoughts triggered by it ("Her mother's hadn't gone grey at all [...]; she was forty seven now"). At this point a striking image is obtained through a deviant transitivity pattern: "Her dark eyes gazed back at her" represents her eyes as sensors in a mental process, whereas "her" features as the phenomenon, reversing the usual participant roles in such a process, where the sener is prototypically human. This reversal is representative of the mediating role of the mirror in constructing Katherine's point of view and confers intensity and agency to her eyes in her mirror reflection. The intensity is also emphasised by the use of "gazed", a marked verb of seeing, conveying purpose and force to the process.

Further strategies are at work in this sequence to build salient meaning around the central moment. Parallelism combines with ellipsis in "still brown, no grey in it yet" to starkly contrast brown with grey, and the presence of the former ("still brown") with the absence of the latter ("no grey [...] yet") in the here and now, as marked by the temporal deictics in chiasitic distribution. Ellipsis of the copula, of conjunctions and of other function words characterises both phrases, enhancing the semantic density of the contrasted elements (Simpson 1993, 27). A similar structure may be detected in "her lipstick smudged, an emptiness in her features", again drawing attention to the observed traits in her face. Parallelism also typifies the last sentence of this paragraph, split into two parts by a dash and displaying the repetition of "beauty", which "was ebbing" in the first part, and is said to be "left" in the second – a marked expression referring to it as a commodity, thus also contributing a special flavour to the description of her own looks by the Reflector.

Similar foregrounding strategies are to be identified in a number of stories from the collection under analysis. The eponymous "Cheating at Canasta", for example, achieves the same semantic density obtained through ellipsis as in "still brown, no grey in it yet" and "her lipstick smudged, an emptiness in her features", in "glasses raised".

A table for six was lively in a corner, glasses raised; a birthday celebration it appeared to be. A couple who hadn't booked, or had come too early, were sent away. A tall, thin woman looked about her, searching for someone who wasn't there. The last time, Mallory remembered, their table had been by the door. (Trevor 2007, 63)

In this passage, we also see another instance of foregrounding through a deviant use of transitivity (Simpson 1993, 103): the relational process "was lively", usually associated with live beings, is predicated of a "table for six", which metonymically presupposes the presence of six people, but which presents the group as an impersonal, loud entity. The reason for this is probably that this is the view the Reflector has. The second clause in the sentence achieves foregrounding through thematization and left dislocation: subject attribute "a birthday celebration" is placed in thematic position instead of after the copula, which also constructs a very unusual end of the sentence with "it appeared to be". To make sense of the implicature, it must be inferred that "a birthday celebration" is a sudden thought which the observation of the lively table elicits, and therefore the nominal element is the first to spring up. The next two sentences are parallel narrative reports of what is going on in the restaurant. These elements are all consistent with the Reflector's viewing position, while sitting at his table. The presence of a Reflector is made explicit only in the last sentence through mention of his thinking activity, "Mallory remembered", in the context of connecting the present scene with a previous visit to the same restaurant. But the elements of foregrounding standing out at the beginning of the sequence were already telling of his active mind being at work and were thus implicitly constructing Reflector mode.

Implicit meaning is also key to all the stories in the collection. The incipit of “Old Flame” provides a brilliant example in this sense:

Grace died.

As Zoë replaces the lid of the electric kettle – having steamed the envelope open – her eye is caught by that stark statement. As she unfolds the plain white writing-paper, another random remark registers before she begins to read from the beginning. *We never quarrelled not once that I remember.*

The spidery scrawl, that economy with punctuation, were once drooled over by her husband, and to this day are not received in any ordinary manner, as a newspaper bill is, or a rates demand. Because of the sexual passion there has been, the scrawl connects with Charles’s own neat script, two parts of a conjunction in which letters have played an emotional part. Being given to promptness in such matters, Charles will at once compose a reply, considerate of an old flame’s due. Zoë feared this correspondence once, and hated it. *As ever my love, Audrey:* in all the years of the relationship the final words have been the same. (Trevor 2007, 173, italics in original)

Zoë is introduced as the Reflector through a perception process: “her eye is caught”, which poses her vision as central and represents her as the person who is reading the letter she has opened. Also “another random remark registers before she begins to read” places her as the centre of consciousness, so that not only the following element of direct speech (a quotation from the letter) features as the result of her act of reading, but also the next paragraph, expressing comments on the letter and memories triggered by it, stands as a product of her reflections.

The three instances of direct speech (“*Grace died*”, “*We never quarrelled not once that I remember*” and “*As ever my love, Audrey*”) stand out against an extended background written in another discourse presentation mode: narrative report. They also stand out graphologically, since they are the only statements written in italics in the whole passage, and provide structure to the sequence by representing the starting point, a passage in the middle and the conclusion of the letter. Graphological deviation¹ also marks “*We never quarrelled not once that I remember*”, where a comma is missing before “not”, a feature that is reprised in the Reflector’s thoughts expressed in the next paragraph through “that economy with punctuation”, suggesting that she has noticed this tendency in previous letters.

This point leads us to another foregrounding technique which is well represented in this passage. Here an arresting effect is created by presenting something extremely unusual and problematic according to our knowledge of the world – Zoë going through her husband’s private correspondence, as she did many times before, being aware of her husband’s affair with Audrey and apparently not doing anything about it. This has a surprising, possibly disturbing effect, as it flouts our expectations about what a marital relationship should be like and clashes with what we consider socially acceptable in many ways. It is, however, revealing of the psychology of the character.

Similarly revealing is another linguistic feature that concurs to the construction of extra meaning through implicitness. Information that is new and would allow for opinionated commentary, especially from the point of view of a woman who has been cheated on all her life, is presented as given information through the existential presuppositions triggered by the determiner “the” (Simpson 1993, 125): “the envelope”, “the plain white writing-paper” and “the relationship” pose the three noun heads of the phrases as given and familiar, although they are not to the reader, who needs to work on implicit clues to fully make sense of the meaning of this text. This is once again

¹ Phonological foregrounding is also used, as in other stories (Rizzato 2014, 202 and 2016, 100), to underline the import of some expressions: in this sequence, “stark statement” and “spidery scrawl” alliterate on /s/ and “random remark registers” alliterates on /r/.

in line with the representation of the Reflector's point of view: such information is familiar to Zoë, who is used to Audrey's letters coming in and to reading them in secret, so representing these items as given information is a consistent part of Reflector mode and of the representation of Zoë's genuine way of thinking². In addition, given information is something that is linguistically not up for debate or discussion and is represented as less "interesting" than new information (Hunston and Thompson 1999, 33), and it is so for Zoë who has directly experienced the events in the story and has had decades to come to terms with this situation. This feeling of calm acceptance, however, will probably clash with the reader's response to the first experience of this narrative, which contributes to presenting Zoë's psychological stance as interesting, deviant and original.

Conclusion

The application of a stylistic and pragmatic method, and particularly of Simpson's model for point of view analysis, to Trevor's short stories included in the collection *Cheating at Canasta* reveals that a number of linguistic strategies are consistently adopted to construct subtle and unexpected perspectives in text. First of all, the combination of deixis and free forms of discourse, among which free indirect discourse prevails, constructs the role of the Reflector in all stories. Thus, in all stories significant parts of the text present a third-person narrator whose physical and/or psychological position is aligned with that of a character who acts as the centre of consciousness in the narrative. In addition, the sequences in Reflector mode are mostly in the positive polarity, which strengthens the representation of the Reflector character's views, opinions, feelings and values. A limited number of sequences in Reflector mode are in the neutral polarity, which marks them as deviant and draws attention to the different attitude adopted by the character towards the events in the narrative. Further, foregrounding techniques are employed to reinforce the effects produced by Reflector mode that are in keeping with the physical and psychological position of the character. Being at work in all the stories of the collection, these strategies may be identified as part of the stylistic features of the stories included in *Cheating at Canasta* and an important set of tools in the achievement of their stylistic effects.

References

- Adams, Tim. 2009. "William Trevor: The Keen-Eyed Chronicler". *The Observer*, 2 August.
- Barnes, Julian. 2018. "Julian Barnes on William Trevor's Final Stories – A Master of the Short Form". *The Guardian*, 19 May.
- Douthwaite, John. 2000. *Towards a Linguistic Theory of Foregrounding*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Fowler, Roger (ed.). 1966. *Essays on Style and Language: Linguistic and Critical Approaches to Literary Style*. London: Routledge & Kegan Paul.
- . 1986. *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*, translated by Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press.
- Grice, Herbert Paul. 1975. "Logic and Conversation". In *Syntax and Semantics*, edited by Peter Cole and Jerry L. Morgan, 41-58. New York: Academic Press.
- Grundy, Peter. 2000. *Doing Pragmatics*. London: Arnold.
- Hunston, Susan, and Geoff Thompson (eds). 1999. *Evaluation in Text. Authorial Stance and the Construction of Discourse*. Oxford: Oxford University Press.

² A similar presentation of new information as given to foreground the Reflector as the source of the represented thoughts was also detected in the story "Cheating at Canasta" (Rizzato 2016, 96).

- Leech, Geoffrey, and Mick Short. 2007 [1981]. *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London-New York: Routledge.
- Rizzato, Ilaria. 2014. "Point of View in William Trevor's 'The Dressmaker's Child': A Stylistic Analysis". *Quaderni di Palazzo Serra* vol. 26: 184-209.
- . 2016. "Stilistica e traduzione. Per un'analisi dei racconti di William Trevor". *Lingue e Linguaggi* vol. 18: 89-106.
- Short, Mick. 1996. *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. Harlow: Longman.
- Simpson, Paul. 1993. *Language, Ideology and Point of View*. London: Routledge.
- Trevor, William. 2007. *Cheating at Canasta*. New York: Viking Penguin.
- Uspensky, Boris. 1973. *A Poetics of Composition: The Structure of The Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, translated by Valentina Zavarin and Susan Wittig. Berkeley: University of California Press.



What is the Locus of Location? Testing Base Word Order in Italian

Federico Schirato

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

Citation: F. Schirato (2025)
What is the Locus of Location?
Testing Base Word Order in
Italian. *Lea* 14: pp. 115-128.
doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16158>.

Copyright: © 2025 F. Schirato.
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 License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

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.

Abstract

In this study we show that a base word order for the constituents expressing the thematic roles of Theme and Location in Italian can be detected using different tests. After presenting the theoretical framework in which we operate, we identify the base order of Theme and Location with the question-answer test, the results of which are supported by syntactic tests involving quantifiers and possessive adjectives. All these tests point to the existence of a single hierarchical structure of thematic roles which orders verbal complements independently of their argument or adjunct status.

Keywords: Italian Syntax, Scope Ambiguities, Scrambling, Verbal Complements, WCO Effects

Introduction

Different linear orders of verbal arguments and adjuncts are possible in Italian, but not all of them are felicitous in any context. In fact, there are orders which result unacceptable in a certain situation, whereas others are fine in both a general and a more specific context.

- (1) *Che cosa hai fatto?*
 - a. *Ho regalato un libro a Giulia.*
 - b. *?Ho regalato a Giulia un libro.*
- (2) *Che cosa hai regalato a Giulia?*
 - a. **Ho regalato un libro a Giulia.*
 - b. *Ho regalato a Giulia un libro.*

In (1a) the order in which a Direct Object (henceforth DO, or Theme) precedes the Indirect Object (IO) is fine if it answers a general question without any previous pragmatic references, whereas the reverse order, i.e. IO > DO, is unacceptable in the

same context (1b) with the same neutral intonation. On the other hand, the order DO > IO cannot be used after a *wh*-question like *Che cosa hai regalato a Giulia?* ‘What have you gifted to Giulia?’ (2a), which requires an answer displaying the linear order IO > DO (2b).

Similarly, an order in which Theme precedes a constituent expressing the thematic role of Location (Loc) is fine after a general question (3a), but not after a *wh*-question like *Chi hai incontrato in un bar?* ‘Whom have you met in a bar?’ (4a). On the other hand, Loc > Theme fits a specific context asking for Theme (4b) – in which case only the constituent expressing Theme would normally be uttered –, but not a general one (3b).

- (3) *Che cosa è successo?*
 a. *Gianni ha incontrato una ragazza in un bar.*
 b. *?Gianni ha incontrato in un bar una ragazza.*
- (4) *Chi hai incontrato in un bar?*
 a. **Ho incontrato una ragazza in un bar.*
 b. *(Ho incontrato in un bar) una ragazza.*

Within the framework of Generative Grammar, that the order of the verbal complements can be manipulated according to the discourse context by an operation referred to as scrambling has been observed by several authors in different languages (Holmberg 1986; Belletti and Shlonsky 1995; Meinunger 1995; Ishihara 2001; Hinterhölzl 2012), including Italian (Benincà, Salvi and Frison 1988; Cinque 2006), and has been motivated by Information Structure requirements. Following Benincà, Salvi, and Frison (1988), Gundel (1988) and Prince (1992), a sentence can be divided into two parts, one containing given information and one new information: the former consists of elements that are already part of the discourse at the time of the utterance (whether overtly mentioned before or implicitly present in the mind of the interlocutors) and precedes the latter, which introduces a new element in the discourse. This new element is said to carry the Informational (or Presentational) Focus (IF) of the whole clause and in languages like Italian it is typically located at the right edge of the clause (Büring 2009; Leonetti 2017).

Among the possible orders of constituents, only one displays broad focus (BF), that is the possibility to present the whole clause as new (Kiss 1998; Frey 2000; Maienborn 2001; Pittner 2004). A sentence like (3a), repeated in (5a), can be used in a general context, but may also be a felicitous answer to a *wh*-question like *Dove ha incontrato una ragazza Gianni?* ‘Where has Gianni met a girl?’, in which case the informational focus only lies on the rightmost element, which thus has narrow focus, or NF, v. Zubizarreta (1998).

- (5) a. *Gianni ha incontrato una ragazza in un bar.*
 - *Che cosa è successo? Che cosa ha fatto Gianni?*
 - *Dove ha incontrato una ragazza Gianni?*
 b. *Gianni ha incontrato in un bar una ragazza.*
 - *Chi ha incontrato Gianni in un bar?*

The reverse order Loc > Theme in (5b) can only present *una ragazza* as the carrier of IF, so we see that a certain order of constituents, e.g. Theme > Loc in (5a), is informationally ambiguous, since it can present as new information either the clause-final constituent *in un bar* alone (with NF) after a *wh*-question, or the whole proposition (with BP) after a general question.

Following Hinterhölzl (2000), Schweikert (2005), and Cinque (2006), we assume that the linear order that is characterised by BP is the base (or canonical) order, i.e. the one that reflects the base generated syntactic order of constituents, whereas the reverse surface order (which is only compatible with IF), is derived from the base one through syntactic movement, and is referred to as marked or scrambled (Hinterhölzl 2000). The base order is characterised by the highest frequency and the compatibility with the greatest variety of contexts, whereas the marked order is pragmatically restricted to a single discourse environment (Leonetti 2017).

Many authors claim that the base order of verbal complements in the clause reflects a fixed syntactic hierarchy (Larson 1988; Bresnan and Kanerva 1989; Hale and Keyser 1993; Belletti and Shlonsky 1995). Following Carrier-Duncan (1985), Larson suggests that complements are organised according to their thematic relation with the matrix verb, in a so-called Thematic Hierarchy, as shown in (6), adapted from Larson (1988, 382).

(6) Agent > Theme > Goal > Obliques (locative, instrumental, manner, etc.)

On the basis of Baker's (1985) "Uniformity of Theta-Assignment Hypothesis" (by which a given thematic relation between the verb and one of its arguments is established by a structural relation at the syntactic level) and of Larson's (1988) VP-shell hypothesis, the assignment of a certain thematic role would take place in a specific slot within the VP's extended projection. By raising from its base generated position to specific head positions, the matrix verb assigns a theta-role to a constituent selected from the lexicon in a Spec-Head configuration, so that, accordingly, (6) can be partially represented as in (7). V has been copied from its original position in the lowest V°, where it assigns the role of Goal to ZP, up to the highest V°, where it assigns the role of Agent to XP. The silent copies of V are written between angled brackets.

(7) [_{VP} XP_{AGENT} [_{V°} V [_{VP} YP_{THEME} [_{V°} <V> [_{VP} ZP_{GOAL} [_{V°} <V>]]]]]]

It is clear that these ideas challenge the traditional distinction between verbal arguments and verbal adjuncts or modifiers, by which the former are obligatory and have a fixed position in the clause, whereas the latter are optional and unordered, but, as observed by McInnerney (2022), a neat contrast between the two categories is hard to find and the tests that have been proposed to distinguish them are often not decisive.

In this regard, Larson (1988, 383) assumes that the assignment of theta-roles is blind with respect to the argument or adjunct status of a given constituent, being largely due to the matrix verb's semantics. As noted by Cinque (2006, 148), Baker's (1985) and Larson's (1988) conclusions may indicate that a syntactic hierarchy of thematic roles is present also for modifiers, as discussed by Schweikert (2005), and Takamine (2010). If adjuncts too have a fixed position in the structure, that is, if any thematic roles occupy the same relative position in the complemental space independently of their argument or adjunct status, we might have to abandon the notion of adjunction and assume that all verbal complements are merged in the Spec of a corresponding projection, thus adopting a strict version of Kayne's (1994) antisymmetric syntax.

As for the syntactic derivation of the marked order, there are two possibilities. Under a topic-focus approach (Belletti and Shlonsky 1995) a marked order B > A is derived from a base order A > B by the movement of B for IS requirements to the Spec of a topic phrase, and by the movement of A to the Spec of a focus phrase (8), which reverse the original order.

$$(8) \quad [_{\text{TopP}} B_i [_{\text{TopP}} [_{\text{FocP}} A_i [_{\text{FocP}} \dots t_i t_j]]]]$$

Alternatively, one can posit the sole movement of B to Spec,TopP, so that IF would be automatically assigned to the rightmost overtly realised element, i.e. A in situ (9), in a way similar to what is proposed by Cinque (1993) for the assignment of the sentence main stress. We leave for further research which of the two options is better, limiting ourselves to assume that the marked order is derived from the base one through (at least one) syntactic movement triggered by IS requirements.

$$(9) \quad [_{\text{TopP}} B_i [_{\text{TopP}} \dots t_i A]]$$

In this study we will show that a base order of verbal complements can be established for Italian, focusing on the base position (i.e. the locus) of the thematic roles of Theme and Location, regardless of the argument- or adjuncthood of the latter. To do so, we will use our judgements as native speakers with two kinds of tests: the first is the question-answer test (Q-A test), which will tell what linear order reflects the base hierarchy of constituents on the basis of BF, while the second sort involves scope and reading ambiguities of quantifiers and possessive adjectives.

1. The Q-A test

To determine the base order of two constituents one can use the question-answer test (Schweikert 2005; Takamine 2010; Leonetti 2017), for it is assumed that the base order can be used to answer a general question, e.g. *What happened?*, *What did X do?*, etc., while a marked order is compatible with a more restricted context, like the answer to a *wh*-question in which only one element introduces new information in the discourse.

We chose to analyse Theme and Loc because the latter is among the few thematic roles that can be clearly identified as the argument of certain verbs, for instance verbs such as *mettere* ‘to put’, *lasciare* ‘to leave’, etc. Since we want to determine whether the argument or adjunct status has any influence on the position of Loc, we divided the examples into two groups: the first (group 1) displays transitive verbs that do not necessarily require Loc to make sense, namely *vedere* ‘to see’, and *colpire* ‘to hit’, with which a locative expression would be considered as an adjunct; the second (group 2) is made of transitive verbs that must be accompanied by Loc, which is thus an argument, i.e. *mettere* ‘to put’, and *lasciare* ‘to leave’.

Before we test Theme and Location, it is fundamental to say something about the phenomena that may alter the results of the Q-A test. As noted by many authors (Hawkins 1994; Wasow 1997; Arnold *et al.* 2000), a syntactically heavy XP (e.g., an NP modified by a PP, by a relative clause, or by a postnominal AP, etc.) tends to occur clause-finally. This phenomenon, known as Heavy NP Shift, has been motivated phonetically, since the postponing of elements that are more complex to produce provides the speaker with the necessary time to formulate them (Arnold *et al.* 2000), but also informationally, since elements that are already known need less descriptions than those that are new (Givón 1983). The Q-A test has been felicitously used in other languages, but never in Italian, so we have to determine whether the heavy or light status of a constituent may influence its position in the clause.

On the other hand, if one considers that sentences containing old and new information are organised with the former preceding the latter, it could be expected that definite XPs have always to appear to the left of the element that carries new information, because definite constituents more easily identify referents that are known with respect to indefinite ones (Heidolph,

Fläming and Motsch 1981; Arnold *et al.* 2000). Since we want sentences utterable in a general context without previous references, they logically exclude definite constituents that indicate elements already present in the discourse.

Summing up the goals of the Q-A test, we want (i) to identify the linear order of Theme and Location that is compatible with BF, which we assume to be the base one, (ii) find out if heaviness may influence the results of the test, (iii) determine whether the relative position of Loc varies according to its argument or adjunct status.

1.1. The Examples

In the first series of examples, we test which linear order between Theme > Loc and Loc > Theme is compatible with BF for the two groups of verbs, i.e. group 1 in (10) and (11), and group 2 in (12) and (13). In all the examples the constituents expressing the thematic relations under discussion are indefinite and light, the sentences in (a) showing the reverse order of those in (b).

- (10) *Che cosa è successo? Che cosa avete fatto?*
 a. *Abbiamo visto un professore in un bar.*
 b. *?Abbiamo visto in un bar un professore.*
- (11) *Che cosa è successo? Che cosa ha fatto Giulia?*
 a. *?Giulia ha colpito in un negozio un ladro.*
 b. *Giulia ha colpito un ladro in un negozio.*
- (12) *Che cosa è successo? Che cosa hanno fatto?*
 a. *Hanno messo un libro in un cassetto.*
 b. *?Hanno messo in un cassetto un libro.*
- (13) *Che cosa è successo? Che cosa hai fatto?*
 a. *?Ho lasciato su un tavolo un pacchetto.*
 b. *Ho lasciato un pacchetto su un tavolo.*

On the basis of our introspection, the linear order that is compatible with a general question is always Theme > Loc (v. (10a), (11b), (12a), (13b)), regardless of the matrix verb involved in the sentence and of the order of presentation of the examples. The reverse order Loc > Theme is not ungrammatical, but sounds unnatural in this context, unless the speaker wants to present the rightmost element as the most prominent of the clause.

To see if heaviness can alter the results of the test, we modify the sentences in (10), (11), (12) and (13) so that the rightmost element is heavy, followed either by a postnominal PP in (14a), (15b), (16a, b), and (17a, b), or by a relative clause in (14b) and (15a).

- (14) *Che cosa è successo? Che cosa avete fatto?*
 a. *Abbiamo visto un professore in un bar di Roma.*
 b. *Abbiamo visto in un bar un professore che conosciamo.*
- (15) *Che cosa è successo? Che cosa ha fatto Giulia?*
 a. *Giulia ha colpito in un negozio un ladro che stava scappando.*
 b. *Giulia ha colpito un ladro in un negozio del centro.*

- (16) *Che cosa è successo? Che cosa hanno fatto?*
 a. *Hanno messo un libro in un cassetto del comodino.*
 b. *Hanno messo in un cassetto un libro di esercizi.*

- (17) *Che cosa è successo? Che cosa hai fatto?*
 a. *Ho lasciato su un tavolo un pacchetto di caramelle.*
 b. *Ho lasciato un pacchetto su un tavolo della cucina.*

On the basis of our judgements as native speakers, all the sentences above are compatible with a general question and with an interpretation by which the rightmost element carries the IF, regardless of the thematic role it expresses, hence heaviness can indeed influence the Q-A test.

In the following sentences, we modify (10), (11), (12) and (13) so that the penultimate constituent is heavy.

- (18) *Che cosa è successo? Che cosa avete fatto?*
 a. *Abbiamo visto un professore che conosciamo in un bar.*
 b. *?Abbiamo visto in un bar di Roma un professore.*
- (19) *Che cosa è successo? Che cosa ha fatto Giulia?*
 a. *?Giulia ha colpito in un negozio del centro un ladro.*
 b. *Giulia ha colpito un ladro che stava scappando in un negozio.*
- (20) *Che cosa è successo? Che cosa hanno fatto?*
 a. *Hanno messo un libro di esercizi in un cassetto.*
 b. *?Hanno messo in un cassetto del comodino un libro.*
- (21) *Che cosa è successo? Che cosa hai fatto?*
 a. *?Ho lasciato su un tavolo della cucina un pacchetto.*
 b. *Ho lasciato un pacchetto di caramelle su un tavolo.*

Differently from (14), (15), (16) and (17), only one linear order is compatible with a general question, the same that we have identified in (10), (11), (12) and (13), namely Theme > Loc. Therefore, the base order cannot be detected with certainty by the Q-A test when the rightmost constituent is heavy and in fact the same uncertainty of judgement of (14), (15), (16) and (17) is found for (22), (23), (24) and (25), where both Theme and Loc are heavy.

- (22) *Che cosa è successo? Che cosa avete fatto?*
 a. *Abbiamo visto un professore che conosciamo in un bar di Roma.*
 b. *Abbiamo visto in un bar di Roma un professore che conosciamo.*
- (23) *Che cosa è successo? Che cosa ha fatto Giulia?*
 a. *Giulia ha colpito in un negozio del centro un ladro che stava scappando.*
 b. *Giulia ha colpito un ladro che stava scappando in un negozio del centro.*
- (24) *Che cosa è successo? Che cosa hanno fatto?*
 a. *Hanno messo un libro di esercizi in un cassetto del comodino.*
 b. *Hanno messo in un cassetto del comodino un libro di esercizi.*

- (25) *Che cosa è successo? Che cosa hai fatto?*
 a. *Ho lasciato su un tavolo della cucina un pacchetto di caramelle.*
 b. *Ho lasciato un pacchetto di caramelle su un tavolo della cucina.*

In sum, we observe that the linear order compatible with a general question is Theme > Loc in all the two groups of verbs we selected, which we take to reflect the base order at the syntactic level. Note that this order can also be used to answer a *wh*-question asking for Theme, while Loc > Theme is felicitous only with a *wh*-question asking for Location. Our judgements can be altered by the heaviness of the rightmost constituent (which triggers Heavy NP Shift), but not by the argument- or adjuncthood of Loc, which suggests that, from the syntactic point of view, the locus of Location is lower than the locus of Theme regardless of the obligatory (argument) or optional (adjunct) selection of the former.

2. Tests with Quantifiers and Possessives

In this section we want to see if the syntactic tests that have been proposed to distinguish between a base and a marked order involving quantifiers point in the same direction of the Q-A test. We chose one sentence for each type of verbs from the set of examples where both Theme and Loc are indefinite and light: the sentences in (26) correspond to group 1, where Loc is optional, while those in (27) are representative of group 2, where it is obligatory.

- (26) *Che cosa è successo? Che cosa avete fatto?*
 a. *Abbiamo visto un professore in un bar.*
 b. *Abbiamo visto in un bar un professore.*
- (27) *Che cosa è successo? Che cosa hanno fatto?*
 a. *Hanno messo un libro *(in un cassetto).*
 b. *Hanno messo *(in un cassetto) un libro.*

As noted by Schweikert (2005, 63) for German, not all the tests used to determine the relative order of constituents have the same strength, because sometimes the sentences that have to be created are not easily interpretable.

We thus only focus on tests that are easily replicable in Italian, namely (i) one involving the interaction between an existential and a universal quantifier (henceforth, the Q-Q test), (ii) one involving the interaction between a *wh*P and a quantifier (the Wh-Quantifier Interaction test, or Wh-Q test), and (iii) one with a possessive adjective that serves to detect Weak cross over effects (the Co-referentiality test).

2.1. The Q-Q Test

Assuming that scope is determined by c-command, Frey (2000), Schweikert (2005, 66ff.) and Boneh and Nash (2017) argue that, when a Q is base generated in a position that c-commands (i.e. structurally precedes) another Q, only one interpretation of their relation is possible, namely one in which the higher Q (Q_1) takes scope over the lower Q (Q_2). On the other hand, if Q_2 raises past Q_1 , scope ambiguities are expected, since Q_2 can now c-command Q_1 , but the previous c-command relation is always available thanks to the trace produced by Q-raising (Frey 1993; Maienborn 2001). Therefore, scope ambiguity

could be used to detect if a syntactic movement has taken place, while a single interpretation would point to a base order of the constituents modified by Q.

The examples that Schweikert presents as indicative of this behaviour involve the DO and the IO, as in (28), taken from Schweikert (2005, 66), with $x \in X$ =friend, and $y \in Y$ =picture.

- (28) a. *Ich habe mindestens einem Freund alle Fotos gezeigt.*
 - $\exists x \forall y$, i.e. there is at least one x for all y (OTM)
 b. *Ich habe alle Fotos mindestens einem Freund gezeigt.*
 - $\exists x \forall y$, i.e. for all y there is at least one x (MTO)
 - $\forall y \exists x$, i.e. for each y there is at least one x (OTO)

The sense of (28a) is that there is at least one specific friend to whom all the pictures have been shown. Since one and the same item of the set of friends corresponds to all of the items in the set of pictures, we will call this a one-to-many reading (OTM). This is the case where $\exists$ linearly precedes and thus takes scope over $\forall$.

The reverse order in (28b) produces a relation that mirrors the OTM reading (say, a many-to-one reading, or MTO), plus a reading where $\forall$ has a distributive function and by which for each item of the set of pictures there is at least a distinct item of the set of friends (henceforth a one-to-one reading, i.e. OTO). In the latter case, $\forall$ takes scope over $\exists$, and the presence of two readings points to a marked order of constituents.

Let us observe if the same situation is found in Italian. The base order between DO and IO in this language is DO > IO, as can be seen from the Q-A test in (29).

- (29) a. *Ho mostrato una foto ad una ragazza.*
 - *Che cosa è successo? Che cosa hai fatto?*
 - *A chi hai mostrato una foto?*
 b. *Ho mostrato ad una ragazza una foto.*
 - *?Che cosa è successo? Che cosa hai fatto?*
 - *Che cosa hai mostrato ad una ragazza?*

If we compare the base order in which the DO containing *ogni* precedes the IO containing *qualche* to the reverse (marked) order IO > DO for scope ambiguities, we find that two readings are always possible (30). Let us have $x \in X$ =picture, and $y \in Y$ =girl.

- (30) a. *Ho mostrato ogni foto a qualche ragazza.*
 - for each x there is at least one y (OTO)
 - ?for all x there is at least one y (MTO)
 b. *Ho mostrato a qualche ragazza ogni foto.*
 - there is at least one y for all x (OTM)
 - ?there is at least one y for each x (OTO)

The base order DO > IO in (30a) is compatible with a situation in which for each picture there is at least a distinct corresponding girl (a distributive/OTO reading, i.e. $x_1 \rightarrow y_1$; $x_2 \rightarrow y_2$), but also, though marginally, with a situation in which all pictures taken together correspond to at least one girl (a set/MTO reading, i.e. $x_1, x_2 \rightarrow y_1; y_2$). With the reverse order IO > DO, we find the opposite situation: (30b) is primarily compatible with a set/OTM

A distributive reading of the linear order *ogni* > *qualche* is preferred, and this is expected if the relation between the two quantifiers is analysed in terms of scope, with the former Q c-commanding the latter, i.e. $\forall x > \exists y$, but a set interpretation of the interaction between $\forall$ and $\exists$ is also present, though less accessible. If the order of quantifiers is reversed, as in (30b), the preferred interpretation becomes the set reading, since $\exists$ has now scope over $\forall$ (i.e. $\exists y > \forall x$), though the raising of the constituent containing *qualche* past the constituent containing *ogni* does not make the previously preferred distributive reading unavailable, but only marginal.

Despite these ambiguities, the Q-Q test can confirm the results of the Q-A test. Imagine that the latter points to a base order $A > B$. If we associate the constituent A with $\forall$ and the constituent B with $\exists$, we expect the base order to be primarily compatible with a distributive reading (and marginally with a set reading, v. (31a)), whereas the marked order $B > A$ should be primarily compatible with a set reading (and only marginally with a distributive reading, v. (31b)). The higher c-commanding Q determines the reading that is primarily accessible, and the preferred reading produced in the base order becomes marginal in the scrambled one.

- Let us now test the relative order of Theme and Loc in Italian, modifying the sentences in (10) and (12) with the insertion of *ogni* ‘each, every’ in the constituent expressing Theme and of *qualche* in that expressing Location. In (32) we have $x \in X = \text{man}$ and $y \in Y = \text{bar}$, whereas in (33) we have $x \in X = \text{book}$ and $y \in Y = \text{drawer}$.

- (32) a. *Abbiamo visto ogni professore in qualche bar.*
 - there is at least one x for each y (OTO)
 - ?there are some x for each y (MTO)
 b. *Abbiamo visto in qualche bar ogni professore.*
 - ?there is at least one x for each y (OTO)
 - for each y there are some x (OTM)
- (33) a. *Hanno messo ogni libro in qualche cassetto.*
 - there is at least one x for each y (OTO)
 - ?there are some x for each y
 b. *Hanno messo in qualche cassetto ogni libro.*
 - ?there is at least one x for each y (OTO)
 - for each y there are some x (OTM)

If a structurally higher constituent expressing Theme is modified by $\forall$ and a structurally lower Loc is modified by $\exists$, a distributive interpretation of the interaction between the two quantifiers is preferred, while a set reading is marginal, independently of the argument or adjunct status of Loc. In the reverse order Loc > Theme, a set reading prevails over a distributive reading, which is nevertheless present.

Based on our judgements, scope ambiguities between quantifiers are found with all linear orders in Italian, but these follow the scheme in (31), which is accounted for in terms of scope if we start from the base order of constituents that is indicated by the Q-A test.

2.2. The Wh-Q Test

As discussed in May (1985), Bruening (2001), Schweikert (2005), and Boneh and Nash (2017), a question containing a whP and a quantifier may imply two answers, either one with a single constituent, or one with a pair-list. If a given linear order is compatible with both, the reverse order will only admit the single constituent interpretation, as exemplified in (34), taken from Schweikert (2005, 82).

- (34) *Which book did he give to every student?*
 a. *It was 'The Minimalist Program' that he gave to every student.*
 b. *He gave 'The Minimalist Program' to Francesco, 'The Antisymmetry of Syntax' to Soon and 'Adverbs and Functional Heads' to Luigi.*

A question like *Which book did he give to every student?*, where the DO is expressed by the fronted whP *which book* and the IO *to every student* is in situ, can be answered either by selecting a single constituent for the whP (34a), or by presenting pairs of constituents (34b).

If we look at the data from Italian, both a single constituent and a pair-list answers are possible independently of the linear order of constituents, and this depends on the semantic ambiguity of *quale*, which can refer to one item or a set of items. However, not all readings are equally accessible, and this is determined by a specific linear order.

- (35) a. *Quale uomo hai visto in ogni bar?*
 - *Luigi.*
 - *?Luigi nel bar del centro, Carlo in quello della stazione...*
 b. *In quale bar hai visto ogni uomo?*
 - *?Nel bar del centro.*
 - *Nel bar del centro Luigi, in quello della stazione Carlo...*
- (36) a. *Quale libro hai messo in ogni cassetto?*
 - *Guerra e Pace.*
 - *?Guerra e Pace nel cassetto più alto, Delitto e Castigo in quello di mezzo...*
 b. *In quale cassetto hai messo ogni libro?*
 - *?Nel cassetto più alto.*
 - *Nel cassetto più alto Guerra e Pace, in quello di mezzo Delitto e Castigo...*

In (35a) and (36a), a *wh*-question in which the whP corresponds to Theme is primarily compatible with a single constituent answer, while a pair-list answer is marginal. On the other

hand, in (35b) and (36b), a *wh*-question in which the whP corresponds to Loc is primarily compatible with a pair-list answer, while a single constituent answer is marginal. The fact that both readings are always available makes it impossible to use this test alone to determine the base order of two constituents, but it can still support the results of two previous tests.

In fact, if we assume that Theme > Loc is the base order as per the Q-A test, a single constituent answer will always prevail over a pair-list answer if Theme contains *quale* and Loc contains $\forall$, since the former will always be in a position that c-commands the latter (37a).

- (37) a. $[_{XP} \text{ quale libro } [_{X^o} \dots [_{VP} <\text{quale libro}> [_{V^o} [_{VP} \text{ in ogni bar } [_{V^o}]]]]]]$
 b. $[_{XP} \text{ in quale bar } [_{X^o} \dots [_{VP} \text{ ogni libro } [_{V^o} [_{VP} <\text{in quale bar}> [_{V^o}]]]]]]$

On the other hand, a pair-list reading is preferred if the Loc containing $\forall$ raises to a position from where it can c-command the Theme containing *quale*, forcing a distributive reading, as in the scrambled order of (37b).

Thus, the Wh-Q test can support our previous findings, especially the fact that a distributive interpretation (in this case, a pair-list reading) is determined by a c-commanding constituent containing $\forall$ (as it was in the Q-Q test). We can assume that, given a base order A > B identified through the Q-A test, a *wh*-question in which A containing *quale* is fronted and B containing $\forall$ remains in situ is always primarily compatible with a single constituent answer, whereas a pair-list (distributive) answer is preferred if B containing $\forall$ is fronted and A containing *quale* remains in situ.

2.3. The Co-referentiality Test

As suggested by Barss and Lasnik (1986), and Lasnik and Stowell (1991), a further way to detect whether a sentence displays an original or derived order involves the acceptability of a coindexed (or coreferential) reading between a possessive adjective and a constituent containing a possible referent for it. In the base order, a co-referential reading is possible if the constituent containing the referent (i.e. the possessor) linearly precedes the possessive adjective (modifying the possessee NP), while, if the latter has crossed over the former, it becomes marginal. This is known as Weak cross over (WCO) effect.

In Italian, the possessive adjective *suo* can either index a referent contained in the clause (marked by _i) or one external to it (marked by _j). As we see from (38a) and (39a), a co-referential reading between *suo* in Loc and Theme is possible if the latter linearly precedes the former, but becomes marginal in the reverse order, v. (38b), (39b), while a clause-external reference is possible with either orders.

- (38) *Che cosa è successo? Che cosa avete fatto?*
 a. *Abbiamo visto un uomo_i nel suo_i bar.*
 b. *Abbiamo visto nel suo_j bar un uomo_i.*
- (39) *Che cosa è successo? Che cosa hanno fatto?*
 a. *Hanno messo un libro_i nel suo_j cassetto.*
 b. *Hanno messo nel suo_j cassetto un libro_i.*

A co-referential reading is made possible by the c-commanding position that the referent in Theme occupies in the base order with respect to Loc (40a), as predicted by the Q-A test,

but this scope relation becomes marginal if the latter raises to a higher position past the former, e.g. to a topic phrase. The locative PP comes out of the scope domain of Theme, so that the preferred interpretation becomes that by which *suo* is indexed with an external referent (40b).

- (40) a. $[_{\text{TopP}} [_{\text{Top}^s} \dots [_{\text{VP}} \text{un libro}_i [_{\text{V}^s} [_{\text{VP}} \text{nel suo}_{ij} \text{cassetto} [_{\text{V}^s}]]]]]]$
 b. $[_{\text{TopP}} [_{\text{Top}^s} \text{nel suo}_{ij} \text{cassetto} \dots [_{\text{VP}} \text{un libro}_i [_{\text{V}^s} [_{\text{VP}} \langle \text{nel suo}_{ij} \text{cassetto} \rangle [_{\text{V}^s}]]]]]]$

On the basis of WCO effects, we can assume that a linear order $A > B$ identified as the base order by the Q-A test allows for a co-referential reading between a possessive adjective contained in B (the possessee) and a referent contained in A (the possessor).

Conclusions

In this study we showed that the constituents that express the thematic roles of Theme and Location in Italian can be considered to be base generated in a fixed relative order in the syntactic structure of the clause, one in which the former precedes the latter, as shown in (41), independently of the argument or adjunct status of Loc. This order can be reversed by Heavy NP Shift, or by IS requirements, by raising either of the two constituents to a topic and to a focus position, or by moving the lower constituent to the Spec of a topic phrase.

- (41) $[_{\text{TopP}} [_{\text{Top}^s} \dots [_{\text{VP}} \text{Theme} [_{\text{V}^s} [_{\text{VP}} \text{Location} [_{\text{V}^s}]]]]]]$

The higher position of Theme with respect to Location has already been hypothesised in other languages, and we showed that we can do the same in Italian, using the question-answer test and supporting its results with syntactic tests involving quantifiers and possessive adjectives. Given two constituents A and B, we claim that the linear order $A > B$ reflects the base order if it obeys to the following conditions:

- (i) it is compatible with a general question (with BF under the Q-A test);
- (ii) it is primarily compatible with a distributive reading if A is modified by $\forall$ and B is modified by $\exists$, and only marginally with a set reading (under the Q-Q test);
- (iii) it is primarily compatible with a single constituent answer if A containing *quale* is fronted and B containing $\forall$ remains in situ, but with a pair-list answer if B is fronted (under the Wh-Q test);
- (iv) it allows for a coreferential reading if B contains a possessive adjective and A contains a possible referent for it (under the Co-referentiality test).

We also pointed out that, at least for Italian, scope ambiguities or ambiguous readings do not unequivocally point to a scrambled order of constituents, since they arise with any linear order. However, we showed that each distinct order presents one reading as preferred and the other as marginal, and this directly follows from the hierarchical organisation of the constituents and from their scope relations.

On the basis of the results of our tests, the relative position of the VP projection where the thematic role of Location is assigned does not vary according to its argument or adjunct status (that is, between the examples of group 1 or group 2). The distinction between argument and adjunct would thus merely be a semantic one, and if future research will confirm our results, we can think that the matrix verb is only responsible for the selection from the lexicon of a certain number of semantically compatible complements, but not for the fundamental order in which these appear.

Obviously, one cannot detect the relative position of a single thematic role without finding the relative position of all others, but this would require much more space. For the time being, with this study we want to show that once we remove the conditions that alter the results of the above mentioned tests (e.g. heaviness, definiteness, etc.), the latter turn out to be a successful tool to determine the locus where each thematic role is assigned in Italian and can help shed light on the rich and rigid organisation of the verb's complements.

References

- Arnold, Jennifer E., Anthony Losongco, Thomas Wasow, *et al.* 2000. "Heaviness vs. Newness: The Effects of Structural Complexity and Discourse Status on Constituent Ordering". *Language* vol. 76, no. 1: 28-55. doi: 10.2307/417392.
- Baker, Mark C. 1988. *Incorporation: A Theory of Grammatical Function Changing*. Chicago: University of Chicago Press. <<http://www.ai.mit.edu/projects/dm/theses/baker85.pdf>> (11/2025).
- Barss, Andrew, and Howard Lasnik. 1986. "A Note on Anaphora and Double Objects". *Linguistic Inquiry* vol. 17: 347-54.
- Belletti, Adriana, and Uri Shlonsky. 1995. "The Order of Verbal Complements: A Comparative Study". *Natural Language and Linguistic Theory* vol. 13, no. 3: 489-526. doi: 10.1007/BF00992739.
- Benincà, Paola, Giampaolo Salvi e Lorenza Frison. 1988. "L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate". In *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, e Anna Cardinaletti, 115-225. Bologna: Il Mulino.
- Boneh, Nora, and Léa Nash. 2017. "The Syntax and Semantics of Dative DPs in Russian Ditransitives". *Natural Language and Linguistic Theory* vol. 35, no. 4: 899-953.
- Bresnan, Joan, and Jonni M. Kanerva. 1989. "Locative Inversion in Chicheŵa: A Case Study of Factorization in Grammar". *Linguistics Inquiry* vol. 20, no. 1: 1-50.
- Bruening, Benjamin. 2001. "QR Obeys Superiority: Frozen Scope and ACD". *Linguistic Inquiry* vol. 32, no. 2: 233-73. <<https://web.mit.edu/norvin/www/24.956/Bruening.pdf>> (11/2025).
- Büring, Daniel. 2009. "Towards a Typology of Focus Realization". In *Information Structure: Theoretical, Typological, and Experimental Perspectives*, edited by Malte Zimmermann and Caroline Féry, 177-205. Oxford: Oxford University Press.
- Carrier-Duncan, Jill. 1985. "Linking of Thematic Roles in Derivational Word Formation". *Linguistic Inquiry* vol. 16, no. 1: 1-34.
- Cinque, Guglielmo. 1993. "A Null Theory of Phrase and Compound Stress." *Linguistic Inquiry* vol. 24, no. 2: 239-97.
- . 1999. *Adverbs and Functional Heads: A Cross-Linguistic Perspective*. New York: Oxford University Press.
- . 2006. "Complement and Adverbial PPs: Implications for Clause Structure". In *Restructuring and Functional Heads: The Cartography of Syntactic Structures, Volume 4*, edited by Id., 145-66. Oxford: Oxford University Press.
- Frey, Werner. 1993. *Syntaktische Bedingungen für die semantische Interpretation: Über Bindung, implizite Argumente und Skopus*. Berlin: De Gruyter.
- . 2000. "Syntactic Requirements on Adjuncts". *ZAS Papers in Linguistics* vol. 17: 107-34. <<https://zaspil.leibniz-zas.de/article/view/43/42>> (11/2025).
- Givón, Talmy. 1983. *Topic Continuity in Discourse: A Quantitative Cross-Language Study*. Amsterdam: John Benjamins.
- Gundel, Jeanette K. 1988. "Universals of Topic-Comment Structure". In *Studies in Syntactic Typology*, edited by Michael Hammond, Edith A. Moravcsik and Jessica R. Wirth, 209-39. Amsterdam: John Benjamins.
- Hale, Kenneth, and Samuel J. Keyser. 1993. "On Argument Structure and The Lexical Expression of Syntactic Relations". In *The View from Building 20*, edited by Kenneth Hale and Samuel J. Keyser, 53-109. Cambridge: MIT Press.
- Hawkins, John A. 1994. *A Performance Theory of Order and Constituency*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heidolph, Karl E., Walter Flämig, and Wolfgang Motsch. 1981. *Grundzüge einer deutschen Grammatik*. Berlin: Akademie Verlag.
- Hinterhölzl, Roland. 2000. "Licensing Movement and Stranding in the West Germanic OV-Languages". In *The Derivation of VO and OV*, edited by Peter Svenonius, 293-326. Amsterdam: John Benjamins.
- . 2012. "Some Notes on Scrambling and Object Shift". In *Discourse and Grammar: A Festschrift in Honour of Valeria Molnar*, edited by Johan Brandler, David Hakansson, Stefan Huber, *et al.*, 305-21. Lund: Lund University.
- Holmberg, Anders. 1986. *Word Order and Syntactic Features in the Scandinavian Languages and English*. PhD Dissertation, Stockholm: University of Stockholm.

- Ishihara, Shinichiro. 2001. "Stress, Focus and Scrambling in Japanese". *MIT Working Papers in Linguistics* vol. 39: 142-75.
- Kayne, Richard S. 1994. *The Antisymmetry of Syntax*. Cambridge: MIT Press.
- Kiss, Katalian É. 1998. "Identificational Focus versus Information Focus". *Language* vol. 74, no. 2: 245-73. <<https://www.ling.upenn.edu/~kroch/courses/lx650/650-07/kiss98.pdf>> (11/2025).
- Kiss, Katalin E., and Jürgen Pafel. 2017. "Quantifier Scopepe Ambiguities". In *The Wiley Blackwell Companion to Syntax*, edited by Martin Everaert and Henk C. van Riemsdijk, vol. 4, 1-36. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Larson, Richard K. 1988. "On the Double Object Construction". *Linguistic Inquiry* vol. 19, no. 3: 335-91.
- Lasnik, Howard, and Tim Stowell. 1991. "Weakest Crossover". *Linguistic Inquiry* vol. 22, no. 4: 687-720. <https://babel.ucsc.edu/~hank/lasnik+stowell_weakest_crossover.pdf> (11/2025).
- Leonetti, Manuel. 2017. "Basic Constituent Orders". In *Manual of Romance Morphosyntax and Syntax*, edited by Andreas Dufter and Elisabeth Stark, 887-932. Berlin: De Gruyter. <https://www.researchgate.net/publication/308680908_Basic_Constituent_Orders> (11/2025).
- Maienborn, Claudia. 2001. "On the Position and Interpretation of Locative Modifiers". *Natural Language Semantics* vol. 9, no. 2: 191-240. <<https://d-nb.info/1161411410/34>> (11/2025).
- May, Robert. "Ambiguities of Quantification and Wh: A Reply to Williams". *Linguistic Inquiry* vol. 19, no. 1: 118-35.
- McInnerney, Andrew R. 2022. *The Argument/Adjunct Distinction and the Structure of Prepositional Phrases*. PhD dissertation, University of Michigan. <https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/174399/amcin_1.pdf?sequence=1> (11/2025).
- Meinunger, André. 1995. *Discourse Dependent DP (De-)Placement*. PhD Dissertation, Potsdam: Universität Potsdam.
- Pittner, Karin. 2004. "Where Syntax and Semantics Meet: Adverbial Positions in the German Middle Field". In *Adverbials: The Interplay Between Meaning, Context, and Syntactic Structure*, edited by Jennifer R. Austin, Stefan Engelberg and Gisa Rauh, 253-87. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- Prince, Ellen F. 1992. "The ZPG Letter: Subjects, Definiteness, and Information-status". In *Discourse Description: Diverse Linguistic Analyses of a Fund-raising Text*, edited by Sandra Thompson and William C. Mann, 295-325. Amsterdam: John Benjamins.
- Schweikert, Walter. 2005. *The Order of Prepositional Phrases in the Structure of the Clause*. Amsterdam: John Benjamins.
- Szabolcsi, Anna. 2011. "Scope, Negation and Conjunction". In *Semantics: An International Handbook of Natural Language Meaning*, vol. 2, edited by Klaus von Steussinger, Claudia Maienborn and Paul Portner, 1605-641. Berlin-Boston: De Gruyter. <<https://philarchive.org/archive/SZASAB>> (11/2025).
- Takamine, Kaori. 2010. *The Postpositional Hierarchy and Its Mapping to Clause Structure in Japanese*. PhD Dissertation, Tromsø: University of Tromsø.
- Zubizarreta, María-Luisa. 1998. *Prosody, Focus and Word Order*. Cambridge: MIT Press.
- Wasow, Thomas. 1997. "Remarks on Grammatical Weight". *Language Variation and Change* vol. 9: 81-105.



Citation: C. Greco (2025) Trasmigrazione mediale. Dall'illustrazione alla fotografia nelle autobiografie di montagna. *Lea* 14: pp. 129-140. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16171>.

Copyright: © 2025 C. Greco. 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 License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

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.

Trasmigrazione mediale. Dall'illustrazione alla fotografia nelle autobiografie di montagna

Clementina Greco

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

Abstract

The essay examines a large corpus of European mountaineering autobiographies written between the nineteenth and twentieth centuries, focusing on the delicate transition from illustration to photography. Since its origins, the *récit d'ascension* has relied on a dual track of narration and visual representation, initially through drawings and engravings and later through photographic images. As photographic reproductions grew in number and technical quality, however, a progressive emptying of meaning in the images themselves becomes apparent. This essay aims to investigate precisely this communicative gap between the two forms of visual representation and to explore how it reshapes the interplay between text and image within the mountain autobiography.

Keywords: Authobiography, Iconotext, Illustration, Mountaneering, Photography

Like all great travellers,
I have seen more than I remember,
and remember more than I have seen
(Benjamin Disraeli, *Vivian Grey*, 1826)

Premessa

Partendo dal presupposto che l'immagine “viene considerata un testo visivo, un tessuto di segni le cui conformazioni e le cui correlazioni sono funzionali a un progetto di interpretazione rivolto allo spettatore” (Eugeni 2004, 14-15), vi è senz'altro uno scarto, una sorta di area grigia stratificata, tra le relazioni, le connessioni, le stimolazioni prodotte dall'illustrazione – intesa come “ogni multiplo ottenuto tramite la riproduzione a stampa di un artefatto di natura grafico-pittorica, commissionato dall'industria editoriale” (Pallottino 1988, 9) – e quelle derivanti dalla fotografia (Barthes 1992) che accompagnano un testo letterario. Se oggi la critica sta mostrando un particolare interesse per “oggetti multimodali” (Baroni 2024, 7) quali il fototesto (Coglitore 2014; Coglitore e Cometa 2016), l'*imagetext*, il fumetto e il *graphic*

novel (Calabrese e Zagaglia 2017), sussiste una certa difficoltà metodologica nell'accostarsi a quella che Baroni definisce "la capostipite di queste forme iconotestuali" (2024, 7): la letteratura illustrata. Il legame indissolubile tra immagine e testo – sia in prosa che in poesia – ha origini remote, come dimostrano i calligrammi di periodo ellenistico o i codici miniati d'epoca medievale, ma è nel XIX secolo che assistiamo alla diffusione capillare del libro illustrato e, nello specifico, del libro contenente illustrazioni intratestuali, grazie ai nuovi processi di stampa per mezzo della litografia¹ e della xilografia su legno di testa, che permettono di abbattere il costo e di aumentare la tiratura del volume, rispetto ai preziosi libri settecenteschi caratterizzati dalla calcografia² ornamentale. L'oggetto-libro, in effetti, "è in fase di profonda trasformazione, e conoscerà nel giro di pochi anni un rinnovamento senza precedenti" (Armingeat in Porzio 1982, 223), considerando innovazioni rivoluzionarie come la macchina da stampa a vapore, la *linotype*, la *calotype*, la *monotype* e la macchina continua per la fabbricazione della carta. Se nei primi decenni del secolo, inoltre, si assiste all'invenzione della fotografia con Joseph Nicéphore Niépce e Louis-Jacques-Mandé Daguerre, nella seconda metà dell'Ottocento si affermano contestualmente il *livre de peintre*, soprattutto grazie alle opere di Gustave Doré – il quale si dedica dal 1855 alle incisioni su legno piuttosto che alle litografie (Adhémar in Porzio 1982, 15) –, e quella che Paola Pallottino denomina l'"illustrazione fotografica" (1988, 144), dando luogo a una compresenza dei due sistemi semiotici che presuppone di guardare e di leggere.

Un genere letterario tanto periferico quanto illuminante per un contesto così complesso è il *récit d'ascension* che, infatti, registra fin dai suoi albori il doppio binario della narrazione e dell'illustrazione per poi, progressivamente, lasciare spazio alla fotografia, valutata dalla maggior parte degli alpinisti-scrittori come uno strumento di veridicità – e di menzogna, seguendo il ragionamento di Coglitore che individua, tra i generi autobiografici, il "genere epidittico" e il "genere giudiziario" (2014, 2), entro il cui perimetro possiamo inscrivere i *récit d'ascension*. Se, come afferma Paolo Costantini, "arte e scienza inseguono [...] lo stesso fine, pur attraverso strade differenti" (in Schwarz 1992, xvi), in quanto "sono impegnate a rivelare il 'segreto' del mondo visibile, le sue leggi, i suoi meccanismi" (*ibidem*), la letteratura dell'alpinismo è permeata dalla compenetrazione tra rappresentazione del reale e ricerca del sublime, tra l'osservazione scientifica e la sfida con sé stessi, tra la sete di conoscenza e l'approccio sportivo. Sotto quest'ottica, immagini e parole, condividendo non sempre pacificamente il territorio della narrazione – Mitchell (1994) parla di "struggle for territory" – funzionano talvolta come chiavi di realtà, come registratori di ciò che si vede, talaltra come mezzi espressivi di natura artistica. Dei due fattori in questione, è l'immagine che subisce una serie di modificazioni tecniche che comportano un ripensamento aprioristico – ovverosia sul piano dell'ideazione, della progettazione, della teoria del farsi – e, al contempo, effettuale, posto che l'illustrazione vignettistica, l'illustrazione artistica, la fotografia artistica, la fotolitografia,³ la fotografia realistica⁴ e quella post-prodotta richiedono una differente fruizione. Guardare non esaurisce la percezione che, invece, si stratifica, si complica e diventa polivalente. Prendendo in esame le autobiografie alpinistiche illustrate più significative in ambito europeo, il presente contributo si propone pertanto di saggiare le criticità interne alla complessa transizione dall'illustrazione alla fotografia.

¹ L'invenzione della litografia è attribuita ad Aloys Senefelder ed è databile nel 1798.

² Per un approfondimento si rimanda a Longhi 1830.

³ Si rimanda a Porzio 1982, 32-34.

⁴ Si rimanda a Renger-Patzsch 1927.

1. Le autobiografie delle origini

Fin dai quattro volumi di fine Settecento⁵ che compongono i *Voyages dans les Alpes* (1779-96) di Horace-Bénédict De Saussure, il padre putativo dell'alpinismo e dell'autobiografia alpinistica, si riscontra un'abbondanza di illustrazioni "armoniosamente a decoro" (Zanzi 1989, 36) del testo. È soltanto nel diciannovesimo secolo, però, in particolare dagli anni Trenta, che le immagini diventano tavole intratestuali che operano "con" e "dentro" il testo, dando luogo a un "dispositivo di costruzione di relazioni" (Eugeni 2004, 15). A quest'altezza cronologica, i parametri per giudicare l'illustrazione da parte degli alpinisti-scrittori e da parte dei lettori sono la verosimiglianza dei soggetti rappresentati – il paesaggio montano, la via, la parete, le rocce ecc. – e l'utilità esplicativa in favore del testo scritto. Esemplificativo in tal senso è il noto volume *Scrambles Amongst the Alps: In the Years 1860-69* (1871) di Edward Whymper, pubblicato a Londra da John Murray nel 1871, contenente ventuno tavole, novanta illustrazioni nel testo e cinque mappe pieghevoli. Figlio di un acquarellista e silografo egli stesso, l'alpinista britannico, famoso per la tanto vittoriosa quanto tragica ascensione al Cervino qui raccontata, decide di accludere una serie di illustrazioni che accompagnano la narrazione. Certo che:

But were I to discourse upon these things without the aid of pictures, or to endeavour to convey in words a sense of the loveliness of curves, of the beauty of colour, or of the harmonies of sound, I should try to accomplish that which is impossible. (Whymper 1871, 190-91)

Lo scrittore reputa l'illustrazione uno strumento imprescindibile per il *récit d'ascension*. Se l'autore londinese progetta la sua opera come un volume illustrato, l'edizione italiana del 1933, per i tipi di Montes, accoglie numerose fotografie di Mario Prandi⁶ che sostituiscono la maggior parte delle xilografie di Whymper e, in particolare, quelle raffiguranti i paesaggi montani, riducendo, però, la porzione iconica del testo. Un tale intervento rappresenta una vera e propria alterazione dell'opera whymperiana, ma testimonia i magmatici sommovimenti del periodo che interessano il rapporto tra l'illustrazione e la fotografia.

Nello stesso anno di *Scrambles*, un altro autore britannico pubblica la sua autobiografia alpinistica che racconta numerose ascensioni, soprattutto presso le Alpi Bernesi, vale a dire Leslie Stephen, filosofo, giornalista e presidente dell'Alpine Club fino al 1868. Il suo *Playground of Europe* (1871), caratterizzato da una prosa dai "livelli di assoluta eccellenza" (Filippini 2016, 5), è dedicato, a partire dalla seconda edizione, risalente al 1894, al suo carissimo amico Gabriel Loppé,⁷ alpinista, pittore e fotografo di nazionalità francese. Per raccontare l'ascensione allo Zinalrothorn, Stephen scrive:

One of the plates to Berlepsch's description of the Alps represents a mountain-top, with the national flag of Switzerland waving from the summit and a group of enthusiastic mountaineers swarming round it. One of them approaches, astride of a sharp ridge, with one leg hanging over each precipice. Our position was similar. (1894, 104)

⁵ Ricordiamo che il XVIII secolo è caratterizzato dalla diffusione della *camera obscura* e della *machine à dessiner*, dispositivi ottici che vengono utilizzati principalmente da astronomi, studiosi di ottica, pittori e disegnatori.

⁶ Mario Prandi (1888-1951) è un fotografo specializzato in vedute montane e vince il primo premio, con la fotografia Cresta del Signal, del concorso fotografico a tema alpino indetto nel 1933 dalla redazione di *Alpinismo*. See Anon., 1933a, 14; Anon., 1933b, 21.

⁷ Gabriel Loppé (1825-1913) tra il 1849 e il 1912 soggiorna regolarmente a Chamonix da dove intraprende escursioni e ascensioni che gli permettono di ritrarre montagne e ghiacciai. Più tardi si avvicinerà all'arte della fotografia.

Il volume a cui si riferisce l'autore è *Les Alpes. Descriptions et récits* di Hermann von Berlepsch, pubblicato nel 1869, incentrato sulla descrizione dell'arco alpino, delle genti che vi abitano e delle prime ascensioni, e contiene ben sedici tavole silografiche fuori testo. Stephen rammenta, quindi, l'illustrazione di von Berlepsch e la utilizza qui come un riferimento, come una citazione, che gli serve per dare coerenza a ciò che sta scrivendo, ma, in un altro passo di *Playground*, l'alpinista britannico chiarisce la sua opinione in merito:

In the same way the view from Wengern Alp, or the Görnegrat, or the Montanvert strikes me as little better than a plagiarism. Have we not seen the very same design used over and over again for the lids of carved boxes [...] from every shop-window in Interlaken or Chamonix? (Stephen 1894, 168)

La sovrabbondanza di illustrazioni nel periodo – legata a doppio filo, nel caso dei luoghi montani, a un'operazione turistica per cui un luogo inconsciamente familiare, a causa delle immagini, convince più persone a visitarlo⁸ – conduce a uno svuotamento di senso, in quanto troppo spesso si tratta di banali imitazioni che non suscitano alcuna emozione in chi guarda e che non comunicano alcun messaggio. Ritiene, al contrario, che, nelle autobiografie come la sua, le illustrazioni possano essere, in determinate circostanze, un utile strumento per rappresentare qualcosa che risulta essere indescrivibile o incomunicabile a parole,⁹ come spiega ammiccando a Whymper: “One or two positions, distinctly imprinted upon my memory, could be easily represented by Mr. Whymper's pencil, but are not so easily translatable into language” (183). Il meccanismo coincide con quanto afferma Ennio Chiggio riguardo all'illustrazione che, a suo avviso, rende

informativa e comunicante quella parte del pensiero che non può essere espressa con le parole, quel settore più o meno ampio del contenuto (semantico) che la parola per la sua vocazione all'universale non riesce a puntualizzare e che deve cedere all'immagine e alla sua capacità di descrivere il particolare (il contingente). (1978, 19)

Allo stesso modo, riferendosi all'amico Loppé durante l'ascensione al Monte Bianco, Stephen scrive:

I wish that I could substitute his canvas – though, to say the truth, I fear it would exhibit a slight confusion of the points of the compass – for my words; but, as that is impossible, I must endeavour briefly to indicate the most impressive features of the scenery. (1894, 268)

Nonostante l'inciso ironico di Stephen smorzi i toni dell'affermazione – riconoscendo, così, il valore del suo scritto –, l'autore conferisce al lettore un ruolo fondamentale: “my readers must kindly set their imaginations to work in aid of a feeble language”, per poi ammettere che “even the most eloquent language is but a poor substitute for a painter's brush, and a painter's brush

⁸ Si rimanda, per esempio, a D'Angeville 1989, 15: “Non esiste viaggio che non trascini con sé una miriade di piccole contrarietà, che secondo me possono essere compensate soltanto dal fascino del nuovo che non riesco a trovare percorrendo paesi cento volte descritti, i cui luoghi pittoreschi son stati dipinti con precisione, i diversi costumi descritti, i canti nazionali raccolti. Dico di più: quando grazie alle letture e alle testimonianze dei viaggiatori ho già provato tutte le emozioni che quei paesi possono provocare, temo che la realtà dissolva l'incanto delle idee che me n'ero fatta, incanto che vive sempre come effetto di un po' d'illusione. Ecco perché non mi attira un viaggio in Svizzera o in Italia, mete consuete dei turisti”. Si ricorda che, nonostante l'autobiografia di D'Angeville sia stata pubblicata postuma nel tardo Novecento, l'impresa di cui parla, cioè la prima femminile sul Monte Bianco, è datata 1838.

⁹ Dello stesso avviso è l'editore John Murray, il quale ritiene che l'illustrazione debba chiarire il testo scritto. Si rimanda a Murray 1844, 168-99.

lags far behind these grandest aspects of nature” (*ibidem*). Il gradiente teorizzato da Stephen, in ultima analisi, colloca, in ordine di crescente capacità trasmissiva di quanto percepito dall’uomo di fronte all’immensità dello spettacolo naturale, l’illustrazione, la scrittura¹⁰ e la pittura, valutando l’immaginazione del fruitore imprescindibile in ogni caso. A tal proposito aggiunge:

I omit a thrilling description. The reader may fancy precipices covered with treacherous rock, giddy slopes of ice, yawning crevasses, or any combination of terrors [...]. It is easy enough to describe what I saw; but the mischief is that I was chiefly impressed by what I did not see; and herein lies one great difficulty of the descriptive traveller. He can draw some rough outline of the picture photographed on his mind’s eye, but how is he to reproduce the terrors of the unseen, which were probably the most potent elements in the total effect produced? (221-22)

Fatto salvo il principio, ben espresso da Baroni, secondo cui: “L’immagine muove qualcosa nella mente del suo spettatore, deve farlo pensare, fantasticare” (Baroni 2024, 24), nelle autobiografie alpinistiche del XIX secolo sembra che, nella maggior parte dei casi, ciò venga perseguito tramite lo strumento dell’illustrazione e non della fotografia. Parole e illustrazioni, infatti, innescano contemporaneamente i due tipi di processi immaginativi di cui parla Calvino, ovvero sia “quello che parte dalla parola e arriva all’immagine visiva e quello che parte dall’immagine visiva e arriva all’espressione verbale” (1993, 93), dando luogo a una sorta di “cinema mentale” (*ibidem*). D’altronde, “l’idea dell’immaginazione come comunicazione con l’anima del mondo” (98) è tipica del Romanticismo, mentre l’autobiografia alpinistica corredata da fotografie, nettamente prevalente nel XX secolo, mette in moto quel tipo di immaginazione che “pur seguendo altre vie da quelle della conoscenza scientifica, può coesistere con quest’ultima, e anche coadiuvarla” (*ibidem*). Ciò che la fotografia sembra incapace di fare è di portare “il lettore a diventare lui stesso autore di un’altra storia” (Baroni 2024, 23), al contrario dell’illustrazione che è in grado di investire il fruitore “di una forza ri-creatrice” (*ibidem*), poiché si configura come quell’“operazione che traduce un significante in un altro significante dilatando così la catena semantica” (Massironi in Chiggio 1978, 23).

2. La diffusione dell’illustrazione artistica e della fotografia nel XIX secolo

Nella seconda metà dell’Ottocento, nondimeno, si riscontra una distorsione nell’“*interplay* tra soggetti, oggetti e dispositivi della visione” (Baroni 2024, 17), come viene ben esemplificato nell’autobiografia dell’alpinista svizzero Èmile Javelle, il quale, descrivendo la sua ascensione sul Cervino, scrive: “Venait la mauvaise pente [...]. On s’en ferait une bien fausse idée si l’on en jugeait par le dessin de Gustave Doré. Peut-être l’artiste eût-il mieux réussi s’il eût un peu mieux connu la haute montagne” (1892, 164). Il valore estetico diviene prioritario – come peraltro dimostra “il trionfo della cromolitografia” (Armingeat in Porzio 1982, 228) – rispetto al principio della verisimiglianza di cui abbiamo parlato in precedenza, verificandosi, in tal modo, una sorta di discrasia tra contenuto verbale e immagine a corredo. Se da un lato, dunque, le illustrazioni artistiche o d’interpretazione di Doré ed epigoni, tra gli anni ’50 e ’60, elevano il valore dell’immagine a opera d’arte, disincagliandola definitivamente dalle vignette e simili, dall’altro si assiste, alla fine del XIX secolo, a un disallineamento tra scrittori – nel nostro caso di montagna – e illustratori. Artisti

¹⁰ Stephen (1894) si sofferma anche sulla poesia ma non la mette a confronto con le altre forme artistiche. Si legga pagina 277: “A great poet might interpret the sentiment of the mountains into song; but no poet could pack into any definite proposition or series of propositions the strange thoughts that rise in different spectators of such a scene”.

del calibro di Odilon Redon e di Maurice Denis cercano di “liberare l’illustrazione dal ruolo di semplice interprete, troppo letterale, dell’opera dello scrittore” (*ibidem*), ponendo delle nuove basi nella relazione scrittore-illustratore. La *lack of communication* tra le due categorie è dovuta alla messa in discussione, anche e soprattutto da parte degli editori, dei tradizionali rapporti gerarchici che vedono la preminenza dello scrittore. Nel periodo in cui si diffonde l’illustrazione artistica, soprattutto in edizioni di lusso, quindi, si fa largo nelle autobiografie alpinistiche – e non solo – la fotografia,¹¹ intesa il più delle volte come duplicazione di un segmento di realtà percettibile – in altre parole, come “mezzo per riprodurre il reale con la massima esattezza” (Albertazzi 2017, 21) –, subentrando sul piano funzionale alla vignetta o alla tavola esplicativa dei decenni precedenti, ma perdendo, a ben vedere, la capacità di innescare la fantasia. D’altronde, in questa fase la fotografia condiziona “l’universo iconografico, a cui offrirà specifiche suggestioni ed ausili, proprio attraverso i mezzi tecnico-espressivi che la caratterizzano” e cioè “inquadrature, tagli, fissità e istantaneità di sguardo, esiti luministici, effetti speciali” (Pallottino 1988, 144). Sul limine del secolo, infatti, le categorie di pittore, illustratore, disegnatore, incisore, litografo e fotografo divengono labili e tale permeabilità si proietta nella letteratura che vede la temporanea compresenza di illustrazioni e di fotografie. Nel 1895, Mummery licenzia la sua famosissima autobiografia, *My Climbs in the Alps and Caucasus*, accogliendo sia disegni che fotografie realizzati da amici che ringrazia fin dalla prefazione (viii). In tal caso, le immagini accompagnano il testo mostrando, in particolare, la conformazione di una cresta piuttosto che l’angolazione di una parete, al fine di rappresentare ciò che viene descritto nel corso del *récit*. Inoltre, l’alpinista britannico accoglie la macchina fotografica tra gli strumenti da portare con sé durante un’ascensione a partire dalla seconda salita al Grépon, effettuata nel 1893, per poi utilizzare le fotografie come materiale documentale al fine di studiare le montagne. Guido Rey, alpinista e fotografo italiano di eccezionale valore, nella sua celebre autobiografia *Alpinismo acrobatico* rileva, trattando del Grépon, una discrepanza tra le parole di Mummery, che sminuiscono l’ascensione, e le “vedute fotografiche di torri lisce e pendenti, di schegge sottili, di fenditure e di cuspidi così fantastiche da compensare largamente l’assenza di ogni esagerazione nel testo del capitolo” (1914, 16). L’iconotesto del britannico propone un tacito patto con il lettore che prevede l’interpretazione e l’innescare dell’immaginazione dalla risultante – con accezione propria dell’ambito algebrico e fisico – tra *lógos* ed *eikón*. L’operazione è interessante perché esemplifica la ricerca di un nuovo equilibrio al cambiare del sistema semiotico: se nel libro illustrato le parole insistono molto su campi semantici astratti, legati all’aspetto “estesico-patemico del soggetto percipiente” (Donati 2014, 13) ovvero sia psicologico, emotivo e istintivo dell’alpinista, avendo lo scopo di mettere in moto l’immaginazione con l’ausilio dell’illustrazione, nel volume contenente fotografie si ha, in molti casi, un depauperamento di suddette descrizioni indefinite, in quanto le fotografie mostrano – o dovrebbero mostrare – abbastanza per scuotere la fantasia del lettore.

3. *Mimesi e fiction*

Presentando il suo memoriale, Rey parla di “intima collaborazione fra narratore e fotografo” (1914, s.p.) e di “esatta rispondenza fra testo ed immagini” (*ibidem*), come a dar prova di “assoluta sincerità” (*ibidem*) autoriale. La macchina fotografica, a suo avviso, “guarda talora per noi e vede ciò che noi non vedemmo; [...] fissa con calma le cose, le percepisce con nettezza meravigliosa” (21) andando a colmare i limiti della prosa che non può “descrivere la via con

¹¹ Intendiamo sia fotoincisioni, sia fotocalcografie che fotolito.

evidenza efficace” (*ibidem*)¹² mentre, al contrario, le parole hanno la capacità di restituire le emozioni avvertite dall’alpinista e non rilevabili dall’obiettivo fotografico. “Testimonio muto, incorruttibile” (22), la fotografia si riappropria della funzione di veridicità che aveva caratterizzato l’illustrazione per tre quarti di secolo e, come emerge dalle parole di Rey, ha anche la capacità di ridurre il bias di memoria. Eppure, Vincenzo Fusco scrive:

Come è noto, la rappresentazione iconografica dei monti, sia essa sotto forma di fotografie, che di schizzi, disegni, riproduzioni di altro genere, è un ottimo ausilio per l’alpinista e completa molto bene la descrizione monografica itineraria a corredo della quale venga posta. [...]. Il problema sta tutto qui: le fotografie, i disegni, gli schizzi in genere che rappresentano le montagne [...] molto spesso non danno l’idea delle proporzioni e se l’alpinista non leggesse con molta attenzione la corrispondente descrizione non si farebbe la cognizione di quanto sia alta la montagna. (1943-44, 9)

Se, infatti, la rappresentazione fotografica non ha mai conseguito, né perseguito, un grado di sostanziale coincidenza con l’oggetto di riferimento e se, dunque, fotografare implica mutare, è necessario capire perché venga adottata come una chiave di verità. Tutto si inserisce all’interno del fervido dibattito, ricostruito e riaccessso nel 1936 da Walter Benjamin, circa lo statuto estetico della copia rispetto all’originale “im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (1936, s.p.) riguardante sia la litografia sia la fotografia, che altera la posizione dei termini – e, dunque, della concezione degli stessi – della proporzione:

Illustrazione : opera d’arte = fotografia : mimesi del reale

Lo scambio o la permeabilità dei due antecedenti – ovverosia il primo e il terzo termine – provoca, come abbiamo visto, dei cortocircuiti che fanno emergere ibridazioni (McLuhan 1964) con referenzialità svincolata in modo intermittente dalla mimesi che rinnovano la relazione con il verbale (Marfè 2021). I due termini antecedenti, che potremmo vedere come poli, sono divisi da una zona grigia entro cui si collocano l’illustrazione fotografica e la fotografia illustrativa, particolarmente fiorenti a cavallo del xx secolo. Pallottino spiega che “alla prima appartengono tutte le fotografie a carattere eminentemente didascalico”, mentre alla seconda “appartengono tutte quelle fotografie che l’opzione ‘estetico-narrativa’ [...] destina alle opere letterarie” (1988, 160 e 161). È necessario anche sottolineare come, nello stesso torno temporale, acquisiscano sempre più rilevanza la cartellonistica pubblicitaria, i periodici con le loro innovazioni grafiche, i manifesti, i volantini e le cartoline illustrate, favorendo il boom iconografico novecentesco. In *Aus dem Leben eines Bergsteigers* (1925), Julius Kugy interrogandosi circa l’origine della sua passione alpinistica individua, in particolare, tre volumi che hanno colpito, nel corso dell’infanzia, il suo immaginario (Kugy 2000, 15, 18, 74, 108, 127, 139, 145): *The Dolomite Mountains* (1864) di Josiah Gilbert e George Churchill, *Entdeckungsreisen in der Heimat. Eine Alpenreise* (1865) del geografo Hermann Wagner e il citato *Scrambles amongst the Alps: in the years 1860-69* di Whymper.¹³ Il primo, che racconta di tre viaggi compiuti dai due autori con le rispettive

¹² Vedi pagina 204: “Chi narra sente che la parola è lontana dal vero, che non raffigura i luoghi”.

¹³ Kugy 1925, 265-66: “Whymper Buch bringt ein Bild davon, in welchem die abenteuerlich nach Süden vorhängende Colwächte sehr eindrucksvoll wirkt. Ich hatte dieses Bild immer für phantastisch gehalten, es schien mir ganz unmöglich, daß man an solchen Stellen auf- oder absteigen könne. Ich glaubte zu träumen, als dieses, mir aus der Knabenzeit so wohlvertraute Bild in der fürchterlichen Mildheit und Steilheit einer Kaum faßbaren Wirk-

mogli nelle Dolomiti, è arricchito da illustrazioni campite ad acquerello da Gilbert. Il secondo contiene ben centodieci illustrazioni e racconta il viaggio di Hermann Wagner con amici e amiche dal lago di Starnberg, in Baviera, fino alle Alpi centrali e meridionali. Il terzo, come abbiamo accennato, è un classico della letteratura alpinistica che ha colpito non soltanto Kugy ma generazioni di alpinisti e appassionati di montagna. Tutti e tre i volumi, quindi, sono caratterizzati dalla presenza massiva di illustrazioni esplicative, sì, ma aventi la capacità di proiettare nella mente del lettore-osservatore non soltanto l'immagine ma anche e soprattutto una serie di relazioni, analogie, connessioni con la sfera emotiva e sensibile tali da provocare – in alcuni casi – un'attrazione nei confronti dell'oggetto rappresentato. Kugy scrive memoriali alpinistici, articoli, interventi per conferenze, dimostrandosi incline all'universo letterario, eppure, nell'introduzione della sua prima autobiografia scrive: "Dann danke ich in herzlichster Weise allen denen, die zu den Absichten und Stimmungen des Buches Lichtbilder erstellt haben. Denn ein richtiges Bild hat für mich immer mehr gezählt als tausend gedruckte Worte" (1925, X),¹⁴ così come afferma in altri passi del testo.¹⁵ Nel volume *Vette* dei fratelli Gugliermi – dei quali Giovanni Battista è il fotografo – e di Giuseppe Lampugnani, si legge fin dalla prefazione un sentito ringraziamento "pei valenti maghi dell'arte fotografica che hanno portato decoro splendido fra le nostre illustrazioni e quelle di Francesco Ravelli" (1927, s.p.) ma, oltre all'aspetto esornativo, si riscontra l'utilizzo della fotografia come una fonte documentale grazie alla quale i protagonisti delle ascensioni possono studiare preliminarmente le montagne da attaccare.¹⁶ Giuseppe Fortunato Gugliermi, inoltre, raccontando l'ascensione della parete sud-ovest del Lyskamm orientale scrive: "la bellissima fotografia di Vittorio Sella che illustra questo racconto, meglio di qualunque descrizione mette in evidenza la via percorsa durante la salita" (106). L'inadeguatezza della parola si inquadra nella crisi del linguaggio, avvertita e analizzata da pensatori come Nietzsche, Heidegger e Wittgenstein, tanto che proliferano le forme autobiografiche miste ove il sistema bifocale garantisce di muoversi tra l'essere e il sembrare, dando luogo alla verità, secondo l'articolazione della veridizione di Greimas (1966).

4. I fototesti e i nuovi dispositivi della visione

Se il libro illustrato conosce un periodo di rinascenza negli anni Venti e, soprattutto, nel secondo dopoguerra,¹⁷ legandosi a doppio filo con la letteratura per l'infanzia, le autobiografie di montagna ospitano perlopiù fotografie, anche se non si abbandona del tutto l'illustrazione che viene utilizzata, però, più con un fine didattico-esplicativo. Il famosissimo volume di Felice Benuzzi, scritto mentre si trova all'interno di un campo di concentramento britannico in Kenya durante la Seconda guerra mondiale, *Fuga sul Kenya* (1947), è esclusivamente illustrato,

lichkeit und in den ungeheuren Dimensionen, welche nur eine Mont-Blanc-Gruppe sich gestatten kann, plötzlich vor meinen Augen stand."

¹⁴ "Ringrazio poi tutti coloro che, assecondando le intenzioni del libro, hanno messo a mia disposizione le illustrazioni. Per me una buona figura val meglio di mille parole stampate" (2000, 12).

¹⁵ Si legga, per esempio, Kugy 1925, 293: "Worte sind kalt und arm, und die Glorie der Höhen kann man mit Umen nicht malen, die über allem lag".

¹⁶ Gugliermi, Lampugnani 1927, 16. Si rimanda anche a pagina 35: "Noi intanto ci occupiamo a far vedute fotografiche ed a studiare la seconda parte dell'itinerario". Si veda anche pagina 215.

¹⁷ Si pensi alle illustrazioni di Filippo De Pisis, di Massimo Campigli, di Anthony Gross o di Fritz Eichenberg contenute nei libri di questo periodo.

ma ciò è dovuto sia all'assenza di fotografie scattate dal protagonista/autore, sia all'intento di strutturare una narrazione avventurosa e ricca di suspense, in cui i dettagli dell'ascensione sono in secondo piano, rispetto alla vicenda personale vissuta e raccontata da Benuzzi. L'illustrazione, ancora una volta, viene scelta per favorire la proiezione mentale dello storytelling, ma si tratta di un esemplare di *récit* atipico, dettato da una particolare condizione biografica. Per quanto riguarda le autobiografie alpinistiche paradigmatiche, per così dire, si riempiono sempre più di fotografie, soprattutto a carattere documentale. Si pensi, per esempio, a *Deutsche am Nanga Parbat – Der Angriff 1934* (Bechthold, 1934) avente ottanta fotografie e quattro disegni; a *Blank on the Map* (1938) di Eric Shipton che con le sue numerose fotografie ed illustrazioni sarà basilare per l'alpinismo di Kurt Diemberger; al celeberrimo libro di Emilio Comici, *Alpinismo eroico* (1942), che contiene centinaia di fotografie e illustrazioni didattiche sull'arrampicata; alle duecentocinque fotografie su tavole fuori testo comprese in *Al sole delle Dolomiti* (1947), dell'Hoepli, di Severino Casara; a *La conquista del K2. Seconda cima del mondo* (1954) di Ardito Desio, contenente novantasette fotografie a colori e in bianco e nero fuori testo, a cui si aggiungono quattordici fotografie, cartine e schizzi intratestuali; all'imponente volume *Everest the Hardway* (1976) di sir Chris Bonington che contiene ben novantaquattro fotografie e numerose illustrazioni relative, soprattutto, ai percorsi scelti nei vari tentativi effettuati per la conquista della parete. Una scelta originale è quella, per esempio, di Fosco Maraini, che acclude a *Paropàmiso* (1963) un inserto iconografico costituito da ben centoquarantanove fotografie, accompagnate da didascalie esplicative, tra cui spiccano, però, gli scatti in bianco e nero in quanto artisticamente significativi. Si tratta di tavole fuori testo che si propongono al lettore come opere d'arte collegate ma non strettamente corrispondenti al contenuto verbale del volume, per cui la fotografia assume connotati e funzioni differenti all'interno del medesimo libro. Prendendo in prestito le definizioni proposte da Albertazzi, possiamo dire che in *Paropàmiso* coesistono la "fotografia-specchio, che parla del suo autore ed è mezzo espressivo" e "la fotografia-finestra, che parla del mondo ed è mezzo esplorativo" (2017, 9). Alpinista, esploratore e fotografo di fama mondiale è certamente Walter Bonatti, il quale, fin dalla sua prima autobiografia, *Le mie montagne* (1961), pubblica alcune delle eccezionali istantanee scattate prima e durante le ascensioni, tra cui spiccano qualitativamente, in particolare, gli autoscatti.

Su un binario parallelo si muovono, d'altro canto, i fototesti – o *photo-texts*, secondo la denominazione di Wright Morris (1946, 1948, 1982) –, come *Tutte le mie cime* (1984) di Reinhold Messner e *Cuore di Roccia* (1988) di Armando Aste, dove parte verbale e parte iconica si fondono in un'opera – quasi – intermediale,¹⁸ per dirla come Dick Higgins, dove cioè, sostanzialmente, la pur possibile scissione tra testo e immagine provocherebbe uno snaturamento del libro. Esattamente come il memoriale cede il passo – soprattutto dalla seconda metà del Novecento – al diario, alla scrittura nel farsi dell'ascensione, come se lo scarto temporale rendesse l'alpinista più fallace, più bugiardo, più inesatto e, di conseguenza, meno credibile, dal XIX secolo ad oggi si assiste a un percorso che vede dapprima l'adozione dell'illustrazione per sostenere il racconto, poi l'uso della fotografia e, infine, l'abbinamento iconotesto-video. La narrazione bifocale permette, infatti, all'autore di costituire di volta in volta implicazioni e coimplicazioni materiali (Peirce 1998) che, in un'ipotetica tavola di verità, portano solo a proposizioni logiche vere – ovvero cinque casi su otto. "La multiformità di una soggettività frammentata" (Coglitore 2016, 57) richiede narrazioni autobiografiche ibride, sfaccettate, multimodali e multimediali. Esempificativo è *K2: Traum und Schicksal, der Berg, der Berge*

¹⁸ Si rimanda a Higgins 1966, 1-6.

di Kurt Diemberger (1989), un fototesto che viene pubblicato nello stesso anno dell'uscita del film *K2 – sogno e destino*, premiato con la Genziana d'oro al Festival internazionale film della montagna di Trento. Si pensi anche a Simone Moro – che quando sale su una montagna eccezionale come l'Everest scatta “poche foto, rapido video e poi subito discesa” (2020, 54)¹⁹ – che acclude alla sua autobiografia *La voce del ghiaccio* (2012) due corposi inserti fotografici di carattere documentale. Raccontando il tentativo di scalare il Broak Peak in invernale tra il 2006 e il 2008, Moro scrive:

Raccontai tutto giorno per giorno, per l'intera durata della spedizione, attraverso il blog con immagini full HD che aprii con la Canon, mio sponsor tecnico per le immagini e la comunicazione, e che tenevo costantemente aggiornato. Un video di tre-quattro minuti girato durante la scalata o per documentare la quotidianità dell'attesa fu il mezzo grazie al quale molti poterono capire meglio cosa davvero significhi una scalata invernale. (2020, 105)

Sul Makalu un portatore gli consegna un modem, arrivato in ritardo, a oltre 5000 m di quota e Moro commenta: “Ero connesso, ero finalmente in grado di inviare foto e filmati della nostra storia” (166), come se questa condivisione in diretta di materiale sia necessaria per il godimento dell'esperienza stessa. Come rileva Ritchin, d'altronde, “il bisogno compulsivo di vedere il mondo attraverso una lente, uno schermo” (Albertazzi 2017, 93) non deriva dall'esigenza di realtà ma da un bisogno di trascendenza, di illimitatezza, di resistenza al tempo e all'anonimato, raggiungibili solo attraverso l'irreale, l'artefatto, il fittizio (Ritchin 2009). Un'altra traslazione mediale è avvenuta, quindi, nell'arco di pochi decenni, a causa di quelli che Giovanni Baule chiama “mutamenti di ordine antropologico intervenuti nel nostro rapporto con le icone” (Baule in Pallottino 2020, 7). La bulimica produzione e riproduzione di immagini fotografiche nelle autobiografie alpinistiche si inquadra in quella che Claudio Marra definisce “pratica della schedatura” (1999, 86), ovverosia la trasformazione del reale, dapprima scomposto, in un “grande e affascinante archivio” (*ibidem*), avente la pretesa di quella credibilità che – seguendo la teoria di Sontag – indica possesso, controllo, dominio (1973, 29). Le innovazioni tecniche, quindi, rinnovano lo sguardo – quel problematico *gaze* le cui percezioni risentono del contesto socioeconomico e culturale – e con esso i meccanismi della visione, della lettura e, dunque, della letteratura. Di fronte allo schermo di un televisore, di un PC o di uno smartphone sembra vacillare la teoria di Anceschi “che intende l'occhio vedente come un organo attivo che emette raggi che inventano il mondo” (1982, 6). Come rileva Pete Boardman “Here was a subtle relationship between real place and mental landscape. [...] There are so many ways, so much documentation, that only the mountaineer's inner self remains the uncharted” (2021, 10), per cui la sovrabbondanza di fotografie e di testimonianze ha disattivato il trigger immaginativo prodotto, al contrario, dall'illustrazione. La questione ben rappresentata dalle autobiografie alpinistiche è ovviamente più complessa, tanto che Calvino nel 1993 così si interroga:

Quale sarà il futuro dell'immaginazione individuale in quella che si usa chiamare la “civiltà dell'immagine”? Il potere di evocare immagini in assenza continuerà a svilupparsi in un'umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate? Una volta la memoria visiva d'un individuo era limitata al patrimonio delle sue esperienze dirette e a un ridotto repertorio d'immagini riflesse dalla cultura; la possibilità di dar forma a miti personali nasceva dal modo in cui i frammenti di questa memoria si combinavano tra loro in accostamenti inattesi e suggestivi. Oggi siamo bombardati da una tale quantità

¹⁹ La necessità di fotografare e filmare i momenti in vetta è un elemento caratteristico delle scalate di Moro che, ovviamente, si avverte anche nei suoi testi. Si vedano, per esempio, pagina 91 e pagina 126.

d'immagini da non sapere più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione. La memoria è ricoperta da strati di frantumi d'immagini come un deposito di spazzatura, dove è sempre più difficile che una figura tra le tante riesca ad acquistare rilievo. Se ho incluso la Visibilità nel mio elenco di valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di pensare per immagini. (103)

In una società caratterizzata dalla saturazione iconica e verbale, la comunicazione – così come le arti – deve re-inventarsi rapidamente – si pensi alla diffusione dei podcast – per rispondere alle mutevoli esigenze di un'umanità che fatica, ormai, a immaginare. Si auspica, in conclusione, un crescente interesse da parte della critica per la letteratura, potremmo dire, “pop” – come l'autobiografia alpinistica – che, proprio grazie alla sua vocazione per la trasversalità, risponde celermente agli input provenienti dalla società.

Riferimenti bibliografici

- Albertazzi, Silvia. 2017. *Letteratura e fotografia*. Roma: Carocci.
- Anceschi, Giovanni. 1982. “Classi e metodi per l'illustrazione”. *Portfolio Illustratori* vol.2, no. 4: 6-10.
- Anon. 1933a. “Il nostro concorso fotografico”. *Alpinismo* vol. 5, no. 1: 14.
- Anon. 1933b. “Il nostro concorso fotografico a tema alpino. I premiati”. *Alpinismo* vol. 5, no. 2: 21.
- Aste, Armando. 1988. *Cuore di roccia*. Calliano: Manfrini.
- Baroni, Silvia. 2024. *Leggere la letteratura illustrata*. Milano: Edizioni del verri.
- Barthes, Roland. 1992. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. di Renzo Guidieri. Torino: Einaudi.
- Ed. orig. 1980. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Bechthold, Fritz. 1934. *Deutsche am Nanga Parbat – Der Angriff 1934*. München: Bruckmann.
- Benuzzi, Felice. 1947. *Fuga sul Kenya*. Milano: L'Eroica.
- Boardman, Peter. 2021 [1978]. *The Shining Mountain*. Sheffield: Vertebrate.
- Bonatti, Walter. 1961. *Le mie montagne*. Bologna: Zanichelli.
- Bonington, Chris. 1976. *Everest the Hardway*. London: Book Club Associates.
- Calabrese, Stefano, e Elena Zagaglia. 2017. *Che cos'è il graphic novel*. Roma: Carocci.
- Calvino, Italo. 1993. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori.
- Casara, Severino. 1947. *Al sole delle Dolomiti*. Milano: Hoepli.
- Chiggio, Ennio (a cura di). 1978. *Illustratori Italiani*, vol.1. Conegliano: Quadrangolo.
- Coglitore, Roberta, e Michele Cometa (a cura di). 2016. *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*. Macerata: Quodlibet.
- Coglitore, Roberta. 2014. “I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità”. *Between* vol. 4, no. 7: 1-37.
- Comici, Emilio. 1942. *Alpinismo eroico*. Milano: Hoepli.
- D'Angleville, Henriette. 1989 [1987]. *Io, in cima al Monte Bianco. Racconto di un'ascensione*, translated by Sergio Atzeni. Torino: Vivalda.
- De Saussure, Horace-Bénédict. 1779-96. *Voyages dans les Alpes, précédés d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Geneve*. Neuchâtel-Paris: Samuel Fauche-Barde-Manget & C., 4 voll.
- Desio, Ardito. 1954. *La conquista del K2. Seconda cima del mondo*. Milano: Garzanti.
- Diemberger, Kurt. 1989. *K2: Traum und Schicksal, der Berg, der Berge*. München: Bruckmann.
- Disraeli, Benjamin. 1976 [1826]. *The Works of Benjamin Disraeli. Earl of Beaconsfield*, vol. 1. New York: AMS.
- Donati, Riccardo. 2014. *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arte della visione*. Firenze: Le Lettere.
- Eugeni, Ruggero. 2004 [1999]. *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia*. Milano: I.S.U. Università Cattolica.
- Filippini, Sandro. 2016. “Presentazione”. In *Il terreno di gioco dell'Europa. Scalate di un alpinista vittoriano*,

- 5-7, translated by Giovanna Giargia e Claudia Manera. Milano: RCS.
- Fusco, Vincenzo. 1943-44. "Scale e rapporti nell'iconografia alpinistica". *Le Alpi* vol. 63, no. 1-3: 9-11.
- Gilbert, Josiah, George Churchill. 1864. *The Dolomite Mountains. Excursions through Tyrol, Carinthia, Carniola, & Friuli in 1861, 1862, & 1863, with a geological chapter, and pictorial illustrations from original drawings on the spot*. London: Longman, Green, Longman, Roberts, & Green.
- Greimas, Algirdas J.. 1966. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- Gugliermi, Giuseppe F., Giovanni B. Gugliermi, e Giuseppe Lampugnani. 1927. *Vette. Ricordi di esplorazioni e nuove ascensioni sulle Alpi, nei gruppi del Monte Rosa, del Cervino e del Monte Bianco dal 1896 al 1921*. Varallo: Sezione di Varallo del Club Alpino.
- Higgins, Dick. 1966. "Intermedia". *Something Else Newsletter* vol. 1, no. 1:1-6.
- Javelle, Émile. 1892 [1886]. *Souvenirs d'un alpiniste*. Lausanne: F. Payot.
- Kugy, Julius. 1925. *Aus dem Leben eines Bergsteigers*. München: Bergverlag Rother.
- . 2000. *Dalla vita di un alpinista*. Trieste: LINT.
- Longhi, Giuseppe. 1830. *La Calcografia*. Milano: Stamperia Reale.
- Maraini, Fosco. 1963. *Paropàmiso. Storie di popoli e culture, di montagne e divinità*. Bari: Leonardo Da Vinci.
- Marfè, Luigi. 2021. "Un altro modo di raccontare". *Poetiche e percorsi della fotoletteratura*. Firenze: Olschki.
- Marra, Claudio. 1999. *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*. Milano: Mondadori.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media. The Extension of Man*. London-New York: The MIT.
- Messner, Reinhold. 1984. *Tutte le mie cime. Una biografia per immagini dalle Dolomiti all'Himalaya*. Bologna: Zanichelli.
- Mitchell, William John T. 1994. *Picture Theory*. Chicago-London: The University of Chicago.
- Moro, Simone. 2020 [2012]. *La voce del ghiaccio. Gli ottomila in inverno: il mio sogno quasi impossibile*. Milano: BUR.
- Morris, Wright. 1946. *The Inhabitants*. New York: Scribner's Sons.
- . 1948. *The Home Place*. New York: Scribner's Sons.
- . 1982. *Photographs & Words*, edited by James Alinder. Carmel: Friends of Photography.
- Mummery, Albert F. 1895. *My Climbs in the Alps and Caucasus*. London-New York: T. Fisher Unwin-Scribner's.
- Murray, John. 1844. "Illustrated Books". *The Quarterly Review* vol. 74: 168-99.
- Pallottino, Paola. 1988. *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*. Bologna: Zanichelli.
- Pallottino, Paola. 2020. *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*. Firenze: La Casa Usher.
- Peirce, Charles Santiago S. 1998 [1931-1958]. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Bristol: Thoemmes.
- Porzio, Domenico (a cura di). 1982. *La litografia. Duecento anni di storia, arte, tecnica*. Milano: Mondadori.
- Renger-Patzsch, Albert. 1927. "Ziele". In *Das Deutsche Lichtbild*, vol. 1. Berlin: Robert und Bruno Schultz.
- Rey, Guido. 1914. *Alpinismo acrobatico*. Torino: Lattes.
- Ritchin, Fred. 2009. *Dopo la fotografia*. Torino: Einaudi.
- Shipton, Eric. 1938. *Blank on the map*. London: Hodder & Stoughton.
- Schwarz, Heinrich. 1992. *Arte e fotografia. Precursori e influenze*, a cura di Paolo Costantini. Torino: Bollati Boringhieri.
- Sontag, Susan. 1978 [1973]. *Sulla fotografia*. Torino: Einaudi.
- Stephen, Leslie. 1894 [1871]. *The Playground of Europe*. London: Longmans, Green and Co.
- Von Berlepsch, Hermann A. 1869. *Les Alpes. Descriptions et récits*. Bale-Geneve: H. Georg.
- Wagner, Hermann. 1865. *Entdeckungsreisen in der Heimat. Eine Alpenreise*. Leipzig: Otto Spamer.
- Whymper, Edward. 1871. *Scrambles amongst the Alps: in the years 1860-69*. London: John Murray.
- . 1933. *Scalate nelle Alpi*, traduzione di Adolfo Balliano. Torino: Montes.
- Zanzi, Luigi. 1989. *La scienza sulle Alpi: Horace-Bénédict de Saussure*, in [Horace-Bénédict de Saussure.] *Viaggi intorno al Monte Rosa*, 11-39. Anzola d'Ossola: Fondazione Arch. Enrico Monti.



Citation: G. Salvagnini Zanazzo (2025) Scrivere contro i documenti. Autofiction, identità, realtà: il caso di Chloé Delaume. *Lea* 14: pp. 141-153. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16160>.

Copyright: © 2025 G. Salvagnini Zanazzo 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 License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

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.

Scrivere contro i documenti. *Autofiction*, identità, realtà. Il caso di Chloé Delaume*

Giovanni Salvagnini Zanazzo

Università degli Studi di Padova, Université Paris Nanterre
(giovanni.salvagninizanazzo@phd.unipd.it)

Abstract

The essay studies a kind of autofictional writing “against” documents through the example of French author Chloé Delaume. It begins with a brief survey of the use of documents in contemporary self-writing, which can be framed as “writing with”. In Delaume’s case, in contrast, the autofictional writing consciously turns against the biographical data displayed on the identity card, which represents the imposition of the external reality on the perception of the self. A final part of the essay distinguishes this stance from that of authors (Duras, Valéry) who, while similar in themes, completely ignore the document, writing “beyond” it.

Keywords: Autofiction, Contemporary French Literature, Non-fiction, Personal Identity, Subjectivity

Volendo interrogarsi sulla sempre più diffusa e distintiva inserzione di materiale documentario all’interno di testi narrativi (Ruffel 2012), è senz’altro necessario inquadrarla nell’ambito della generale esigenza di un “ritorno alla realtà” espressa dalla letteratura contemporanea (Donnarumma 2014, 64) e già diagnosticata da svariate formule critiche di area anglofona (Foster 2006; Shields 2010). Tale esigenza si traduce, in particolare, nell’esplosione quantitativa di scritture riconducibili all’ombrello della cosiddetta *non fiction* (Marchese 2019), fenomeno tipico della letteratura del nuovo millennio in cui tratti veridici si mescolano a tratti convenzionali (Tirinanzi De Medici 2012) in proporzioni costantemente variabili. Non deve sorprendere il

* Il presente contributo approfondisce una comunicazione presentata nell’ambito delle Journées doctorales dell’UMR Litt&Arts sul tema “Arts et document”, svoltesi il 13 e 14 giugno 2024 presso l’Université Grenoble Alpes. L’autore ringrazia per l’accoglienza gli organizzatori Romain Fernandez e Anastasia Gladoshchuk.

fatto che questa tendenza si riverberi anche nelle scritture dell'io dell'estremo contemporaneo, che costituiscono il territorio di indagine del presente contributo e nelle quali capita di assistere a un analogo fenomeno di popolamento dei testi da parte di documenti di ogni tipo e formato (Montémont 2012). Come riscontra Raffaele Donnarumma, infatti, le due caratteristiche vanno in qualche modo di pari passo: “parti ineliminabili della retorica realista ipermoderna sono il racconto in prima persona e l'esibizione della ‘storia vera’ ” (2014, 209).

È pur vero che il titolo da noi proposto promette, più o meno improvvidamente, l'identificazione di un tipo di scrittura autofinzionale la cui cifra sarebbe di schierarsi contro i documenti – formula il cui senso si tenterà di precisare in seguito. Tuttavia, se lo scopo di ogni etichetta critica, pur con tutti i limiti del nostro caso, è quello di isolare la specificità di una singola fascia di pratiche in base alla quota di differenza che essa esibisce rispetto alle altre, allora una conoscenza pur sommaria di queste ultime è preliminare all'avvio di qualsiasi discorso contrastivo. Di conseguenza, non parrà inutile gettare preliminarmente un rapido sguardo ad altre tipologie contemporanee, senz'altro maggioritarie, di impiego narrativo del materiale documentario. Lo scopo di questo breve stato dell'arte, oltre a quello di confermare la centralità del documento come strategia di rappresentazione del sé, è di indicare le direzioni generali di tale impiego – il quale, il più delle volte, non è contro bensì con i documenti,¹ sebbene questo “con” vada evidentemente inteso in un'accezione sfaccettata e problematica, distante da ogni ingenua “illusion factographique” (Demanze 2019, 21). Una volta compiuto questo primo passo, si passerà ad analizzare più estesamente il caso dell'autrice a nostro avviso più rappresentativa di un utopico rifiuto del documento e del suo portato impositivo, vale a dire la scrittrice francese Chloé Delaume. La presentazione di questo *case study* comporterà, da ultimo, anche la messa in atto di un sommario sforzo genealogico volto a collocarlo in un contesto letterario più ampio: ciò servirà, ancora una volta, a precisare il senso dell'etichetta teorica proposta, attraverso la comparazione con altre all'apparenza affini.

1. Scrivere con i documenti

Prima di giungere al ribaltamento di prospettiva adombrato dal nostro titolo, sarà necessario, come detto, esporre un paio di esempi in grado di confortare le ragioni di una “scrittura con” – esempi estratti, senza alcuna pretesa di esaustività,² da egofonie di grande impatto in area italiana e francese, per usare la categoria ad ampio raggio proposta da Donnarumma (2016). Nell'*Adversaire* (2000) di Emmanuel Carrère, il pur rinvenibile gioco autofinzionale (Tinelli 2022) non costituisce il fulcro del testo; quest'ultimo si configura piuttosto come una ripresa del *non fiction novel* alla Capote, arricchito dall'inserzione del punto di vista soggettivo (Huglo 2018, 214). Qui sono i documenti processuali a inserirsi nella prosa del narratore attraverso i tecnicismi del lessico specializzato – sorta di rivitalizzazione letteraria (Demanze 2019) del “paradigma indiziario” proposto in ambito storico da Carlo Ginzburg (1986). Per corroborare la propria ricostruzione del castello di menzogne imbastito da Jean-Claude Romand, infatti, Carrère non esita ad attingere con precisione al materiale documentario, punto d'appoggio più o meno fragile per orientarsi nel mondo. Il libro si intride così di veri e propri passaggi da *reportage*:

Un document administratif étonnant figure au dossier, c'est la correspondance échangée entre l'étudiant de seconde année Jean-Claude Romand et l'UER / Faculté de médecine de Lyon-Nord, de 1975 à 1986. (2000, 83)

¹ È questo il “con” che si ritrova, ad esempio, nel titolo di Bricco 2021.

² Diversi altri testi avrebbero potuto essere chiamati in causa: cfr. il *corpus* di Suverato 2023.

Nell'esempio sopra citato, tale scelta formale si applica a un testo che è in fondo una *exofiction*, ovvero una forma di scrittura dell'io centrata sulla vicenda di un personaggio diverso dall'autore (Bosco 2018) – in questo caso l'*affaire* Romand, realmente accaduto e ben noto al grande pubblico. L'impatto del documento è, se possibile, ancor più marcato nei testi in cui esso interessa direttamente la vita privata del narratore che parla nel testo. Se, in effetti, riferimenti a eventi esterni e al contesto sociale sembrano in qualche modo prolungare un esercizio mimetico già plausibile nel genere romanzo³ – volto ad esempio a rinvigorire lo sfondo storico e il *milieu* con cui l'opera interagisce (Bertoni 2007, 108-10; Marchese 2019, 21) – il protagonista sembrerebbe invece dover essere più incline a conservare, come baluardo finzionale, il proprio inequivocabile statuto di *être de papier*.⁴

Nell'*autofiction*, al contrario, sono proprio il protagonista e le sue dichiarazioni a possedere uno statuto programmaticamente ambiguo. Pur nel disaccordo teorico e definitorio cui il genere va incontro in sede di dibattito critico (Gasparini 2008), resta infatti assodato che alla sua base debba esservi la tipica miscela di realtà e finzione, verità e menzogna, nel discorso di un io (Marchese 2014, 37). L'esposizione di documenti extra-testuali relativi alle vicende narrate permette di dare un ulteriore giro di vite all'indecidibilità di una simile costruzione retorica (Gasparini 2004, 105-10), il che spiega perché una sorta di anima documentaria abiti il genere autofinzionale. Se infatti, come già metteva in luce Giorgio Manganelli (1967), le risorse del linguaggio letterario sono intimamente compromesse con la vertigine propria del *côté* menzognero, l'inserzione di elementi probatori permette invece di riproporre con vigore la questione del contatto del racconto col mondo, fornendo un punto d'appoggio al secondo polo dell'esitazione, quello che spinge verso il reale. In questo senso, il ricorso al documento come indice papabile di un quoziente di verità della narrazione si iscrive pienamente nella gamma degli stratagemmi finalizzati a preservare la sussistenza dell'indispensabile dialettica autofittiva tra “è vero” e “non è vero”, tra “questo non è un romanzo” e “anzi no” (Siti 2024, 32).

Un caso di utilizzo documentario nell'ambito di accadimenti privati è nel *Libro delle case* di Andrea Bajani (2022), testo imperniato sull'evocazione retrospettiva delle case che il protagonista ha abitato o frequentato nel corso della propria vita e che costituiscono l'espedito attraverso cui raccontarla. A raddoppiare il gioco di specchi che già si compie nel testo (narrato in terza persona), alcune disordinate piantine catastali punteggiano, non commentate, il libro di Bajani – che pure si vuole “romanzo” (251): quasi ad alludere in questo modo a un'implicita base di realtà (l'effetto di vero, per dirla con Tirinanzi) sulla e contro la quale il discorso letterario e derealizzante⁵ del narratore ha l'agio di svilupparsi. Questo scrupolo topografico vanta d'altronde almeno un precedente illustre in Stendhal, il quale accompagna, sia nella *Vie de Henri Brulard* (1890) che nei *Souvenirs d'égotisme* (1892), le descrizioni testuali delle case da

³ In questo senso, Laurent Demanze (2019) intitola il suo saggio sulla *non fiction* contemporanea evocando una nuova “epoca dell'inchiesta”: implicando con ciò una continuità di fondo rispetto a un'epoca precedente, riconducibile proprio alla pratica del romanzo e segnatamente al movimento realista zoliano.

⁴ L'importanza della finzionalità del protagonista ai fini della ricezione di un romanzo come tale sembra essere confermata dal fatto che, non appena la prima viene meno, anche la seconda vacilla. Si veda in questo senso il caso fondativo del *Robinson Crusoe* di Defoe le cui indicazioni paratestuali, che presentavano il protagonista come una persona realmente esistita e autrice del testo, indussero molti lettori a crederlo un autentico resoconto di viaggio.

⁵ Nel testo mancano le indicazioni geografiche (ogni casa prende il nome da un suo aspetto saliente: Casa del sottosuolo, Casa del radiatore...) così come i nomi propri (i personaggi sono designati attraverso il ruolo che rivestono, sostantivato: Io, Madre, Padre...). Le case evocate, inoltre, si fanno progressivamente più metaforiche, fino all'onirica Casa dei ricordi fuorusciti.

lui abitate con piantine disegnate di proprio pugno e inserite a corredo del testo scritto.⁶ Degno di nota è il fatto che Stendhal non stia scrivendo un'*autofiction* bensì delle opere autobiografiche, canonizzate come tali da Philippe Lejeune (2014, 158-60) – vale a dire, dei testi il cui contenuto si pone come veridico. L'utilizzo di documenti in questo contesto e a questo scopo conferma ancora una volta che il loro potere enunciativo primario risiede nell'instaurazione implicita di un orizzonte d'attesa in cui il lettore è portato ad accreditare l'effettiva sussistenza dell'evento attestato.

Ciò non significa, naturalmente, che tale orizzonte d'attesa non possa poi essere disatteso o quantomeno complicato. Il fatto che i documenti producano l'impressione di un maggior radicamento della *fiction* nel mondo reale non giustifica infatti una lettura univoca e ingenua del loro sfruttamento testuale. Come dimostra già l'ambiguo caso di Bajani, anzi, i narratori contemporanei giocano spesso con tale presupposto, offrendo al lettore documenti manipolati o confondendo in ogni caso le tracce attraverso una sovrapposizione non del tutto combaciante tra documento e scrittura. In questo senso, istruttivo è il già citato saggio di Véronique Montémont sugli utilizzi autobiografici del materiale documentario e iconografico, nel quale la studiosa invita a prendere in conto anche le difficoltà ermeneutiche derivanti dall'ambivalenza e dalla polisemia del documento:

On peut [...] faire confiance aux auteurs pour complexifier à loisir leur relation à la sphère référentielle [...] le simple geste d'introduire du matériau extérieur dans le texte trouble [...] la linéarité narrative, introduit des polyphonies, décale le jeu des points de vue. (2012, 50-51)

Queste considerazioni sul documento si situano, metodologicamente, sulla stessa lunghezza d'onda di quelle che caratterizzano la riflessione teorica sull'interazione fototestuale – una linea di ricerca in continua espansione anche negli studi sulle scritture dell'io (Coglitore 2016; Montémont 2016; Schmitt 2024) e alla cui prospettiva è qui utile rifarsi, sia pure in modo cursorio, dal momento che le immagini sono (anche) una tipologia di documento (Montémont 2012, 44). Per limitarci alle *auctoritates* della teoria francese del Novecento, possiamo allora sottolineare, con Maurice Blanchot, il quoziente di perturbante opacità insito nell'immagine fotografica la quale, simulacro di un'entità assente, finisce col fagocitarla al punto da “ne réfère[r] à nul réel qui lui serait antérieur” (Schulte Nordholt 1995, 208). Una volta calata all'interno di un organismo testuale, l'immagine sovrappone il proprio discorso a quello portato avanti dal *medium* linguistico, riservandosi la possibilità di confondere le acque tramite il proprio controcanto e raddoppiando in ogni caso il messaggio di un suo doppio o doppiofondo. Tale effetto di de-coincidenza veniva evidenziato già da Roland Barthes nell'avvertenza metodologica collocata in apertura a un iconotesto fondativo quale l'*Empire des signes* (1970): “les images n'illustrent pas le texte [...] texte et image, dans leur entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange [des] signifiants” (1980, 5).

Ad ogni modo, simili sottolineature non sono sufficienti per poter parlare di una scrittura “contro” i documenti, in quanto l'autore, in tali frangenti, non scrive direttamente per smentirli né per rifiutarne l'autorità, bensì si limita a convocarli in vista di un impiego esteticamente saliente che, a vario titolo, complica e arricchisce le potenzialità espressive della propria opera.

⁶ Tra le molte, si vedano ad esempio quelle relative alle prime dimore stendhaliane a Grenoble (Stendhal 1982, 557-59). A ulteriore conferma della stretta connessione con la realtà che queste indicazioni testuali promuovono, si noti come in una di queste abitazioni abbia attualmente sede il Musée Stendhal, dedicato allo scrittore.

2. Scrivere contro la carta d'identità

Ciò che, per passare al cuore positivo del contributo, si intende designare con la nostra etichetta, è piuttosto un altro tipo di postura, certo minoritaria: quella di chi scrive per confutare il valore prescrittivo del documento, e attraverso le risorse della *fiction* intende cancellarne l'autorità e l'affidabilità. In questo senso, luogo privilegiato del nostro discorso si rivela essere un documento in particolare, la carta d'identità, il quale molto più di altri si presta all'instaurarsi di una relazione crudelmente antagonista con l'io che la maneggia. Ciò deriva evidentemente dal diverso tipo di pretese che il documento in questione avanza in merito alla verità dell'individuo, confermate già dalla sua denominazione che chiama in causa l'ingombrante concetto filosofico di "identità personale" (Lecaldano 2021). La piantina di una abitazione, una carta processuale, la fotografia di un paesaggio, si limitano infatti a testimoniare della realtà di un evento o dell'effettiva esistenza di un oggetto, ma non implicano alcuna dichiarazione in merito alle caratteristiche della persona che esibisce il documento – al di là dell'unico legame che stabiliscono tra essa e quanto il documento attesta. Non vi è questione, cioè, della persona come entità particolare, individuale, ma soltanto della persona in quanto essere umano che ha vissuto in un dato edificio, che è stato o meno implicato in una determinata vicenda. Il proprio grado di coinvolgimento in quanto il documento afferma resta cioè marginale, poiché non viene chiamato in causa quel "*something else, utterly mine*" (Howe 1991, 57) che è il nucleo profondo dell'io: esso resta fuori portata rispetto alla parzialità e alla particolarità del singolo evento, alla contingenza narrativa attestata dal documento.

La carta d'identità, al contrario, nasce con uno scopo molto più ambizioso e organico: essa intende appunto riassumere e definire in maniera univoca l'identità personale dell'essere cui è assegnata – vuole enunciare delle verità sulla persona considerata nel suo insieme. È pur vero che, si potrebbe obiettare, le dichiarazioni della carta restano quelle di un documento amministrativo, interessato pertanto a informazioni di base, attinenti perlopiù al criterio biologico dell'identità, vale a dire alle caratteristiche fisiche della persona, senza spingersi più di tanto sul versante psicologico (Patrone 2023, 14-18). Tuttavia, distinzioni simili richiedono un certo qual grado di sottigliezza interpretativa nonché una decisa svalutazione del proprio involucro corporeo; e in ogni caso la carta d'identità resta responsabile, ancora una volta, dell'istituzione di un orizzonte d'attesa il quale, per quanto insignificante lo si voglia considerare, non è mai del tutto innocente nei confronti della persona che ne è l'oggetto.

Quest'ultima, ad esempio, può non essere soddisfatta dell'immagine di sé che il documento restituisce, e sentirsi istintivamente portata a prenderne le distanze. Un'autrice di spicco dell'*autofiction* francese quale Camille Laurens espone i propri dubbi in merito tramite un breve testo contenuto nella raccolta *Le Grain des mots* (2003), la quale si compone di brevi definizioni personali dei più svariati concetti della vita quotidiana, disposti in ordine alfabetico. Confermando lo stretto legame col documento, la voce consacrata alla parola "identità" comincia nel seguente modo:

J'ai retrouvé l'autre jour une vieille carte d'identité datée de 1970. Eh bien! je vais vous dire une chose: ce document porte vraiment mal son nom. Ainsi moi, par exemple, je ne me suis pas reconnue: ni sur la photo (une godiche avec une frange), ni d'après l'état civil (un nom qui n'est plus le mien) ou le signalement (1m 65 – j'en fait sept de plus!) Non, vraiment je ne suis plus la même, et pourtant c'est mon identité qu'atteste ce papier. (2003, 73)

Pur denunciando le criticità inerenti al carattere rigido e grossolano della carta d'identità, il breve passaggio citato non può altresì fare a meno di ammettere, attraverso la concessiva in-

trodotto dall'avverbio “pourtant”, che tale documento possiede una ineliminabile e fastidiosa centralità nel contesto dell'ordine sociale. Esso costituisce infatti la prova più certa della propria esistenza e della propria identità, l'unica sulla quale si possa giuridicamente fare affidamento, molto più che sulle metamorfiche elucubrazioni prodotte dal proprio ineffabile spazio interiore. La carta d'identità è la certificazione standardizzata e autoritaria della forma del proprio sé. Nel caso in cui non se ne riescano ad accettare e ignorare le pecche – atteggiamento che è senz'altro il più diffuso tra i possessori del documento – può sorgere allora un'intensa velleità di ribellarglisi, culminante nell'ardita intenzione di ricrearlo.

3. Il caso di Chloé Delaume

Armarsi del potere performativo della parola e far fronte, tramite essa, alla freddezza della verità burocratica è esattamente il gesto di “scrittura contro” cui fa capo il tipo di *autofiction* attorno cui ruota il presente contributo. Quasi l'incarnazione stessa di un simile proposito, Chloé Delaume è l'autrice sulla quale ci si soffermerà nelle prossime pagine. Si tratta di una scrittrice dalla produzione oramai copiosa ma la cui penetrazione nel mercato editoriale italiana è a tutt'oggi molto lacunosa, se è vero che il *corpus* delle sue traduzioni si limitava ancora a due racconti curati da Marika Piva (*Narciso e i suoi spilli* e *Il lutto delle due sillabe*, 2016), prima della recente versione del suo ultimo romanzo *Pauvre folle* (2023), a cura di Sofia Tincani per l'editore Mincione (*Povera pazza*, 2025). Nonostante la scarsa ricezione nel nostro paese, Delaume è una figura cruciale per almeno tre filoni di studio della letteratura contemporanea – oltre a quello dell'*autofiction* e dell'identità narrativa, incessantemente lavorata nei suoi romanzi e teorizzata in *La Règle du Je* (2010), ci si riferisce al femminismo e all'identità di genere (in particolare nel manifesto *Mes bien chères sœurs*, 2019), nonché al *performative turn* e alla transmedialità (Delaume è anche attrice e musicista).⁷

Il testo sul quale ci si intende soffermare in questa sede è appunto *La Règle du Je*, sorta di saggio dal tessuto linguistico scoppiettante⁸ e genericamente inclassificabile, posto a metà fra la dichiarazione di poetica e l'autobiografia intellettuale.⁹ In questo breve libro, Delaume rende conto delle ragioni di fondo dell'operazione che si è prefissata di perseguire tramite la propria opera autofinzionale, ovvero quella di riscrivere interamente la vicenda biografica della propria esistenza attraverso la *fiction*, segnatamente l'*autofiction*. Tale discusso genere assume qui, tra i molteplici sensi che gli sono stati di volta in volta attribuiti, quello di narrazione di una storia inventata (nel senso fattuale di “mai accaduta nella realtà”)¹⁰ con protagonista un narratore la cui identità coincide con quella dell'autore. Refrattaria a ogni prudente compromesso letterario volto a “s'adapter au réel” (2016, 223), Delaume si esprime in merito fin dalle prime pagine, con tono perentorio:

⁷ Per una bibliografia critica più estesa su Delaume, si rimanda a Piva 2024, 259-70. Un'introduzione all'autrice è fornita da Piva 2012. A testimonianza dell'interesse critico intorno all'opera dell'autrice, va ricordato anche il recente convegno *Chloé Delaume: une œuvre intermédiaire*, svoltosi a Parigi dal 17 al 19 gennaio 2024.

⁸ La sperimentazione linguistica è cifra distintiva della produzione di Delaume, in particolare nella sua prima fase (Piva 2024, 13).

⁹ Nello stesso solco si inseriscono due testi teorici più brevi, frutto di interventi ai convegni di Cérisy del 2008 e del 2012: “S'écrire mode d'emploi” (Delaume 2010b), scansione retrospettiva dell'opera dell'autrice libro per libro, ripresa in forma scorciata nell'*Annexe* della *Règle du Je* (2010a, 83-93); e “Politique et autofiction” (2016).

¹⁰ In contrappunto alla definizione originale di Doubrovsky, l'intenzione di Delaume è “créer un réel d'événements et de faits si strictement fictifs” (Delaume 2016, 231).

Le réel se plie aux contours de ma fable[...] me réapproprier ma chair, mes faits et gestes comme mon identité ne pouvaient s'effectuer que par la littérature. Je ne crois plus en rien, si ce n'est en le Verbe, son pouvoir tout-puissant et sa capacité à remodeler l'abrupte. (2010a, 6)

Per lei, piegare il reale al potere del Verbo significa soprattutto poter cancellare la storia dei suoi primi ventisei anni di vita, cioè appunto contestare e azzerare, a un momento dato, quanto enunciato dal "document brut" (Ducas 2010, 182), dalla propria carta d'identità. In qualche modo, il testo di Delaume si apre proprio con quest'ultima, nella misura in cui espone i tipici riferimenti biografici dell'autrice per affrettarsi a negarli e a spiegare la diversa via intrapresa: "né dans les Yvelines le dix mars mille neuf cent soixante-treize" (Delaume 2010a, 5). Se, come proposto in precedenza, i dati della burocrazia biografica vengono percepiti come insufficienti per una definizione della propria identità personale, il gesto che *La Règle du Je* implicitamente compie nelle sue prime righe non è tanto quello di sottrarre loro ogni legittimità, quanto piuttosto di circoscriverla e confinarla. L'autrice sottolinea infatti che questi dati sono validi soltanto rispetto al livello biologico, fisico – sono cioè riferiti soltanto al corpo, soggetto sintattico della frase sopra citata: "Mon corps est né dans les Yvelines le dix mars mille neuf cent soixante-treize" (5). A essere effettivamente sottoposto all'*emprise* dei documenti, localizzato e imprigionato sulla carta d'identità, è dunque il corpo, con tutto l'effetto straniante e distanziante che tale *splitting* comporta. Dispiegando i sottintesi su cui si regge il discorso di Delaume, è necessario infatti concludere che, per lei, avere un corpo non coincide necessariamente col fatto di essere un io. Nel dualismo implicito che esso promuove, si allude infatti all'esistenza di un livello mentale assai più decisivo del fisico: quello di un "Je" privo di nomi propri e che costituisce l'autentica essenza della persona. Nella maggior parte dei casi, naturalmente, i due piani convivono fin da subito in una sinergia simbiotica che rende impercettibile la loro divergenza di fondo; nel caso di Delaume, quest'ultima è invece manifesta, tanto che l'io dichiara di aver preso possesso del corpo soltanto in un momento molto successivo rispetto alla nascita biologica (5), e di averlo fatto attraverso le risorse della finzione.

Il richiamo all'apparente onnipotenza di quest'ultima, tuttavia, non deve far supporre che alla base dell'operazione di Delaume vi sia soltanto un'esaltazione dell'inventività e della capacità immaginifica, così come avviene nella concezione dell'*autofiction* – più propriamente *autofabulation* – proposta dal critico Vincent Colonna (2004). Per Delaume, infatti, non si tratta soltanto di esercitare ludicamente i mezzi della propria fantasia: la sua operazione scrittoria origina da esigenze assai più urgenti e ha ricadute profonde sull'interezza della sua persona. Secondo una formula impiegata dall'autrice stessa: "ça ne m'intéresse pas d'être juste écrivain" (2010a, 6), dove la qualifica di "soltanto scrittore" sembra rifarsi al durevole immaginario della torre d'avorio e a una separazione stagna tra l'astratto dell'arte e il concreto della vita.

Il suo rifiuto di questa demarcazione si percepisce anche dalla profonda preoccupazione con la quale si esprime in merito alla sorte e alla legittimità dell'"autofiction" come etichetta critica. In essa, infatti, la Delaume della *Règle du Je* ammette di riconoscersi in maniera pressoché identitaria: è ormai divenuta il *suo* genere, il suo posto nel mondo, letterario e contemporaneamente extra-letterario, tramite la quale ha imbastito la propria rinascita esistenziale. Di fronte alle numerose critiche rivolte all'*autofiction*, sia dal punto di vista della sua inconsistenza teorica (Gasparini 2004, 26) sia, sul piano estetico, del suo deleterio legame col narcisismo e l'esibizionismo, nel suo saggio Delaume si affretta a consultare a tal proposito ricercatori specializzati nella materia come lo stesso Philippe Gasparini (2010a, 41-44), ansiosa di ottenere rassicurazioni, puntualmente negate, circa la validità dell'etichetta. Questo passaggio del libro dimostra come un dibattito teorico sullo statuto dei generi letterari, normalmente ritenuto materia per oziose discussioni accademiche, possa giungere a detenere un'importanza vitale.

Nel caso di Delaume, il dubbio sulla legittimità dell'*autofiction* mette infatti in questione anche la propria, in quanto personaggio che da tale *fiction* è generato: "aujourd'hui je ne sais pas si j'ai le droit d'exister" (35).

Di fronte a un simile quadro, una possibile tentazione si impone al critico, ovvero quella di ricondurre gli assunti teorici di Delaume alla dimensione etica e traumatica di quel vissuto che l'autrice intende cancellare, infestato in particolar modo dalle violenze che ha subito durante l'adolescenza e dal passato di sangue del quale la sua famiglia è intrisa (Piva 2013). Motore del dispositivo auto-finzionale sarebbe quindi il rifiuto di essere definiti dalla violenza e dall'omicidio – il fatto che tale ipotesi, pur fondata, sia riduttiva è sottolineato con forza dall'autrice stessa, che lamenta con rabbia i casi di ricezione della sua opera fondati soltanto sul *pathos* e sulla condivisione ipoteticamente diretta e contenutistica della propria esperienza vissuta (Delaume 2010a, 65).

Al di là di più o meno facili psicologismi, dunque, la dimensione concettuale che sorregge l'impianto del discorso di Delaume merita di essere indagata nella radicalità della sua proposta. Una delle idee fondative è che ogni evento accaduto senza che l'io abbia potuto avallarlo, padroneggiarlo, ogni evento che gli piomba addosso dall'esterno, non possa intrattenere una relazione stretta con il vero "fondo" di questo stesso io. Al contrario, è molto più individuale e rivelatore ciò che l'io stesso può dire e creare su di sé, nel proprio auto-ritrarsi: "l'être prime sur l'événement" (2016, 230). È appunto all'interno di simili coordinate concettuali che si iscrive la dichiarazione con la quale Delaume chiude il primo capitolo del proprio testo: "on ne nait pas Je, on le devient" (2010a, 8). L'autrice prende qui nettamente posizione in favore di una visione poetica, fenomenologica dell'io narrativo (Carron 2002), distante dalla visione essenzialista che le etichette immutabili della carta d'identità implicitamente propugnano e incoraggiano.

3.1 Il nome e lo pseudonimo

Il nome, imposto alla nascita sul corpo del neonato, è uno degli strumenti più efficaci per addomesticare e inscrivere la sua assoluta alterità all'interno di un sistema di conoscenze pre-esistente (Certeau 1975, 249-73). Il fatto che Chloé Delaume sia in realtà uno pseudonimo costituisce quindi uno dei punti più emblematici e rappresentativi della sua postura di fronte all'autorità dei documenti. Il nome è, in questo senso, un campo privilegiato (Ripoll 2015, 91) attraverso il quale afferrare il lato performativo, attivo, dell'azione di (ri-)scrittura operata dall'io nei confronti della vita e delle etichette applicategli dal mondo esterno – è il correlativo oggettivo in cui si condensa la *vis* dell'intera opera.

Delaume, non a caso, dedica diverse pagine del libro al racconto della travagliata esperienza vissuta col proprio nome, della quale si offre di seguito un breve riassunto. L'autrice comincia col sottolineare i limiti e i disagi causati da un cognome che proviene dalla famiglia (il "nom de famille", per l'appunto) e che esercita fin da subito un'influenza concreta sulla vita del bambino. È questo il caso di "Nathalie Abdallah", il primo nominativo stampigliato sulla sua carta d'identità e che non ha altra caratteristica al di fuori di quella di significare con chiarezza "certainement pas français" (Delaume 2010a, 10), con tutti i problemi relazionali e sociali che tale indicazione comporta. In seguito, sempre con un sentimento di passività subita dall'esterno, la burocrazia modifica il nome dell'io: "Abdallah fut biffé de mon état civil [...] et devint Dalain" (11). Anche se questo nuovo cognome possiede delle apparenze più francesi, esso presenta comunque il difetto di non assomigliare a nulla (*ibidem*), di non detenere significati semantici che possano venir riconosciuti dall'io come appropriati. È di fronte a questa situazione che si rende allora necessario un primo atto di scrittura, un primo abbozzo di *fiction*

e di opera d'arte *in nuce*, vale a dire la riscrittura del proprio nome – gesto letterario a pieno titolo, in quanto si tratta in fondo di trovare il nome più adatto per il personaggio fittizio che sarà protagonista dei propri romanzi, il quale per avventura coincide con sé stesso. È così che Nathalie Dalain diventa Chloé Delaume, e che l'autrice può commentare soddisfatta: “j'ai sur les mains le sang de Nathalie Dalain” (13), sepolta nel libro *Dans ma maison sous terre* (2009). Il suo pseudonimo, chiosa Delaume, è “beaucoup plus qu'un pseudonyme” (2010a, 5): si tratta in effetti del primo segnale, il più facilmente riconoscibile a prima vista, della sua operazione di rifacimento e di sostituzione dei dati ufficiali con dati inventati e finzionali.¹¹

Per situare meglio quanto appena notato, sarà forse utile sottolineare come il gesto di Delaume non scaturisca *ex nihilo*, ma si ricolleggi piuttosto a una genealogia di autori che trova uno dei suoi esiti più rappresentativi nella postura di Antonin Artaud. Con grande autocoscienza storico-critica, è Delaume stessa a confermare la validità di una simile filiazione, citando Artaud all'inizio della *Règle du Je* come uno dei suoi veri due padri insieme a Boris Vian¹² – ancora una volta non si tratta, evidentemente, di genitori biologici quali quelli certificati dall'arbitrarietà dei documenti, bensì di padri artistici, ritenuti gli unici che meritino di essere menzionati nel libro. Tra i molti esempi possibili all'interno del vasto corpus dell'opera di Artaud, uno mostra con sorprendente chiarezza la sua affinità rispetto al trattamento dei dati biografici compiuto da Delaume. Si tratta di una lettera a Henri Parisot, datata 7 settembre 1945; a conferma della sua importanza metaletteraria, Artaud la sceglie per figurare a conclusione della sua *plaquette* odeporica *D'un voyage au Pays des Tarahumaras* (1945), ora confluita nell'edizione Gallimard dei *Tarahumaras*. Esponendo con vigore l'urgenza personale della propria scrittura, Artaud vi puntualizza i dettagli del sé di cui, attraverso la mediazione esotica, era alla ricerca:

Moi, M^r Antonin Artaud né le 4 septembre 1896 à Marseille, 4, rue du Jardin des Plantes, d'un utérus où je n'avais que faire et dont je n'ai jamais rien eu à faire [...] je sais que j'étais né autrement, de mes œuvres et non d'une mère. (1971, 59)

Il gesto di Artaud appare pienamente sovrapponibile rispetto a quello compiuto da Delaume all'inizio della *Règle du Je*: riprodurre parola per parola la propria carta d'identità (nome e cognome, luogo e data di nascita...) soltanto al fine di negarla con forza e proporre in alternativa la sua riscrittura finzionale. “Je suis né de mes œuvres”: questa formula di Artaud riassume con efficacia il senso della palingenesi linguistica che anche Delaume, in maniera se possibile ancor più mirata, assidua e sistematica, tenta di compiere.

4. Biforcazioni genealogiche: Delaume, Duras, Valéry

Per riassumere quanto fin qui esposto, la carta d'identità e le indicazioni biografiche in essa contenute si configurano quindi, in una scrittura autofittiva “contro”, come il palinsesto che il testo finzionale complica e riscrive. Lungi dal rappresentare una conferma della propria esistenza, un appoggio al discorso su di sé, essa viene percepita in quanto imposizione e limite. Tale postura sembra chiamare in causa una folta schiera di dichiarazioni circa l'arbitrarietà del diritto che i dati biografici pretendono di vantare sulla complessità della persona – schiera

¹¹ Delaume ribadisce l'importanza del suo pseudonimo nella risposta alla prima domanda dell'intervista concessa a Havercroft (2012).

¹² Il suo pseudonimo deriva da un incrocio fra due delle loro opere, rispettivamente *L'Arve et l'aume* (1947) e *L'Écume des jours* (1947). Circa l'impiego della pseudonimia nella letteratura francese sulla lunga durata si veda Martens (2017).

che oltrepassa l'esempio del solo Antonin Artaud per allargarsi fino a Paul Valéry, Marguerite Duras o Roland Barthes,¹³ volendo limitarsi all'ambito ristretto del Novecento francese. Per concludere e completare questo sommario inquadramento di Delaume all'interno del contesto storico-letterario a lei precedente, sembra quindi necessario fare i conti con questa latente tentazione "espansionistica".

La comparazione con altri autori che, pur non esplicitamente citati nella *Règle du Je*, sono riconducibili a una spiccata diffidenza verso il piano biografico e documentario in ambito di auto-costruzione identitaria può rivelarsi utile per afferrare ancora meglio la specificità del posto occupato dalla nostra autrice all'interno del panorama delle forme letterarie della soggettività. Se è infatti innegabile che molti dei tratti concettuali evocati più sopra risuonano con echi e posture che vanno ben oltre la famiglia ristretta Artaud/Vian, è tuttavia necessario tentare di oltrepassare la vaghezza della consonanza tematica e introdurre piuttosto una linea di demarcazione e differenziazione tra i percorsi variamente afferenti a questa postura, per non rischiare di agglutinare senza criterio le varie posizioni. Da un lato, il gesto autofunzionale di Chloé Delaume consiste nella cancellazione dell'identità personale veicolata dalla propria carta d'identità al fine di ricadere istantaneamente in una nuova e altra identità, quella finzionale, considerata migliore in quanto più aderente all'auto-percezione dell'io: come scrive l'autrice, "je me sentais enfin reliée à une histoire qui pouvait me convenir: elle était littéraire" (Delaume 2010a, 7). La stessa cosa non può essere sostenuta rispetto ad autori quali Valéry o Duras, che fanno completamente a meno dell'aspetto documentario proprio alla carta d'identità e preferiscono spostare il loro discorso sull'io in un piano del tutto differente. Il documento, assente nelle loro opere, è da loro ignorato piuttosto che combattuto.

Nel caso specifico di Marguerite Duras, il posizionamento autoriale quanto al discorso sull'io è caratterizzato dalla scelta di situarsi a monte del concetto stesso di identità personale. Lo scopo di Duras e delle sue protagoniste finzionali, infatti, non è quello di forgiarsi un *récit de soi* più confortevole, bensì soltanto di scoprire il lato arbitrario su cui ogni *récit de soi* giocoforza si regge.¹⁴ La differenza fondamentale tra le due risiede nella discrepanza tra l'idea che l'identità personale possieda effettivamente un valore, e che il problema in merito derivi soltanto dalle carenze della propria specifica, migliorabile identità; e l'idea che, al contrario, sia l'intero gioco identitario, esteso a ogni identità possibile, a essere in fondo del tutto privo di senso. Duras rivendica limpidamente quest'ultima posizione in un passaggio della *Vie matérielle*, libro-intervista con Jérôme Beaujour nel quale afferma:

Je ne connais pas mon histoire. Je n'ai pas d'histoire. De la même façon que je n'ai pas de vie. Mon histoire, elle est pulvérisée chaque jour, à chaque seconde de chaque jour, par le présent de la vie, et je n'ai aucune possibilité d'apercevoir clairement ce qu'on appelle ainsi: sa vie. Seule la pensée de la mort me rassemble ou l'amour de cet homme et de mon enfant. J'ai toujours vécu comme si je n'avais aucune possibilité de m'approcher d'un modèle quelconque de l'existence. Je me demande sur quoi se basent les gens pour raconter leur vie. (1987, 88)

L'ultimo periodo dell'estesa citazione esprime proprio un'intima diffidenza nei confronti della pratica letteraria del racconto di sé intrapresa da Delaume, a dimostrare come Duras intenda prendere le distanze da una testualità fondata sull'*histoire* personale e sull'identità narrativa, per dirla con Ricœur. La divergenza di fondo tra le due autrici è ben esemplificata dalla coppia di

¹³ Proprio a Barthes rimanda Duras (2010, 184), inserendo Delaume in una linea che comprende anche Foucault, Derrida e Lacan.

¹⁴ Per una riflessione su questo aspetto nella *Douleur* di Duras (1985), si rimanda a Salvagnini Zanazzo (2024a).

opposti che si ottiene accostando fra loro due delle dichiarazioni sopra citate, accomunate proprio dalla presenza dello stesso lemma “histoire”: se da un lato Delaume può dire di sentirsi “enfin reliée à une *histoire*”, Duras è retoricamente categorica: “Je n’ai pas d’*histoire*” (corsivi nostri).

Accettando di risalire ulteriormente nella vicenda intellettuale della riflessione sull’io, un altro riferimento pressoché inevitabile convocato da alcune delle idee espresse in precedenza – in particolare la denegazione del quoziente di verità degli eventi che accadono all’io e il fastidio per le limitazioni della propria gabbia corporea rispetto all’infinità dei possibili – è quello relativo alla posizione di Paul Valéry. L’autore dei *Cahiers* propugna in effetti uno smarcamento dai dati biografici per isolare il livello veridico di un *Moi* maiuscolo, il più possibile “puro” e indipendente dagli accidenti corporei. Come per Duras, tuttavia, anche per Valéry tale esigenza spinge a dislocare l’indagine su un terreno del tutto diverso, ovvero quello della percezione e della fenomenologia, nel quale il *moi* minuscolo, diventando *Moi* puro, acquisisce uno statuto del tutto diverso e disomogeneo rispetto a ciò che normalmente si intende per l’individualità, per la “personalità” psicologica e caratteriale di un essere umano.¹⁵ Nella sua emblematica divagazione biografica su Leonardo da Vinci, nel quale concepisce l’artista italiano molto più come una funzione dell’attività cerebrale che come un individuo incarnato, Valéry scrive ad esempio che “[l’individu de la première grandeur] sent bien qu’il ne peut pas se définir entièrement devant lui-même par les données et par les mobiles ordinaires” (Valéry 1957, 94). Coerentemente con questa prospettiva, l’autore arriva a stigmatizzare e connotare negativamente delle tendenze “romanzesche” e finzionali che ben si attagliano a quanto Delaume invece valorizza: “tirant de sa propre inconstance quelques ressources et beaucoup de vanité, [la personne] met dans les fictions son activité favorite. Elle vit de romans, elle épouse sérieusement mille personnages” (109).

Conclusion

Sideralmente distante dall’algido distacco esibito da Duras e da Valéry, Delaume combatte la propria battaglia contro l’io documentario scegliendo apertamente di restare sullo stesso terreno semantico di quest’ultimo – terreno di narrazioni, di corpi, di più o meno drammatiche relazioni sociali che innervano le sue opere (Décimo 2008; Ducas 2010, 182; Piva 2013, 351; Péron-Douté 2022). È questo, in fondo, a rendere la sua una postura effettivamente “contro”: quella che ingaggia col documento può definirsi una vera e propria lotta proprio perché viene combattuta con gli stessi mezzi dell’avversario, cioè le risorse narrative della definizione di sé. Se Valéry nega costitutivamente ogni autenticità ai tratti caratteriali della *personnalité*, in quanto la natura arbitraria di quest’ultima non intrattiene alcun legame col funzionamento intellettuale della mente, l’io di Delaume, al contrario, è trascurabile soltanto quando intaccato da una falsità del tutto contingente. Qualora invece riesca ad adattarsi all’esperienza interiore dell’io, può a tutti gli effetti diventare vero: l’autenticità è il valore conoscitivo, infatti, non gli sono interdetti a priori.

La postura che Duras e Valéry incarnano potrebbe pertanto essere etichettata come un esempio di scrittura “al di là” del documento, in quanto si disinteressano di tale dispositivo e gli negano ogni pertinenza; Delaume, al contrario, si impegna a correggerlo e lavorarlo proprio perché implicitamente (inconsiamente?) lo ritiene importante e ne teme l’ingombrante influenza

¹⁵ Per un approfondimento sul *Moi pur* nell’*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, ci si permette di rinviare a Salvagnini Zanazzo (2024b).

sulla propria vita. Col suo carattere semanticamente fondativo, il documento rappresenta le solide istanze di una realtà biografica in risposta alla quale l'autrice avvia il necessario e disperato sforzo della scrittura: di libro in libro, una nuova vicenda personale si sostituisce sempre più compiutamente alla precedente, fluendo dalla sorgente di un agonismo esistenziale dal cui esito dipende la vita stessa e il suo "droit d'exister".

Riferimenti bibliografici

- Artaud, Antonin. 1971 [1945]. "Lettre à Henri Parisot". In Id., *Les Tarahumaras*, 58-60. Paris: Gallimard.
- Bajani, Andrea. 2022 [2021]. *Il libro delle case*. Milano: Feltrinelli.
- Barthes, Roland. 1980 [1970]. *L'Empire des signes*. Paris: Flammarion.
- Bertoni, Federico. 2007. *Realismo e letteratura. Una storia possibile*. Torino: Einaudi.
- Bosco, Gabriella. 2018. "Philippe Forest et la tierce forme, ou bien le roman (auto)critique". *Revue italienne d'études françaises* no. 8. doi: 10.4000/rief.2054.
- Bricco, Elisa (a cura di). 2021. *Raccontare con la fotografia. Percorsi di indagine e di creazione*. Genova: Genova University Press.
- Carrère, Emmanuel. 2000. *L'Adversaire*. Paris: P.O.L.
- Carron, Jean-Pierre. 2002. *Écriture et identité: pour une poétique de l'autobiographie*. Bruxelles: Ousia.
- Certeau, Michel de. 1975. "La parole de la possédée". In Id., *L'écriture de l'histoire*, 249-73. Paris: Gallimard.
- Coglitore, Roberta. 2016. "Le verità dell'io nei fototesti autobiografici". In *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di Michele Cometa e Roberta Coglitore, 49-68. Macerata: Quodlibet.
- Colonna, Vincent. 2004. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram.
- Décimo, Marc. 2008. "De quelques histoires de famille à la naissance de Chloé Delaume: trauma et usage singulier de la langue". In *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles*, vol. 2, édité par Muriel Lucie Clément et Sabine van Wesemael, 315-22. Paris: L'Harmattan.
- Delaume, Chloé. 2010a. *La Règle du Je. Autofiction: un essai*. Paris: Presses universitaires de France.
- . 2010b. "S'écrire mode d'emploi". In *Autofiction(s)*, édité par Claude Burgelin, Isabelle Grell e Roger-Yves Roche, 109-26. Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- . 2016. "Politique et autofiction". In *Lisières de l'autofiction: Enjeux géographiques, artistiques et politiques*, a cura di Arnaud Genon e Isabelle Grell, 221-34. Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- Demanze, Laurent. 2019. *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*. Paris: Corti.
- Donnarumma, Raffaele. 2014. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: Il Mulino.
- . 2016. "Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti". In *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, a cura di Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis e Ada Tosatti, 231-48. Massa: Transeuropa.
- Ducas, Sylvie. 2010. "Fiction auctoriale, postures et impostures médiatiques: le cas de Chloé Delaume, « personnage de fiction »". *Le Temps des Médias* no. 14: 176-92. doi: 10.3917/tdm.014.0176.
- Duras, Marguerite. 1987. *La vie matérielle. Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*. Paris: P.O.L.
- Foster, Hal. 2006 [1996]. *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, traduzione di Barbara Carneglia. Milano: Postmedia books.
- Gasparini, Philippe. 2004. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil.
- . 2008. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- Ginzburg, Carlo. 1986 [1979]. "Spie. Radici di un paradigma indiziario". In Id., *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*, 158-93. Torino: Einaudi.
- Havercroft, Barbara, et Chloé Delaume. 2012. "Le soi est une fiction". *Revue critique de fixation française contemporaine* no. 4. doi: 10.4000/fixion.6511.
- Howe, Irving. 1991. "The Self in Literature". *Salmagundi* no. 90-91: 56-77.

- Huglo, Marie-Pascale. 2018. "Scénariser le réel". In *Emmanuel Carrère: faire effraction dans le réel*, édité par Laurent Demanze et Dominique Rabaté, 212-19. Paris: P.O.L.
- Laurens, Camille. 2003. *Le Grain des mots*. Paris: P.O.L.
- Lecaldano, Eugenio. 2021. *Identità personale. Storia e critica di un'idea*. Roma: Carocci.
- Lejeune, Philippe. 2014 [1971]. *L'Autobiographie en France*. Paris: Armand Colin.
- Manganelli, Giorgio. 1967. *La letteratura come menzogna*. Milano: Feltrinelli.
- Marchese, Lorenzo. 2014. *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*. Massa: Transeuropa.
- . 2019. *Storiografie parallele. Che cos'è la non fiction?*. Macerata: Quodlibet.
- Martens, David (éd.). 2017. *La pseudonymie dans la littérature française: de François Rabelais à Éric Chevillard*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Montémont, Veronique. 2012. "Vous et moi: usages autobiographiques du matériau documentaire". *Littérature* no. 166, 40-54. doi: 10.3917/litt.166.0040.
- . 2016. "(Des)saisissements: photographie, autobiographie, fiction". In *Lisières de l'autofiction: Enjeux géographiques, artistiques et politiques*, édité par Arnaud Genon et Isabelle Grell, 119-39. Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- Patrone, Fabio. 2023. *Piccola guida filosofica all'identità personale*. Roma-Bari: Laterza.
- Péron-Douté, Eugénie. 2022. "L'organicité chez Chloé Delaume: Penser le corps comme laboratoire". In *Políticas y narrativas del cuerpo*, a cura di Lucía Caminada e Fernando Gonçalves, 452-72. Corrientes: Eudene.
- Piva, Marika. 2013. "Cantieri tanatologici. Trauma vs scrittura nell'opera di Chloé Delaume". *Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente* no. 2: 349-60. doi: 10.13128/LEA-1824-484x-13827.
- . 2024. *Chloé Delaume: morfologia e clinamen. Letture incrociate di Chanson de geste & Opinions*. Bologna: DeriveApprodi.
- Ripoll, Ricard. 2015. "L'Écriture-recherche de Chloé Delaume". In *Littérature du moi, autofiction et hétérographie dans la littérature française et en français du XX^e et du XXI^e siècles*, édité par Jean-Michel Devésa, 87-94. Pessac: Presses universitaires de Bordeaux.
- Ruffel, Lionel. 2012. "Un réalisme contemporain: les narrations documentaires". *Littérature* no. 166: 13-25. doi: 10.3917/litt.166.0013.
- Salvagnini Zanazzo, Giovanni. 2024a. "Why am I suffering? Self-Identity and Trauma in Duras' *La Douleur*". *Genre* no. 40: 136-50. doi: 20.500.12680/sq87c4011.
- . 2024b. "Construire jusqu'au noir: le Moi de Valéry entre l'*Introduction* et *Note et digression*". *Revue italienne d'études françaises* no. 14. doi: 10.4000/12oz0.
- Schmitt, Arnaud (ed.). 2024. *Hybridity in Life Writing: Combining Text and Images*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Schulte Nordholt, Anne-Lise. 1995. *Maurice Blanchot: L'écriture comme expérience du dehors*. Genève: Droz.
- Shields, David. 2010. *Fame di realtà. Un manifesto*, traduzione di Marco Rossari. Roma: Fazi.
- Siti, Walter. 2024. *Il realismo è l'impossibile. Con una palinodia 2023*. Milano: Nottetempo.
- Stendhal. 1982 [1890]. "*Vie de Henry Brulard*". In Id., *Œuvres intimes*, vol.2, édition établie par Victor Del Litto, 523-964. Paris: Gallimard.
- Suverato, Andrea. 2023. *Finzioni testimoniali. Scritture di un tempo infestato*. Milano: Ledizioni.
- Tinelli, Giacomo. 2022. *L'io di carta. L'autorappresentazione contemporanea: Walter Siti ed Emmanuel Carrère*. Milano: Edizioni del Verri.
- Tirinzani de Medici, Carlo. 2012. *Il vero e il convenzionale. Rappresentazioni della realtà nel romanzo contemporaneo*. Torino: UTET.
- Valéry, Paul. 1957 [1919]. "Note et digression". In Id., *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, 71-167. Paris: Gallimard.



Hacia los orígenes del microrrelato criminal. El papel de Ramón Gómez de la Serna

Andrea Venerina

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

Citation: A. Venerina (2025)
Hacia los orígenes del
microrrelato criminal. El papel
de Ramón Gómez de la Serna.
Lea 14: pp. 155-165. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-15923>.

Copyright: © 2025 A. Venerina.
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 License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

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.

Abstract

This article deals with the role of Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) in criminal flash fiction. After an introduction on the writer's contribution to Spanish flash fiction and the role of criminality in it in the first half of the 20th century, some of the flash fictions collected in his *Disparates y otros caprichos* (2005) will be analysed, showing how in these texts the theme of death is strictly related to the typical motifs of crime fiction that often undergo a humorous, satirical and fantastic treatment.

Keywords: Crime, Detective Story, Flash Fiction, Ramón Gómez de la Serna, Spanish Literature

Introducción

A pesar de que el policiaco sea uno de los géneros más populares en el mundo, escasos autores de narrativa hiperbreve han cultivado o cultivan microcuentos policiacos o criminales: en la primera mitad del siglo XX, además de algunos *disparates* y *caprichos* de Ramón Gómez de la Serna de los que nos ocuparemos a continuación, solo se detectan los *Crímenes naturales* (1936-1954) (2009) de Juan Ramón Jiménez – aunque tendentes a lo lírico, conceptuales y a menudo metafísicos – y los *Crímenes ejemplares* (1957) de Max Aub, una obra que se vale del humor negro para presentar una serie de confesiones de unos asesinos que explican las razones del crimen cometido. Normalmente, en el género policiaco, el investigador tiene que resolver un caso en que un asesino ha matado a su víctima, siguiendo varios indicios, interrogando a sospechosos y testigos, buscando un móvil, formulando y descartando hipótesis sobre quién ha cometido el delito y cómo lo ha hecho, manteniendo la tensión y atrapando la atención del lector hasta el final. Es evidente que, como ya ha señalado la crítica, esta estructura no se puede seguir en el microrrelato criminal: la tripartición *crimen-investigación-solución*

no tiene cabida en su poco espacio, por lo tanto la mayoría de las veces los relatos breves se centran en el crimen, en los eventos que llevan a él o que lo siguen; además, el suspenso no se puede crear por medio de la acumulación de detalles, por eso el narrador alude a algo siniestro que ocurrirá una vez acabada la lectura, cuyos particulares son dejados a la imaginación del lector; por la misma razón de espacio, los personajes son generalmente estereotipados; hay un narrador poco fiable que habla en primera persona para que se conozca directamente su punto de vista y, finalmente, se nota el empleo del humor y de finales abiertos y sorprendivos (Pugliese 2019, 148-52). En palabras de Rivas, en este tipo de microrrelatos,

La irrupción de un hecho sorprendente y la rarefacción informativa contribuyen a enfatizar el horror de una realidad ya de por sí inopinada. Así, [...] los asesinatos responden casi siempre a acciones o comportamientos paradójicos que en lugar de resolverse y reintegrar al lector en las monotonías de la vida diaria lo dejan suspendido en los dominios de lo extravagante. (2012, 103)

Además, como señala Epple, los autores de relatos *micropoliciales* reconocen los modelos de Todorov de relato de enigma, negro y de aventuras, pero a menudo los parodian o reseman-tizan: “[n]uestro repertorio incluye crímenes investigados, crímenes sin investigar, crímenes accidentales, reelaboraciones cómicas, crímenes pasionales, imaginados o virtuales, oníricos, absurdos, secretos, inexplicables, etc.” (2017, 156).

Este estudio pretende ser una incursión en los orígenes del microrrelato criminal que, gracias a Ramón Gómez de la Serna, coinciden con las primeras muestras del microrrelato en España. Recordamos que Gómez de la Serna – escritor y periodista vanguardista conocido mayormente por sus greguerías – fue, junto con Juan Ramón Jiménez (1881-1958), uno de los iniciadores de lo que hoy en día llamamos *microrrelato*,¹ llegando a él no a partir de la narrativización del poema en prosa, sino a través de “la comprensión textual y el pulimiento del cuento” (Andres-Suárez 2010, 71). Estas manifestaciones *ante litteram* del género surgen en la época de las Vanguardias históricas, que rompen a nivel estilístico-conceptual con el Romanticismo y el Realismo y se connotan por la tensión renovadora, el experimentalismo, la ruptura de la noción canónica de género literario y la apuesta por un lenguaje expresivo con matices humorísticos. Un periodo en el que reina la “estética de la brevedad”, para utilizar el término de Ródenas de Moya (2009, 68), que afecta no solo a todos los géneros literarios sino a varios ámbitos de la cultura occidental. Gómez de la Serna, considerado el padre de las Vanguardias, encarna la experimentación, la búsqueda de la originalidad, introduciendo una mirada poliperspectiva y defendiendo el arte desrealizado y la libertad creadora. No sorprende, entonces, que se adelantara también a su tiempo en ensayar la escritura de narraciones brevísimas, publicándolas tanto en revistas, como *Ultra* y *Grecia*, como en una serie de volúmenes misceláneos que aparecen desde el año 1917 hasta 1956, en los que es posible distinguir *greguerías*, *trampantojos* o *gollerías* y *caprichos* o *disparates*. De estas composiciones, solo los *caprichos* o *disparates*, cuya nomenclatura es de goyana memoria, remiten a lo que hoy entendemos por microrrelato. El autor los define como sigue:

Esta especie de “disparate” que inventé procede de la persuasión de que hay cosas disparatadas de un interés que se repite en la vida, cuadros de fantasía que tienen la particularidad de proyectarse en nosotros en momentos lúcidos, grandes arañas que bajan del cielo claro de las tardes claras, situaciones que se resuelven sin resolverse, sólo quedándose pasmadas en su absurdidad y todo un mundo embrionario pero que quiere realizarse. (Gómez de la Serna 1962, 11)

¹ El microrrelato se puede definir como un texto (hiper) breve en prosa caracterizado por tres elementos fundamentales: la narratividad, la concisión extrema y la ficcionalidad.

En ellos se aplica la que Rivas denomina “poética del absurdo ramoniana”, que consiste en emplear una fórmula narrativa que tiende a reducir de forma extrema su cuerpo textual, desplegando su fantasía a nivel de temas y situaciones, en gestionar libremente la ficción, los personajes, las situaciones e incluso la progresión argumental y, finalmente, en infringir las normas lógicas (2008, 301-302). Estos relatos breves abordan diferentes temas, presentan varias formas y dan prueba de la gran inventiva de Ramón Gómez de la Serna. De hecho, en el análisis de la producción micronarrativa ramoniana, López Molina detecta hasta siete constantes temáticas, en algunos casos verdaderas obsesiones del autor, que van del erotismo a los objetos antropomorfizados, pasando por el humor, la fantasía, el ideario, las invenciones y también la muerte (2005, 10-28), tanto la natural como la infligida, que es la que caracterizará los microrrelatos analizados. El corpus de los textos examinados – en el que se han detectado relaciones intratextuales e intertextuales, puesto que los relatos no solo presentan una conexión entre ellos o con otras obras de Gómez de la Serna, sino también con la producción de autores contemporáneos o de siglos anteriores – ha sido formado a partir de la antología titulada *Disparates y otros caprichos*, editada por Luis López Molina en 2005, de la que se han seleccionado solamente los microrrelatos que encajaban con el corte temático pensado para este estudio.

1. *La criminalidad en algunos microrrelatos de Disparates y otros caprichos (2005)*

Para empezar, en “El sentenciado a diez muertes” se vislumbran algunos rasgos recurrentes en casi todos los microrrelatos policiales del corpus, como la crítica social y el tratamiento humorístico-paródico del tema de la muerte por mano de alguien más.

Aquel hombre vagabundo que había dado la vuelta a la tierra volvió un día a su ciudad. En su ciudad la policía le preguntó cómo se llamaba, pero él no se acordaba de eso, él, distraído con todas las cosas que merecían su atención, había olvidado eso. Entonces le metieron en la cárcel, le empapelaron, y después que se acabaron todas las diligencias le sentenciaron diez veces a la pena de muerte por diez delitos misteriosos de los que no se había encontrado al autor, y le mataron una sola vez, pero de un modo definitivo, porque no podía hacerse otra cosa. Él, el pobre hombre que no había cometido ninguno de los delitos que se le imputaban, hasta se arrepintió al final. La Justicia respiró, porque, si bien solo había matado al infeliz buen hombre ‘que no se acordaba de sus apellidos’, había logrado dar solución a aquellos crímenes que no podían quedar sin castigo y había dado su verdad al axioma de que ‘la Justicia tarde o temprano triunfa’. (Gómez de la Serna 2005, 48)

El olvido de sus apellidos por parte del protagonista le lleva a la pérdida de su identidad. La ocasión es propicia para la Justicia que, lejos de restablecer el orden, complica aún más la situación: se aprovecha del hombre amnésico para que cargue con la culpa de diez delitos todavía sin resolver. Hay que considerar el contraste humorístico entre la sentencia a diez muertes y la muerte única sufrida por el personaje “porque no podía hacerse otra cosa” y, para más inri, el paradójico arrepentimiento final por parte del hombre de unos crímenes que nunca ha cometido. En el texto se resemantiza la máxima que recita “la Justicia tarde o temprano triunfa”, volviéndola irónica a través de la sátira de un sistema al que solo le importa la fachada y no encontrar a los reales culpables: lo que triunfa en este caso son los intereses de la Justicia, impaciente por hallar un chivo expiatorio para diez asesinatos cuyos responsables no ha sido capaz de encontrar. Otro hombre sobre el que cae la pena de muerte es el que protagoniza “El negro condenado a muerte”, culpable de amar a una mujer blanca. Es un microrrelato en el que priman el humor y la sátira social, dirigida tanto a los administradores de la justicia como a la gente común de actitud poco tolerante. De hecho, el pulcro pueblo de Yanquilandia se

caracteriza por un notable racismo: “los jueces, que por algo se lavaban los dientes cuatro veces al día, pronunciaron una terrible sentencia condenatoria”. Una sentencia feroz, desproporcionada e hiperbólica, ya que el negro “sería ejecutado por tres veces con macabra saña” (227). La amenaza de la condena da pie a la realización del acontecimiento fantástico, que se produce en la noche anterior a la ejecución:

La noche de la capilla fue aterradora para el pobre hombre empavonado, tan terrible que, cuando le llevaron a matar en la madrugada de ojos pitañosos, se había vuelto blanco. Así como en la noche de la capilla última ha habido condenados que han encanecido por completo aun habiendo entrado pelijóvenes,² el negro se había convertido en blanco. (*Ibidem*)

La metamorfosis del protagonista provoca también una mutación de la pena en el plano de lo real, en un desenlace que ridiculiza aún más la figura de los jueces, quienes constatan que el que ellos consideraban delito se ha convertido en falta y por eso deciden casar a la pareja.

“La mano” es un microrrelato fantástico en el que la parte del cuerpo mencionada en el título, entidad separada del resto del cuerpo humano, realiza su propósito de venganza: sinécdoque de un paciente que ha perdido la vida durante una operación, quiere hacer justicia, cobra vida y voz y ejecuta su venganza.

El doctor Alejo murió asesinado. Indudablemente murió estrangulado. Nadie había entrado en la casa, indudablemente nadie, y aunque el doctor dormía con el balcón abierto, por higiene, era tan alto su piso que no era de suponer que por allí hubiese entrado el asesino. La policía no encontraba la pista de aquel crimen, y ya iba a abandonar el asunto, cuando la esposa y la criada del muerto acudieron des-pavoridas a la Jefatura. Saltando de lo alto de un armario había caído sobre la mesa, las había mirado, las había visto, y después había huido por la habitación, una mano solitaria y viva como una araña. Allí la habían dejado encerrada con llave en el cuarto. Llena de terror, acudió la policía y el juez. Era su deber. Trabajo les costó cazar la mano, pero la cazaron y todos la agarraron de un dedo, porque era vigorosa como si en ella radicase junta toda la fuerza de un hombre fuerte. ¿Qué hacer con ella? ¿Qué luz iba a arrojar sobre el suceso? ¿Cómo sentenciarla? ¿De quién era aquella mano? Después de una larga pausa, al juez se le ocurrió darle la pluma para que declarase por escrito. La mano entonces escribió: ‘Soy la mano de Ramiro Ruiz, asesinado vilmente por el doctor en el Hospital y destrozado con ensañamiento en la sala de disección. He hecho justicia’. (57-58)

En este microrrelato aparece la policía, elemento fundamental del relato criminal, que, sin embargo, solo consigue resolver el caso del médico estrangulado gracias a la ayuda de la mujer y la criada del difunto y, sobre todo, a la propia confesión escrita de la mano, que constituye el clímax del sentimiento ominoso infundido por el narrador a lo largo de todo el texto. Cabañas Alamán encuentra en “La mano” de Ramón ecos de “La main” de Maupassant en cuanto a la muerte por estrangulamiento y por la metáfora de la mano como araña, y de “La promesa” de Bécquer, por el hecho de que la mano hace justicia y satisface tanto a los personajes como al lector; en los tres textos, “la mano es la ‘cosa’ que manipula el entorno, pasa a tomar decisiones y a ejercer el acto de venganza” (2020, 40-41). Sin embargo, es la mano la que adquiere un rol protagónico en este cuento: objeto de prosopopeya, antes *mira* y *ve*, luego también cobra voz, ofrece una explicación del fenómeno fantástico y finalmente resuelve el caso de asesinato. Asimismo, también en este caso hay una crítica a una determinada categoría profesional, en concreto, a los médicos incompetentes, representados por el ejemplo paradigmático del doctor

² Nótese el neologismo ramoniano sobre el que se fundamenta la primera de las dos metamorfosis que tienen lugar en la capilla.

Alejo, quien pierde la vida como castigo por habérsela arrebatado a uno de sus pacientes: así pues, la mano de Ramiro Ruiz es la encargada de hacer justicia en nombre de todos aquellos que han sido víctimas de un error médico.

A su vez, este microrrelato ramoniano influyó en otros autores. Una evidente relación intertextual se detecta leyendo el microcuento titulado “La uña” de Max Aub, que apareció por primera vez en *La uña y otras narraciones* en 1972. No se puede negar el influjo que Gómez de la Serna tuvo en la producción literaria de Aub, que fue admirador suyo: ambos pertenecían a una estética vanguardista, vivieron la experiencia del exilio, cultivaron el lenguaje humorístico, escribieron textos absurdos, grotescos, y se valieron del humor negro. “La uña” tiene varios puntos de contacto con “La mano”: es otro microrrelato fantástico que cuenta la historia de una venganza llevada a cabo por la encarnación sinecdótica de Pedro Pérez, el hombre fallecido, también en este caso mencionada en el título para que cobre más relevancia. No obstante, esta vez se trata de una venganza sentimental: de hecho, la uña del difunto sigue creciendo en su ataúd e inquieta al lector, yendo desde el cementerio hasta la casa donde se está consumando la traición por parte de su mujer con otro hombre y matándolos a los dos. La uña que crece, como señala Greco, es una referencia a una leyenda popular, según la cual se piensa que a los muertos siguen creciéndoles los pelos y las uñas. No es el único caso en que el autor usa una referencia a la cultura popular para construir un cuento fantástico: de hecho, para “La gabardina”, Aub se inspira en la macabra historia de la canción popular española *Rascayú*, que sufrió la censura franquista (Greco 2021, 84).

Volviendo a la producción ramoniana, hay otros dos *caprichos* del autor que se pueden relacionar con “La mano”. En el primero, titulado “El jorobado”, vuelve a aparecer la muerte por estrangulamiento: un hombre con joroba se enamora locamente de una prostituta y parece ser correspondido; tanto es así que la joroba se le va limando, pero una acción de la prostituta se convierte en el móvil de su asesinato:

Ella, un día, con un gran disimulo, pasó por la joroba de su amante un décimo de lotería. Él lo vio, y saltando iracundo sobre ella, la estranguló. Le había devuelto su joroba, le había convertido en un objeto servil e indiferente con aquel acto frío y cauteloso, peor que una infidelidad, más desapasionado y más indelicado. (Gómez de la Serna 2005, 79)

El hecho de que la prostituta pase un décimo de lotería por su joroba remite a la costumbre española de frotar un décimo contra una joroba o una mujer embarazada o un calvo para atraer la suerte.³ Esta superstición no le trae suerte, sino que causa un efecto psicológico negativo en el hombre que se acuerda de su malformación – en este sentido se le *devuelve* la joroba –, se siente usado por su amante y, respondiendo a un arrebato, comete el crimen. En el segundo microrrelato, titulado “La confianza en Dios”, se halla otra vez la mano del asesinado, aunque su función es diferente: en esta ocasión no es protagonista, no busca venganza, ni se le atribuyen cualidades del ser humano, sino que representa la prueba concreta del delito llevado a cabo por un bandido que llega a una ermita y ofrece su crimen a Dios, pidiéndole que le ayude. Como el crimen se lleva a cabo con éxito y no quedan huellas que le puedan culpar, excepto la mano de la víctima que cuelga entre los exvotos de la ermita, “todos toman a Dios como testigo, copartícipe, esposo, amigo, etc., etc., de su corazón irresistible. Todos le proponen *su crimen* y todos creen que les ha ayudado y ha tomado parte en él” (106). Como

³ Lo atestigua la presencia, en la administración de la calle Preciados en Madrid, de un jorobado contra el que las personas frotan su décimo.

se nota en esta cita, este microrrelato criminal es irónico, puesto que la confianza en Dios lleva a estos malhechores a encomendarle la protección para unas acciones que, en realidad, son contrarias a la doctrina religiosa. Asimismo, el binomio ladrón o criminal-creyente, a veces hipócritamente, es común en la literatura española, como se puede ver en *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes,⁴ haciendo hincapié en el conflicto entre valores religiosos o morales y acciones personales.

De diferente talante es “Revelación del humo”, microrrelato cuyo título nos anticipa que el humo adquirirá un papel fundamental en la economía del texto porque será el elemento desvelador del crimen perpetrado dentro de la casa. Es el testigo quien narra cómo, en una tarde fría, le era de consuelo ver el humo que salía de la chimenea de la casa de enfrente, hasta que el orden y la calma iniciales se perturban tras ver algo raro:

Observé que se perfilaba el humo en forma de vaporosa mujer que arraigada en la chimenea pugnaba por arrancarse a su cepo, cuando otra tufarada más oscura adquiría el nivel de la primera y luchaba con ella como queriéndola estrangular, empeñados los dos fantasmas en una lucha feroz que acabó en el desvanecimiento del drama. (249)

La pugna entre los dos fantasmas es reflejo o, como lo define el narrador, *penacho* de lo que acababa de suceder en la habitación de la casa donde estaba la chimenea: sin el humo, por lo tanto, nadie se habría dado cuenta del crimen. Si se interpreta este texto como perteneciente al género de lo extraño, se podría pensar en una alucinación del protagonista dictada por el aburrimiento o un estado de ensoñación; si, en cambio, se adscribe a lo fantástico, hay que asumir que el personaje ha sido testigo accidental de un delito, como probaría la última afirmación del narrador que posiblemente alude a una señal de luto: “Al día siguiente amaneció cerrada la media puerta del portalón” (*ibidem*). Analizando el tipo de crimen que se perpetra en este microcuento, el hecho de que quien muere es una mujer hace pensar que este texto esconde una crítica al feminicidio, tema que el autor trata también, y de forma más mordaz, en otro microrrelato titulado “El engañado”. En este último asistimos a la confusa declaración de un marido traicionado por su mujer; el hombre trata de explicar que no la mató por la falta de fidelidad, sino porque ella misma, según su punto de vista, sentía tanto miedo como necesidad de que él la matara. De esta manera, el escritor subraya la sinrazón del uxoricidio y suscita una reflexión al respecto.⁵ En alguna medida, la labor de Gómez de la Serna guarda correspondencias con la que Emilia Pardo Bazán desarrollaba de forma masiva en sus artículos, en sus novelas *Doña Milagros* (1909) y *La gota de sangre* (1911) – considerada por muchos como la primera obra en España que presenta los rasgos propios de lo policial y la primera escrita por una mujer – o en los cuentos que llevan por título “La puñalada” o “El indulto”, entre otros, donde denuncia la condición de la mujer y la violencia ejercida sobre ella.

⁴ En esta novela ejemplar cervantina, la academia de Monipodio se basa en reglas que combinan el crimen con las prácticas religiosas: se dona parte de lo robado para el aceite de una lámpara en la iglesia, se reza el rosario y los viernes se evita robar, mientras que los sábados no se frecuenta a mujeres llamadas María.

⁵ A través de este texto de Gómez de la Serna es posible establecer otro paralelismo con la obra de Max Aub. Este microrrelato bien podría formar parte de los *Crímenes ejemplares* aubianos por varias razones: por el humor negro que el escritor emplea, por la falta de responsabilidad por parte del asesino que, de hecho, le echa la culpa a su mujer; porque el perfil del criminal se corresponde al del asesino presentado en algunos crímenes de Aub, diferenciándose tan solo por su consternación frente al cuerpo de la mujer fallecida, puesto que los criminales aubianos no se arrepienten de lo que han hecho sino que se complacen de ello, creen que es lo correcto, y hasta buscan la aprobación de los lectores; y, finalmente, por la metatextualidad que aparece en varios microrrelatos de los *Crímenes ejemplares* y aquí también, es decir, el *no tener más remedio* que matar.

Los dos microcuentos que siguen presentan el motivo del espejo, pero lo desarrollan de forma distinta. En “Huellas en el espejo” es el objeto el que posee la única prueba del crimen que tiene que ser encubierto:

Cuando ya estaba realizado el crimen pluscuamperfecto, el elegante caballero se acordó que había apoyado la mano en el espejo. Sin darse cuenta, por eso de que en los espejos no queda la huella del crimen por más de que lo hayan visto cometer, tuvo ese descuido irreparable. (234)

Por eso, al asesino se le ocurre que solo una mujer que estaba enamorada de él podía ayudarle, entrando en el cuarto y limpiando el espejo con la excusa de ponerse pintalabios, engañando así a la policía, cuya labor tampoco en este relato es alabada. Entonces,

Buscó a la enamorada de los negros desaires, que era precisamente la única capaz de hacer todo por él, y, en las narices de la policía, que descorchaba muebles y observaba alfombras, una linda mujer vaheaba el espejo y después se ponía *rouge* displicentemente. (*Ibidem*)

En cambio, en “Yo vi matar a aquella mujer”, el espejo se convierte en espacio fantástico. Como se desprende del título, es el testigo – probablemente otro vecino de la casa de enfrente – quien habla en primera persona y denuncia el asesinato de una mujer en la única habitación iluminada de un piso oscuro. La atmósfera siniestra que el narrador establece en el incipit se mantiene a lo largo del microrrelato, de perfecta construcción narrativa: al principio descubrimos que el asesino mató a una mujer dándole veinte puñaladas “que la dejaron convertida en un palillero” (255), después acuden los guardias que, gracias al testimonio del vecino, detienen al verdugo; y sin embargo, en este momento, el narrador introduce el primer elemento sorpresivo del relato, es decir, el descubrimiento de que “la sala estaba vacía, sin una mancha de sangre siquiera. En la casa no había rastro de nada, y además [el asesino] no había tenido tiempo de ninguna ocultación esmerada” (*ibidem*); justo después, en el desenlace, ocurre otro evento en principio inexplicable racionalmente – de hecho, es de naturaleza fantástica como el de antes – pero al que él parece encontrar solución:

Ya me iba, cuando miré por último a la habitación del crimen, y vi en el pavimento del espejo del armario de luna que estaba la muerta, tirada como en la fotografía de todos los sucesos, enseñando las ligas de recién casada con la muerte. — Vean ustedes — dije a los guardias —. Vean... El asesino la ha tirado al espejo, al trasmundo. (*Ibidem*)

Por lo tanto, el espejo es el lugar donde descansa el cadáver de la víctima – descrita a través de imágenes de gran fuerza evocadora – y representa otro mundo o, más precisamente, el más allá, adquiriendo así un valor simbólico. Además, el empleo de este elemento desvela la atención ramoniana a los objetos, a lo no humano, que posee un tiempo más dilatado respecto al del ser humano, en línea con lo propugnado por la estética vanguardista. Como afirma Pache Carballo,

el espejo, elemento relevante en la imaginería fantástica ramoniana, literaria y real (contaba el escritor con un amplio muestrario de espejos en su casa entre su estimada colección de objetos) sirve muchas veces para darle la vuelta a la materialidad y traspasar las fronteras de lo convencional, alargando la vida. [...] Si el desgaste humano hacia la nada es rápido y el de las cosas en cambio, lento, sumirnos en ellas nos alivia de la angustia de la finitud. (2016, 99)

El autor ya había demostrado este interés suyo en *El Rastro* (1914), que se configura como una muestra de las sensaciones que los objetos del mercadillo madrileño homónimo despertaban en él

por poseer un poder definido por Pittarello “oculto, germinativo” (2017, 19).⁶ De alguna forma, esta atención al mundo exterior recuerda a Góngora, quien, en sus *Soledades* (1613) y *Fábula de Polifemo y Galatea* (1627), confiere gran importancia a los objetos y a la naturaleza, que se convierten en símbolos que permiten reflexionar sobre la vida interior, la belleza y la transitoriedad.⁷

En “La sangre en el jardín”, lo que se menciona en el título es el indicio clave para el descubrimiento del crimen y adquiere su real significado solo tras leer el minicuento:

El crimen aquel hubiera quedado envuelto en el secreto durante mucho tiempo si no hubiera sido por la fuente central del jardín, que, después de realizado el asesinato, comenzó a echar agua muerta y sangrienta. La correspondencia entre el disimulado crimen de dentro del palacio y la veta de agua rojiza sobre la taza repodrida de verdosidades dio toda la clave de lo sucedido. (Gómez de la Serna 2005, 199)

Este texto, de muy pocas líneas, se presenta como si fuera la parte final de un cuento más largo: el crimen ya se ha consumado, aunque no sabemos de qué clase de delito se trata, cuáles han sido sus causas, o el perfil del asesino y de la víctima. Como solo se nos transmite el elemento revelador que permitió resolver el asesinato, sin un antes ni un después, es evidente que el autor deja mucho a la imaginación del lector que, retomando la metáfora de Hemingway, tiene que reconstruir las bases del iceberg – lo silenciado por el narrador – basándose en la punta de este, la que aparece en la superficie, es decir, el escueto texto escrito. Además, es interesante el elemento en común que este cuento tiene con “Revelación del humo”: en ambos asistimos a una proyección fantástica del crimen fuera de las paredes del hogar donde se consuman, que permite, por lo menos en este último caso, hacer justicia.

El recorrido por la micronarrativa criminal de Gómez de la Serna termina con dos narraciones que se diferencian de las analizadas anteriormente, tanto por el tipo de crimen que se comete como porque en ellas, en cierto sentido, víctima y verdugo coinciden. De hecho, en “Un caso de ‘ambidextría espiritual contradictoria’ ” el crimen no es sinónimo de homicidio, sino más bien de una apropiación indebida o, en otras palabras, de un robo. “Ni los detectives ni nadie podían comprender quién robaba al señor Campel, pero el caso es que aquel ladrón misterioso le seguía desvalijando” (183). El autor consigue mantener la tensión hasta las últimas líneas del breve relato, creando un *micropolicial* perfecto estructurado en presentación del caso, investigación y solución del crimen en menos de una página. Solamente llegando el final sorpresivo, anunciado por la batida que se organiza en la casa del protagonista para descubrir al culpable, el lector se da cuenta de que se trata de un robo peculiar: “A la media noche se oyó que Campel gritaba: —¡Aquí está!... ¡Vengan!... ¡Luz! — Y cuando se encendió la luz [los policías] se encontraron con que Campel, el propio Campel, apretaba con su mano izquierda su mano derecha llena de billetes” (*ibidem*). De ahí el título del microrrelato, sacado de la definición que el juez dará

⁶ Además, Pittarello afirma que el uso de Gómez de la Serna de los objetos humildes en su literatura tiene como objetivo la ruptura de la relación con su función primigenia y subraya la importancia que le confiere el autor a la plasmación de la obra a través del lenguaje: “Las cosas del Rastro, percibidas como [*sic*] *vanitas*, le ofrecen la oportunidad de ensayar una escritura *in progress*, anclada al hacinamiento casual de utensilios ‘casi’ inservibles. En esa brecha última entre lo funcional y lo inútil cunde la alegoría de la fragilidad de todo cuanto existe, orgánico e inorgánico. No es casual que las fábulas más conmovedoras, a menudo dramáticas cuando no directamente trágicas, procedan de las cosas que están en contacto con el cuerpo humano. Por ejemplo, todo el mundo duerme, está sentado, se viste, lleva zapatos. Costumbres cotidianas que suelen diluir y hasta anular la percepción del paso del tiempo. No así para Gómez de la Serna, que incrusta obsesivamente su mirada en el viviente que pierde la vida viviendo, haga lo que haga” (2017, 21).

⁷ Véanse la edición crítica de *Soledades* a cargo de Beverley (1979) y la de *Fábula de Polifemo y Galatea* de Ponce Cárdenas (2010). Para un estudio pormenorizado de la poética de Góngora, véase Micó (2015).

del caso, que una vez más cobra significado al terminar de leer el cuento y es central para la creación del efecto humorístico. Asimismo, el texto, cuyo protagonista se roba a sí mismo sin darse cuenta de ello, se presta a dos interpretaciones, una fantástica – según la cual las manos del personaje adquieren independencia respecto al resto de su cuerpo – y una realista, que dejaría pensar en una forma de locura o de exasperada cleptomanía que afecta al protagonista. También en “Levantamiento de cadáver” se halla un crimen cometido hacia uno mismo y una especie de división corporal fantástica. Sin embargo, esta vez estamos ante el suicidio de una actriz que ha sido encontrada tumbada bocabajo en el sofá donde solía descansar. La vuelta de tuerca final abre un abanico de interpretaciones que conciernen al tiempo de la narración (¿estamos en el presente o en el Antiguo Egipto?) y a la identidad de la protagonista (¿es una actriz egipcia o una actriz que interpreta a una mujer egipcia y para homenajear su trabajo la momifican?):

El caso extraordinario es que, al levantar el cadáver, como es de rúbrica, se encontraron con que si estaba muerta por el reverso, no estaba muerta por el anverso. Se había envenenado sólo la mitad de ella, y gracias a eso, y después de ser enyesada por detrás, pudo sonreír en un sarcófago egipcio hasta que le llegó la hora a la otra mitad. (245)

Conclusiones

En definitiva, hemos podido apreciar cómo, en los microrrelatos seleccionados, el tema de la muerte – con el que Ramón Gómez de la Serna estaba obsesionado y por eso intentaba exorcizarlo de diferentes maneras – aparece relacionado con motivos típicamente policiacos, en la mayoría de los casos sometidos a un tratamiento humorístico, típico del escritor, con tintes satíricos, a menudo fantásticos y a veces absurdos. Gómez de la Serna esgrime estos microrrelatos para criticar irónicamente toda una serie de “tipos” sociales, el juez, el médico, el ladrón, el policía, que hacen lo contrario de lo que deberían: el juez comete injusticias, el médico mata, y el criminal ofrece su crimen a Dios. Este procedimiento paródico retoma la concepción del mundo al revés y supone una operación de subversión que recuerda la que Francisco de Quevedo aplicó en *Los sueños* (1627), donde precisamente los jueces y los alguaciles, que deberían mantener la justicia, se dejan corromper y llevan a cabo una injusticia, y los médicos que deberían curar a los enfermos a veces los matan, con lo cual pone de relieve los desafueros y la absurdidad de ciertos acontecimientos contemporáneos, criticando a la sociedad del tiempo y suscitando la reflexión moral.⁸ Quevedo no es el único punto de referencia para Gómez de la Serna: en el análisis de estos textos hemos detectado otras influencias indirectas de la literatura española áurea como las de Cervantes y Góngora, pero cabe subrayar también la de Edgar Allan Poe⁹ – referente fundamental del cuento policiaco – y Franz Kafka por la perspectiva a veces absurda y la indagación psicológica y, con toda seguridad, la de Galdós – hacia el que Gómez de la Serna sentía gran admiración – por el enfoque común en lo social aunque por medio de procedimientos literarios distintos. Nuestro escritor ya había dado

⁸ La crítica a las profesiones, las injusticias y los abusos de aquel entonces es particularmente evidente en “El sueño del Juicio Final” y en “El alguacil endemoniado”. Para profundizar en este aspecto, se remite a la edición crítica de Arellano (2003) y al artículo de Vaíllo (1982).

⁹ El influjo de Poe en Gómez de la Serna no solo se vislumbra a partir del cultivo común de la narrativa breve y de la literatura policiaca, de la presencia de la muerte, de lo sobrenatural y de la ambigüedad, sino también de la publicación por parte del autor madrileño de un ensayo sobre el estadounidense (Gómez de la Serna 1953) y de la traducción de sus obras (Poe 1924).

muestra de su interés por lo criminal en *El Chalet de las Rosas*, novela policiaca y de misterio publicada en 1923, en los mismos años en que componía los microrrelatos analizados, que se distinguen por la concisión extrema, la importancia del título en el desciframiento del cuento y la dosificación de indicios que conducen a un final abierto, que muchas veces rompe con las expectativas del lector, demostrando la capacidad del autor de adelantarse, una vez más, a sus contemporáneos. La relevancia de la exploración ramoniana reside, por lo tanto, en la importación de una temática que en la época no era inusual en el mundo anglosajón y francés y que estaba empezando a abrirse camino en España,¹⁰ y en su aplicación a un género nuevo, todavía *in nuce*, en vez de a la novela o al cuento canónico, abordándola a través de un filtro vanguardista, lúdico, humorístico, fantástico – con un ojo, también, a la propia tradición literaria – y, sobre todo, ejerciendo una crítica hacia la sociedad que se convierte en el principal motivo y objetivo de su cultivo del género policial.

Referencias

- Andres-Suárez, Irene. 2010. *El microrrelato español: una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- Cabañas Alamán, Rafael. 2020. “El horror fantástico y el miedo en ‘Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías’, de Ramón Gómez de la Serna: ecos de Bécquer, Maupassant y Poe”. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* no. 41: 33-49.
- Epple, Juan A. 2017. “El micropolicial”. En *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad*, edición de Ana Rueda, 155-65. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Gómez de la Serna, Ramón. 1914. *El rastro*. Valencia: Sociedad Editorial Prometeo
- . 1953. *Edgar Poe. El genio de América*. Buenos Aires: Losada.
- . 1962. “Breve prólogo”. En *Caprichos*, edición de Ramón Gómez de la Serna, 11-12. Madrid: Espasa-Calpe.
- . 2005. *Disparates y otros caprichos*. edición de Luis López Molina. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- Góngora, Luis de. 1979 [1613]. *Soledades*, edición de John Beverley. Madrid: Cátedra.
- . 2010 [1627]. *Fábula de Polifemo y Galatea*, edición de Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Cátedra.
- Greco, Barbara. 2021. “L’ellissi narrativa come manifestazione del silenzio nei microracconti di Max Aub”. In *Il silenzio e le forme. Modelli e rappresentazione nelle letterature europee moderne*, a cura di Vincenzo Arillo, Laura Cannavacciuolo, Michele Costigliola d’Abele, et al., 77-86. Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- López Molina, Luis. 2005. “Introducción”. En *Disparates y otros caprichos*, edición de Luis López Molina, 7-38. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- Manera, Danilo. 2002. *Esordio in Nero: alle origini della narrativa poliziesca spagnola (1908-1916)*. Cesena: Arci Solidarietà Cesenate.
- Micó, José María. 2015. *Para entender a Góngora*. Barcelona: Acantilado.
- Pache Carballo, Laura. 2016. “El disparate de calmar la muerte: violencia y risa en Ramón Gómez de la Serna”. En *Tuércela el cuello al cisne. Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (Siglos XX y XXI)*, edición de Cristóbal J. Álvarez López, Juan M. Carmona Tierno,

¹⁰ En su estudio, Manera señala que, en los años que median entre 1908 y 1916, España conoce el auge de las aventuras protagonizadas por Sherlock Holmes, además de la publicación de “La Novela Moderna” (1908-1954?) – colección de novelas de temática criminal – por la editorial Sopena, y de la producción de algunas obras con evidente conciencia de género que representan una de las alternativas al fin del Realismo, realizadas por autores que se conocían entre sí (Emilia Pardo Bazán, Joaquín Belda, José Francés, Antonio Pedrosa, Adelardo Fernández Arias y Antonio Zozaya) y publicaban en privilegiados canales de difusión (las revistas de novela corta como “El Cuento Semanal” (1907-1912), y con unas características que serán recurrentes en la novela policiaca española (2002, 11-16).

- Ana Davis González, *et al.*, 91-104. Sevilla: Renacimiento. <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/libro/659005.pdf>> (11/2025).
- Pittarello, Elide. 2017. “El Rastro de Ramón Gómez de la Serna, un lugar de tránsitos”. *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento* no. 1: 9-30. doi: 10.36008/monograma.171.01.160814.
- Poe, Edgar A. 1924. *Obras de Edgar Allan Poe*, vol. 4, traducción de Ramón Gómez de la Serna. Madrid: Librería Fernando Fe.
- Pugliese, Cristiana. 2019. “Get Shorter: el crimen en el microrrelato”. *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción* no. 5: 145-52. doi: 10.31921/microtextualidades.n5a10.
- Quevedo, Francisco de. 2003 [1627]. *Los sueños*, edición de Ignacio Arellano. Madrid: Cátedra.
- Rivas, Antonio. 2008. “La poética del absurdo en los *Caprichos* de Ramón Gómez de la Serna”. En *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Neuchâtel, 6-8 de noviembre de 2006*, edición de Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, 301-16. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- . 2012. “El crimen y el microrrelato: exploraciones actuales de un motivo”. En *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, edición de Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués, 101-10. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Ródenas de Moya, Domingo. 2009. “La microtextualidad en la vanguardia histórica”. En *Narrativas de la posmodernidad del cuento al microrrelato: actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 24, 25, 26, 27 y 28 de noviembre de 2008*, edición de Salvador Montes Peydró, 67-90. Málaga: Universidad de Málaga (UMA). <<https://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/narrativas-de-la-posmodernidad-del-cuento-al-microrrelato/>> (11/2025).
- Vaíllo, Carlos. 1982. “‘El mundo al revés’ en la poesía satírica de Quevedo”. *Cuadernos Hispanoamericanos* no. 380: 364-93.



Citation: D. Giordano (2025) Writing Research Articles for Climate Change Impacts on Coffee Areas. A Metadiscourse Analytical Survey. *Lea* 14: pp. 167-196. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-15990>.

Copyright: © 2025 D. Giordano. 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 License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

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.

Writing Research Articles for Climate Change Impacts on Coffee Areas. A Metadiscourse Analytical Survey

Daniela Giordano

Università degli Studi di Napoli Parthenope
([<daniela.giordano001@studenti.uniparthenope.it>](mailto:daniela.giordano001@studenti.uniparthenope.it))

Abstract

It is widely known that climate change significantly affects biodiversity, human health, and the sustainability of crop yields. Among these, coffee stands out as a pivotal commodity in the global agri-food chain, with coffee-related climate and environmental issues also inevitably threatening production and economic stability (United Nations 1992; Gallenti *et al.* 2016; Bezner *et al.* 2022). This study draws on the qualitative and quantitative analysis of a small corpus-based approach, using the metadiscourse analytical tool (Hyland 2005) to see how coffee-related climate and environmental issues are dealt with in academic research articles. By conducting a systematic exploration of “interactive metadiscourse” and “interactional metadiscourse” devices in a corpus of nine research articles, this research examines how these devices are employed to structure arguments, engage readers, and disseminate knowledge in this form of academic writing.

Keywords: Coffee, Environmental Issues, Metadiscourse, Research Articles

Introduction

Climate change, as defined by the United Nations Framework Convention on Climate Change, “means a change of climate which is attributed directly or indirectly to human activity that alters the composition of the global atmosphere [...]”, affecting human health, natural ecosystems, agriculture, yields, and their sustainability (United Nations 1992, 7; G7 Italia 2024). Among these, coffee is pivotal in the agri-food chain, since it is a commodity produced in developing countries and mainly exported to developed countries (Gallenti *et al.* 2016).

The global coffee value chain extends across 50 countries, covering approximately 11 million hectares, and involves over 25 million small-scale farmers. However, many of these farmers struggle to attain a fair livelihood. The sector also faces significant environmental challenges, which are exacerbated by climate change and biodiversity loss. These factors impact coffee quality, yield, and long-term sustainability, posing socio-economic and developmental risks (G7 Italia 2024, 32).

Climate change poses significant threats to supply chains and economic stability. One illustrative example is the coffee sector, with coffee crops and production, for instance, being expected to undergo significant environmental impacts by 2050, as projected in various studies (Baca *et al.* 2014; Bunn *et al.* 2014; Bezner *et al.* 2022; Vizuete *et al.* 2024). These projected changes include, as follows, shifts in climate variables, such as temperature and precipitation, that will cause farms situated in highly vulnerable coffee-producing areas to face unsuitable conditions for producing high-quality coffee. This environmental transformation is likely to further increase migration in certain communities and exacerbate infrastructural challenges. Vulnerability in this context is shaped by the interplay of three factors: exposure to climatic changes, sensitivity, and adaptive capacity (Baca *et al.* 2014, 1, 9).

The altitudinal shift in coffee cultivation is among the most critical consequences of climate change, with optimal elevations for coffee cultivation being projected to rise significantly (1). Recognising this susceptibility is essential for formulating effective mitigation and adaptation strategies to enhance the resilience of regional agriculture against the impacts of environmental change (Vizuete *et al.* 2024, 57). In Ecuador, for instance, coffee-producing areas may experience significant losses in suitable land by 2040 due to extreme climate scenarios (49, 56). Effective adaptation measures, such as shade tree management, are essential to sustaining coffee production in order to mitigate environmental risks and foster resilience (1, 56-57).

Climate change impacts extend beyond production losses, affecting the livelihoods of small-scale farmers in developing countries, who are particularly at risk (ICO Press Release 2024) since their vulnerability to the climate crisis can be exacerbated by cultural and socioeconomic inequalities, poverty and marginalisation (Bezner *et al.* 2022).

The Mesoamerican region, for instance, home to many coffee producers, is among the most susceptible to the effects of climate change (Baca *et al.* 2014, 1). Millions of people, particularly in Mexico and Central America, rely on coffee production for their livelihoods, including farmers and those involved in processing and exportation activities (*ibidem*). Similarly, Arabica coffee in Ecuador is particularly vulnerable to climatic changes because of its reliance on stable temperatures and rainfall patterns (Vizuete *et al.* 2024, 49). Given that, the variability in coffee production constitutes 50% to 65% households income, climate change threatens food security, healthcare, and education (Baca *et al.* 2014, 9).

Addressing climate change requires a coordinated global response, with governments, environmental organisations, and trade associations working together to tackle its challenges (Halkos 2016, 22). A key aspect of this effort is ensuring financial resources to support climate adaptation measures, which is crucial for building resilience. This requires contributions from both public and private sectors at all levels to effectively implement solutions. In particular, funding should prioritise the needs of vulnerable populations (G7 Italia 2024, 2, 19) while supporting sustainable, climate-resilient, environmentally responsible, and economically equitable coffee production (32).

Global efforts are necessary to address climate change, with a key goal being the achievement of net-zero greenhouse gas emissions by 2050, which is essential for limiting global warming to 1.5°C and preventing severe climate impacts (1). As part of these efforts, companies both influence climate-change dynamics and are directly affected by its physical impacts (Halkos 2016, 22).

In light of sustainable solutions to reduce environmental impacts, companies like Illy are committed to developing assessment models to analyse the effects of different supply chains. The findings of these models will provide a strategic approach to minimising emissions during

the agricultural phase of production. A key aspect of this strategy is the adoption of regenerative farming methods to emphasise soil health, biodiversity, and the sustainable management of natural resources. Furthermore, the implementation of water conservation strategies, such as rainwater management, plays a key role in preventing soil erosion and improving moisture retention. These practices are especially significant in areas vulnerable to extreme weather events, including heavy rainfall and prolonged droughts, which are becoming increasingly frequent (Illy 2023, 5-6).

These challenges represent an issue worthy of research, and a linguistic focus on the way researchers disseminate their findings is crucial to investigating how such global issues are addressed in scholarly discourse, and how researchers engage their readers. Typically, research articles are the mainstay of scientific communication. The academic research article genre is characterised by formality, technicality, objectivity, descriptiveness, and logicity (Tessuto 2024a, 2024b), albeit being dynamic in nature. As stated by Bhatia, only by appropriating “generic resources” is it possible “to manipulate and exploit genre conventions and lexico-grammatical and rhetorical resources to create new and hybrid forms” (2004, 112), and *metadiscourse* devices (see par. 2) are key features in research articles.

Through research articles, then, scholars can present the findings of their original studies and effectively negotiate the credibility of their research.

1. Aims

This study positions itself within the existing body of literature by extending previous research on metadiscourse, particularly by applying it to a niche area: coffee-related research and its intersection with environmental issues. In doing so, it offers insights into a focused analysis of metadiscourse in the scholarly communication of a specific academic genre.

More precisely, the study is guided by two research questions:

Q1. How do academic authors writing about coffee-related research and climate change issues use *interactive metadiscourse* to structure their arguments and guide readers through the text?

Q2. How do authors use *interactional metadiscourse* to express their stance and engage readers in their arguments?

To address these questions, the research method will be outlined first, followed by an analysis and discussion of the data findings. Finally, the paper concludes by summarising the key findings and their implications.

2. Methodological Background

In this framework, metadiscourse comes through as a crucial element of persuasive writing that relates to interpersonal dynamics. Hyland defines metadiscourse as “the cover term for the self-reflective expressions used to negotiate interactional meanings in a text, assisting the writer (or speaker) to express a viewpoint and engage with readers as members of a particular community” (2005a, 37). This framework categorises linguistic and discursive features realised by the categories of *interactive metadiscourse* and *interactional metadiscourse*. *Interactive metadiscourse* guides readers through the text, organises discourse in a coherent and persuasive way, and involves the writers’ recognition of an active audience, focusing on their possible knowledge, interests, expectations and needs. *Interactional metadiscourse*, on the other hand, involves the reader in the text and concerns the way writers engage and interact with their audience, convey judgements, and are recognised within the community (Hyland 2005a, 49-50).

Studies by Hyland (1998, 2005a, 2005b) and Tessuto (2024a, 2024b) have extensively analysed metadiscourse in academic writings. The findings of a research article corpus by Hyland (1998, 2005a) shows that interactive discourse is more prevalent than interactional discourse, and that the most frequent markers are hedges and transitions, followed by code glosses and evidentials. A separate study by Hyland (2005b) on stance and engagement in a research article corpus shows that stance markers, particularly hedges, are commonly used. Tessuto (2024b) gives an overview of metadiscourse in the medical research article genre for instructional purposes, and analyses stance and engagement at the interpersonal level with a focus on hedges and the *stance*-taking alongside reader pronouns and directives, aiming to engage the audience (Tessuto 2024a). Mauranen focuses on a contrastive study of rhetorical differences observed in the academic writing of economics researchers from diverse cultural backgrounds where the primary focus is on the use of “metatext, or text about text” (1993, 4) to guide readers and foster a writer-reader dialogue. From her perspective, the genre of academic writing “constitutes a meaningful whole, at a level of generality which is similar to the activity of scientific inquiry in general” (4-5). Ädel proposes reflexive metadiscourse based on *metalinguistic*, *expressive* and *directive* Jakobsonian functions of language, referring to the reflexivity of the text/code, the writer and the reader as “the reflexive triangle” (2006, 182). Following this, Toumi investigates reflexive metadiscourse in research articles, and follows a functional approach to metadiscourse, defined as “the cover term for the self-reflexive expressions used by the writer to negotiate meaning in a text. It is the writer’s explicit commentary on his/her own ongoing text” (2009, 66).

From this perspective, this paper aims to explore metadiscourse devices in research articles on coffee-related research and environmental issues. The current state of the art of linguistic studies in this domain reveals a growing interest in metadiscourse analysis, particularly within the context of academic writing related to climate change. However, there remains a gap in understanding how these devices are specifically employed in research articles that focus on coffee-related environmental concerns. Given the centrality of coffee in the agri-food sector, its relevance to climate change and sustainability discourse fosters a closer examination of the specific rhetorical features in this field.

Actually, prior studies have examined metadiscourse in various climate-related genres, shedding light on how rhetorical devices influence the presentation of climate change narratives. For instance, Gulzar *et al.* (2024) explore metadiscourse strategies in Pakistani print media discourse on climate change, emphasising how hedges and boosters shape narratives of urgency and responsibility. In particular, hedges are used to express caution and skepticism, while boosters intensify statements on climate change. Additionally, boosters serve as rhetorical devices that reinforce certainty, emphasise responsibility, and enhance credibility (54, 59). Similarly, Kapranov (2016) investigates discourse markers in corporate climate discourse, revealing how multinational corporations use metadiscursive strategies through discourse markers (DMs) to frame their stance on climate issues.

3. Materials and Method

3.1 Corpus Data

The data for this study came from a corpus of 9 research articles published in the period between 2016 and 2024 (tab. 1). These articles were identified ensuring both relevance to the study objectives and methodological rigour. The articles were retrieved from different academic search engines (ResearchGate, ScienceDirect-ELSEVIER, National Library of Medicine) through

a targeted search. Seed words, such as *coffee*, *climate change*, *sustainability*, were chosen to locate relevant articles, and were defined according to a qualitative and quantitative approach. Following the initial search, the retrieved articles were subsequently filtered based on selection criteria which focused on their relevance to coffee research and climate change, including both their scientific and socio-economic dimensions, and publication in peer-reviewed journals. The selection criteria ensured that the research articles concerned different aspects of the coffee world, ranging from the effects of climate change on coffee cultivation to the ethical and sustainable consumption patterns of coffee consumers in the Italian coffee market. In particular, some papers explored agricultural practices and land suitability, including the role of agroforestry in the fight against climate change, the vulnerability of wild coffee species to extinction, and soil improvement through coffee waste.

An overview of the selected research articles was presented in table 1, comprising three columns: the article number (corresponding to the order in which the articles were retrieved), the title of each research article, and the year of publication. This format allowed for a clear visual representation of the sources underpinning the analysis.

The corpus, although limited in number (71,015 tokens as shown in tab. 2), reflected the specific focus on coffee-related environmental issues, providing insights into the linguistic strategies employed in this domain. According to Aston (1997), small corpora range from approximately 20,000 to 200,000 words and are generally distinguished not only by their size but also by their greater degree of specialisation, often focusing on specific topics and genres.

The temporal gaps in the corpus were due to the limited availability of articles meeting the selection criteria within the timeframe of data collection. These criteria were primarily based on the articles' relevance to the intersection of climate change and coffee research. The inclusion of papers spanning different time periods was therefore justified by the diversity of the topics addressed across the selected studies.

Article number	Title of Research Articles	Date
1	Bacterial community structure of two Mediterranean agricultural soils amended with spent coffee grounds	2019
2	Chemical composition and anti-radical properties of coffee cherry cultivated in Mediterranean climate	2023
3	Exploring the cooling effect of shading for climate change adaptation in coffee areas	2023
4	Ethical and sustainable consumption in the Italian coffee market: a choice experiment to analyse consumers' willingness to pay	2016
5	The potential of agroforestry to buffer climate change impacts on suitability of coffee and banana in Uganda	2024
6	Coffee farmers' knowledge construction about climate change	2024
7	Land suitability of coffee cultivation under climate change influence in the Ecuadorian Amazon	2024
8	High extinction risk for wild coffee species and implications for coffee sector sustainability	2019
9	A Systematic Review on the Impacts of Climate Change on Coffee Agrosystems	2023

Tab. 1 – List of research articles collected in the *ClimateCoffee* corpus

The sampled papers were first converted into MS Word, then removed of irrelevant data (e.g. notes, URLs, etc.). The corpus was subsequently uploaded to the *Sketch Engine* platform, a corpus analysis tool widely used in linguistic research (Kilgarriff *et al.* 2014), to compile the *ClimateCoffee* corpus which amounted to a total of 71,015 running tokens (tab. 2).

Tokens	Words	Sentences
71,015	58,223	2,417

Tab. 2 – *ClimateCoffee* corpus counts

3.2 Analytical Procedure and Findings

In order to address the two research questions, this study employed a qualitative and quantitative approach to examine the metadiscourse markers in the *ClimateCoffee* corpus. Concordance analyses and frequency counts of the collected data focused on the metadiscourse markers that were identified following Hyland's metadiscourse taxonomy (2005a). The Sketch Engine concordance tool facilitated the identification of metadiscourse markers within the corpus. Kilgarriff *et al.* define the concordance as "the basic tool for anyone working with a corpus. It shows you what is in your corpus" (2014, 10). The analysis was carried out to investigate how the authors of the nine academic papers structured their arguments in writer-reader interaction and framed coffee-related climate and environmental issues, by addressing global challenges in this written form of academic communication.

Interactive metadiscourse is discursively expressed by Hyland (2005a):

1. *transitions*: they express relations between main clauses, and comprise conjunctions and adverbial phrases that help readers understand additive, causative, and contrastive relationships between steps in the writer's arguments: *addition* (e.g., *in addition, and, furthermore, moreover*), *comparison* (e.g., *similarly, equally, in contrast, however, but, on the contrary, on the other hand*), and *consequence* (e.g., *thus, therefore, consequently, in conclusion, nevertheless*);
2. *frame markers*: they refer to discourse acts, sequences, or stages (e.g., *finally, to conclude, my purpose is*);
3. *endophoric markers*: they refer to information in other parts of the text (e.g., *noted above, see Fig, in section 2*);
4. *evidentials*: they refer to information from other texts (e.g., *according to, X, Z states*);
5. *code glosses*: they elaborate propositional meanings (e.g., *namely, e.g., such as, in other words*).

Interactional metadiscourse (Hyland 2005a), on the other hand comprises the two discursive categories of *stance* and *engagement*.

According to Hyland (2005b, 177), *stance* refers to an attitudinal dimension, reflecting how writers present themselves and convey their judgments, opinions, and commitments. The definitions of stance markers (Hyland 2005a) are provided below:

1. *hedges*: they withhold commitment and open dialogue (e.g., *might, perhaps, possible, about*);
2. *boosters*: they emphasise certainty or close dialogue (e.g., *in fact, definitely, it is clear that, obviously, demonstrate*);

3. *attitude markers*: they express writers' affective, rather than epistemic, attitude to propositions, conveying features, such as quality; interest; novelty; validity; efficacy; significance/importance; necessity; strength (Mur Dueñas 2010, 63) (e.g., *agree, prefer, unfortunately, appropriate, remarkable*);
4. *self-mentions*: explicit references to the author(s) (e.g., *I*, exclusive *we, me, my, our*); less-explicit devices for author reference (e.g., *this study, this paper*) (Tessuto 2024b, 76).

As regards *engagement markers*, they explicitly build a relationship with readers, signal an alignment with them, recognise them, focus their attention, so as to include them as discourse participants, and anticipate any objections (Hyland 2005a, 2005b).

3.2.1 Quantitative Findings

On the other hand, the quantitative analysis was conducted using Sketch Engine, which was employed for corpus storage and for verifying the frequency of metadiscourse markers across the corpus, complementing the manual identification of the devices. To ensure a comprehensive understanding of data patterns, the analysis involved the extraction of the occurrences of linguistic and discursive features (tab. 3 and 3.1). These features shaped the scientific arguments advanced by the authors to address readers potentially concerned about global issues. The number of occurrences of the metadiscourse items were reported in the table and subtable (3 and 13.4) under the column labelled *N*. As noted by Tognini-Bonelli (2001, 4), the frequency of occurrence reflects the frequency of use, providing a reliable foundation for assessing the profile of a specific word, structure, or expression in relation to a norm. The counts of the metadiscourse markers in the corpus provided a numerical basis for understanding the relative prominence of different metadiscourse categories and sub-categories in the corpus. To this end, some examples of *interactive* and *interactional metadiscourse* were drawn from the corpus and provided in the *Results and Discussion* section. These examples showed how these markers were used by the authors to address readers potentially concerned with the issues raised by the research.

Brezina (2018) provided two frequency measures for the items analysed in corpora: *absolute frequency* and *relative frequency*. He defined *absolute (or raw) frequency* as the “count of all tokens in the text or corpus that belong to a particular word type” (42–43) which can be employed to organise a wordlist, placing the most frequently occurring items at the top. *Relative (or normalized) frequency*, on the other hand, ensures comparability across texts and is relevant when analysing corpora of varying lengths. However, the present study was based on a small corpus focused on affectual language. It did not involve comparisons with a reference corpus since such a comparison would not be pertinent to the study focus on metadiscourse markers. As noted by Tognini-Bonelli, corpus-based linguistics is characterised by a “confident” approach to the relationship between theory and data (2001, 66). Pre-existing models and descriptive frameworks, considered to be broadly reliable, are applied to the corpus, guiding the perception, analysis, and categorisation of the data.

While a comparison with other research domains could provide additional insights, the metadiscursive features identified in this study could be particularly relevant to the field of coffee-related climate change research, contributing uniquely to this domain. The specific use of metadiscourse markers in this context is driven by the unique challenges presented by these issues, which require clear, persuasive, and credible communication to a broad audience.

Category	Sub-category	Item	N.
Interactive metadiscourse	Transitions	and, furthermore, however, but, therefore, etc.	2.509
	Frame markers	first, then, next, finally, etc.	146
	Endophoric markers	figure / fig. X, table X, (is/are) described / shown / in Fig. / Table X, etc.	194
	Evidentials	According to (X + year), Y argues(d) that / stated, etc.	697
	Code glosses	such as, e.g., for example, etc.	216
Total			3.762

Tab. 3 – Occurrences of interactive metadiscourse categories and sub-categories across the corpus texts of research articles

Category	Sub-category	Item	N.
Interactional metadiscourse			
<i>Stance</i>	Hedges	could (not), may, would (not), possible, probably, etc.	405
	Boosters	especially, in particular, notably, it is evident that, etc.	396
	Attitude markers	significant, very, difficult, etc.	254
	Self-mentions	(exclusive) we, our, (in) this study, us, the current study, etc.	210
<i>Engagement markers</i>	Reader pronouns	(inclusive) we	4
	Directives	should (not), must, it is important to (note that), etc.	70
	Questions	What are the...?	5

	Personal asides	(optimal for...), -...-, [...]	13
	Appeals & References to shared knowledge	(to be) known, poorly known, unknown, etc.	19
Total			1.376

Sub-tab. 3.1 – Occurrences of interactional metadiscourse category and sub-categories across the corpus texts of research articles

4 Results and Discussion

In the following sections, the interactive and interactional metadiscourse markers that appeared in the corpus were categorised in a systematic format with the corresponding occurrences and excerpts which were provided in the tables, where the numbers in square brackets refer to the order of the research article numbers listed in table 1. This would allow readers to easily reference the original source of the examples.

4.1 Interactive Metadiscourse

Transitions (tab. 4) are linguistically realised by conjunctions and adverbial phrases. They help readers understand relations between clauses in the writer's reasoning. For instance, transitions signal addition as in example (1). Contextualised information is added to the topic being discussed about climate change impacts on coffee cultivation through the phrase *in addition* in (2), while the adverb *moreover* adds new arguments to the previous ones to focus on the role played by coffee in both trade and sustainability in (3). Some transition devices help readers understand contrastive relations (4). They also signal conclusions (5), or negative consequences, highlighting the detrimental effects of certain actions as in (6):

Example	Transition marker	Sub-category	N.	Excerpt from the article	Article number
(1)	and	Addition	2,110	Spent coffee grounds can increase [...], <i>and</i> improve soil structure [...].	[1]
(2)	in addition	Addition	43	<i>In addition</i> , climate change has become a major risk that is expected to lead to a decrease in [...] coffee production [...].	[3]

(3)	moreover	Addition	23	<i>Moreover</i> coffee is one of the world's most valuably traded commodities and a pioneering food for sustainability [...].	[4]
(4)	but	Comparison	84	[...] <i>but</i> so far, these methods are largely restricted to the main coffee crop species.	[8]
(5)	therefore	Consequence	47	<i>Therefore</i> , the use of SCG [...] may well have "Triple Bottom Line" advantages, having social, environmental/ecological and financial benefits.	[1]
(6)	consequently	Consequence	13	Destruction of natural coffee habitats <i>consequently</i> impacts coffee genetic resources and livelihoods.	[9]

Tab. 4 – Transitions: occurrences and excerpts from the analysed research articles

Furthermore, in the collected data, the adverb *however* (sub-tab. 4.1) often signals contrasts with previous ideas, particularly making readers aware of Arabica coffee sensitivity to climate change in (7). This device also expresses objective views of the problem (Tessuto 2024b, 20), by introducing a more balanced perspective (8). Finally, it is employed in example (9) to draw attention to the gaps in the existing literature, signalling the need for further research:

Example	Transition marker	Sub-category	N.	Excerpt from the article	Article number
(7)	however	Comparison	92	[...] <i>however</i> , the heightened sensitivity of Arabica coffee to climatic variables renders it susceptible to [...] climate change.	[7]
(8)				<i>However</i> , the shade levels for coffee plantations need to be adjusted [...].	[3]
(9)				<i>However</i> , few studies have attempted to look at the cooling effect of shading.	[3]

Sub-tab. 4.1 – Transitions: occurrences and excerpts from the analysed research articles

Frame markers (tab. 5) are metadiscourse devices which frame the disciplinary argument of the research. We can see this in example (1) where the use of *then* demonstrates how recalculated variables contribute to determining the suitability of coffee species under climate change conditions. Frame markers sequence parts of the text to clarify the argument through *first* and *then* as in (2). Similarly, they label text stages, signalling a summary of key findings (3). Moreover, writers employed phrases, such as *this study aims to*, to share goals and create a context with readers, thereby ensuring that the study purpose is clearly communicated as in (4):

Example	Frame markers	N.	Excerpt from the article	Article number
(1)	Then	44	The recalculated variables were <i>then</i> used to [...] derive the current suitability of growing the two coffee species [...] due to climate change	[5]
(2)	First	26	[...] values above or below this temperature <i>first</i> become suboptimal and <i>then</i> unsuitable for coffee	[3]

(3)	Summarize	5	[...] can be <i>summarized</i> as follows [...]	[8]
(4)	This study aims to	2	Therefore, <i>this study aims to</i> analyze the coffee farmers' knowledge [...] regarding climate change	[6]

Tab. 5 – Frame markers: occurrences and excerpts from the analysed research articles

Writers use *endophoric markers* (tab. 6) to add accessible material providing readers with detailed data (1) as well as to combine supplementary and visual resources, serving as a kind of verbal information (2). In example (3), they guide readers to interpretations relying on their processing skills. Additionally, these devices help readers understand and support their arguments referring to earlier material (4) or to other parts of the text (5):

Example	Endophoric markers	N.	Excerpt from the article	Article number
(1)	Can be seen in Figure / Table X	8	The distribution of the community coffee plantations <i>can be seen in Figure 1</i>	[6]
(2)	See (the) supplementary material(s)	6	A projected upward altitudinal shift of coffee species, threatens fragile ecosystems (<i>see supplementary material</i> , Fig. SI4) [...]	[5]
(3)	Model (was developed / created)	2	A <i>model was developed</i> to estimate the required shade levels for <i>Coffea arabica</i> L. [...]	[3]
(4)	See above	2	[...] (<i>see</i> “Climate and environmental data” <i>above</i>)	[5]
(5)	See methods	2	[...] (framework 2, <i>see methods</i>)	[5]

Tab. 6 – Endophoric markers: occurrences and excerpts from the analysed research articles

Evidentials (tab. 7), which signal *citations*, provide writers with devices to orient readers in the knowledge-making process in order to highlight different viewpoints on the complexity of climate change affecting coffee. They are also employed to refer to prior literature to guide the reader's awareness of the negative effects of climate change on coffee. We can see this in examples (1) and (2). Moreover, they relate the current study to community-based works to support arguments and provide context for the current findings (3):

Example	Evidentials	N.	Excerpt from the article	Article number
(1)	(the) Available literature / Literature available / The ... indicate	5	<i>The available literature</i> reports contrasting results on the effect of increasing temperature on the quality of coffee [...];	[2]
(2)			[...] <i>the Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC)</i> reports indicate that climate change (CC) will [...] decrease coffee-suitable land by 2050	[9]
(3)	(various/these) Work(s) / Literature work	3	The antioxidant and anti-radical activity of coffee husks have been researched in <i>various works</i>	[2]

Tab. 7 – Evidentials: occurrences and excerpts from the analysed research articles

However, citations can be (sub-tab. 7.1):

- *integral*, with the name of the cited author in subject position (4);
- *non-integral*, with the name of the cited author either in parenthesis (5);
- in *impersonal format*, where the name of the cited author is replaced by a number which appears in parentheses, or square brackets, and refers to the full reference given in the list of references (6) (Hyland 2005a, 157-61; Tessuto 2024b, 76):

Example	Evidentials	N.	Excerpt from the article	Article number
(4)	Integral citations: Author's name (year)	54	<i>Bunn et al. (2019) argues that to sustain coffee production in Uganda [...]</i>	[5]
(5)	Non-integral citations: (Author's name + year)	379	Coffee [...] provides livelihoods for farmers and communities in producer countries (<i>Eakin et al., 2012</i>)	[3]
(6)	Impersonal format: (Number) / [Number]	232	C. arabica has the most thorough extinction risk assessment [...] (37), due to [...] inclusion of climate change projections (5, 16)	[8]

Sub-tab. 7.1 – Evidentials: occurrences and excerpts from the analysed research articles

Passive structures may be used, too, as we can see in the following example, drawn from research article [1] (which refers to the article number listed in Table 1): “In Cervera-Mata *et al.* (2017), 2 Mediterranean agricultural soils [...] were amended with different concentrations of SCG [...]”. The analysis (sub-tab. 7.2) has also revealed instances of a semi-impersonal format in which the name of the cited author is reported in the sentence and is followed by the number in parenthesis as in example (7). Moreover, when referring to previous research, writers can use the possessive form to cite their sources in order to gain the readers' support for their arguments (8) as well as noun phrases (9):

Example	Evidentials	N.	Excerpt from the article	Article number
(7)	Semi-impersonal format: Author's name + (Number)	9	<i>Moat et al. (37) show that when climate change projections are incorporated in the extinction risk assessment [...]</i>	[8]
(8)	According to / In (X + possessive forms)	4	<i>According to Bicho's study performed on C. arabica of Brazilian origin [...]</i>	[2]
(9)	According to (noun phrases)	3	<i>According to the Akerlof theorem (1970) [...]</i>	[4]

Sub-tab. 7.2 – Evidentials: occurrences and excerpts from the analysed research articles

In the corpus, *code glosses* (tab. 8) have been found to serve the following functions:

- adding information by providing examples as in (1);
- providing explanation to encourage readers' comprehension (2);
- using the verb *to include* to add information through exemplification (3) (Gülich 2003);
- providing definitions of unknown words which are introduced to connect them to concepts readers are familiar with (4) (Calsamiglia and van Dijk 2004, 370, 379);
- clarifying the argument being discussed (5):

Example	Code glosses	N.	Excerpt from the article	Article number
(1)	Such as	102	As a result of climate change, tropical and subtropical crops <i>such as</i> mango, [...] and others have recently been introduced in Sicily [...]	[2]
(2)	Which is / are	25	The model [...] includes a suitability function for mean air temperature (S), <i>which is</i> an ecological response curve [...]	[3]
(3)	Include (Including / Included)	11	Key bioactive compounds found in coffee <i>include</i> polyphenols, chlorogenic acids, caffeine, [...] and the variability of these chemical constituents affects the price of coffee commodities [...]	[2]
(4)	Defined (as)	7	Ethical consumption <i>can be defined as</i> purchase decisions by people concerned with [...] environmental consequences of their purchases	[4]
(5)	Namely	6	The construction of the farmers' knowledge can be seen from several dimensions, <i>namely</i> their substance of knowledge	[6]

Tab. 8 – Code glosses: occurrences and excerpts from the analysed research articles

Code glosses also serve further metadiscursive functions, such as reformulating technical concepts (Gülich 2003, 238-240) by providing their acronyms, which are marked off by parentheses and which are used from then on throughout the text as we can see in the following example, drawn from research article [1]: “Two kg of wet spent coffee grounds (*SCG*) are produced from every kg of coffee”.

4.2 Interactional Metadiscourse

Hedges (tab. 9) are devices which are employed to recognise alternative viewpoints and multiple explanations as well as to avoid writers' complete commitment to a proposition by means of modals of possibility as we can see in examples (1) and (2). Moreover, these markers claim protection in case the writer's assertion is overthrown (3), in particular when there is a gap in the existing knowledge (4). Hedges express potential outcomes in (5), and signal a certain degree of confidence in (6):

Example	Hedges	N.	Excerpt from the article	Article number
(1)	Could (Not)	51	[...] and this <i>could</i> be explained in different ways	[1]
(2)	Might (not)	28	In the case of coffee, however, better solutions <i>might</i> be found where there is the potential for human engagement that benefits both livelihoods and biodiversity [...]	[8]
(3)	Whether	12	[...] on the other hand it is doubtful <i>whether</i> consumers [...] choose a food in a rational way based on the effective attributes communicated by labels [...]	[4]
(4)	It is possible to	2	[...] <i>it is possible to</i> compare tropical green coffee with Sicilian green coffee, even if the literature in this regard is very poor	[2]
(5)	Expect	31	Most of the temperature changes <i>are expected</i> to occur in the middle of the century	[3]
(6)	Estimate	29	<i>We estimated</i> [...] the air temperature suitability [...] for coffee areas [...]	[3]

Tab. 9 – Hedges: occurrences and excerpts from the analysed research articles

Hedges (sub-tab. 9.1) also provide writers with linguistic strategies to mitigate full commitment to their assertions (Tessuto 2020, 246, 2024b, 76) through the use of verb + complement *that*-clause as in example (7), verbs (8), adjectives (9), and adverbs (10):

Example	Hedges	N.	Excerpt from the article	Article number
(7)	Suggest (that)	19	The results of research [...] <i>suggest that</i> farmers can protect their coffee plantations from climate variability [...]	[6]
(8)	Seem	9	This <i>seems</i> to be the main reason that the temperature suitability [...] is lower in 2050 than in 2000	[3]
(9)	Possible	22	[...] studies have shown a <i>possible</i> reduction in the area suitable for coffee growing on a global scale	[5]
(10)	Likely	18	[...] coffee farmers are <i>likely</i> to increase the intensity of their care they give to their crop	[6]

Sub-tab. 9.1 – Hedges: occurrences and excerpts from the analysed research articles

Boosters play a significant role in fostering the certainty and reliability of authors' arguments (Hyland 2005a, 52-53). In the ClimateCoffee corpus, *boosters* (tab. 10) may express future outcomes through future with *will* and the verb *to predict* as in examples (1) and (2). Additionally, boosters give assurance to readers by providing them with reliable information in (3), and exclude different positions in (4):

Example	Boosters	N.	Excerpt from the article	Article number
(1)	Will	78	The shading <i>will</i> be more beneficial to coffee areas at medium and high altitudes [...]	[3]
(2)	Predict	13	Many studies <i>predict</i> that suitability will shift to higher altitudes where temperatures are cooler, but these zones will likely adversely affect the ecosystem	[9]

(3)	Reveal	16	The study <i>revealed that</i> in coffee cherry cultivated in the Mediterranean climate, similar amounts of chemical constituents [...] <i>were found</i> concerning coffee grown in the equatorial regions	[2]
(4)	It is evident that	3	<i>It is evident that</i> ethical consumption is strongly connected with the concept of sustainability, which also involves environmental, social and economic dimensions of production [...]	[4]

Tab. 10 – Boosters: occurrences and excerpts from the analysed research articles

Additionally, the verb *to show* (sub-tab. 10.1) has been found, in different forms and tenses, to express assurance of coffee beneficial effects as in (5), and reliability of information (6). Moreover, it undermines alternatives, emphasising the relationship between claims and results in (7). Among the adverbs, writers employ *especially* and *in particular*, which register a higher incidence, to draw readers' attention to relevant and specific aspects of their arguments alongside *notably*, although the latter shows a lower incidence.

Example	Boosters	N.	Excerpt from the article	Article number
(5)	Show	69	[...] coffee seeds <i>showed</i> good value of scavenging activity [...]	[2]
(6)			The world coffee market <i>shows</i> that coffee is a widespread consumption product [...]	[4]
(7)			The results <i>showed</i> very low values of B1 (Thiamine) and B5 (Pantothenic acid) [...]	[2]

Sub-tab. 10.1 – Boosters: occurrences and excerpts from the analysed research articles

In this study, *attitude markers* (tab. 11) highlight writers' perspectives on environmental challenges which represent an issue worthy of research. These devices allow writers to emphasise the relevance of their arguments by means of adjectives such as *important*, *significant*, *positive*, *vital*, *difficult*, and *key* as shown in examples (1), (2) and (3). They also employ verbs and nouns, such as *need* and *concern* in (4) and (5). Moreover, attitude markers are also used in (6) and (7) to convey features such as quality (*good/better/best*, *valuable*), interest (*interesting*), novelty (*new*, *newly*), validity and efficacy (*effective*, *useful*, *reasonable*), significance (*important*, *relevant*, *essential*, *critical*), necessity (*need*, *necessary*), strength (*strong*, *strongly*) (Mur Dueñas 2010, 63):

Example	Attitude markers	N.	Excerpt from the article	Article number
(1)	Important	16	Coffee, an <i>important</i> global commodity, is threatened by climate change	[5]
(2)	Vital	9	In coffee systems, agroforestry can play a <i>vital</i> role by the modification of microclimate	[5]
(3)	Key	7	Robusta coffee has therefore been responsible for overcoming most of the <i>key</i> issues for coffee sector sustainability, either by direct replacement or through use in breeding new cultivars	[8]
(4)	Need	15	More research <i>is needed</i> on the direct and indirect effects of climate change on coffee yield [...]	[9]
(5)	Concern	10	Such climate-related risks pose a <i>significant concern</i> for the future supply of coffee, given the ever-increasing demand partly driven by a rising population and higher incomes	[5]

(6)	Good	12	Spent coffee grounds are a <i>good</i> soil conditioner due to their contribution in increasing essential macronutrients.	[1]
(7)	Essential	8	However, for Robusta coffee, both precipitation and temperature-related variables are <i>essential</i> for its suitability	[5]

Tab. 11 – Attitude markers: occurrences and excerpts from the analysed research articles

Writers use *self-mentions* (tab. 12) to signal their presence and stance in relation to their arguments, research studies and findings. The first-person plural pronoun *we* is employed to refer to narratives concerning research processes and scientific methods in example (1), decision-making processes in (2) as well as proposals and future perspectives in (3). Moreover, *we* is employed to address the whole community, emphasising its active role in facing global issues (4).

Another recurrent metadiscursive marker is the first-person plural possessive adjective *our*, which, similarly to the pronoun *we*, displays research processes and findings of the researchers, who represent a working group which holds a collective identity (5):

Example	Self-mentions	N.	Excerpt from the article	Article number
(1)	(exclusive) we	90	<i>We conducted</i> a face-to-face questionnaire survey among Italian consumers [...]	[4]
(2)			<i>We only considered</i> literature published in English for filtering	[9]
(3)			[...] <i>we propose</i> that coffee species are extinction sensitive	[8]
(4)			[...] <i>we can build</i> theories regarding the essential issues in people's lives	[6]
(5)	Our	45	[...] <i>our</i> results on required shade levels are based on mean annual air temperature only	[3]

Tab. 12 – Self-mentions: Occurrences and excerpts from the analysed research articles

Although some writers resort to a less personal style and a less explicit reference, they give an impression of themselves and of their involvement in the research process through some devices (sub-tab. 12.1) such as *researchers* in example (6), *authors* (7), *this study/article/paper* (Tessuto 2024b, 76). In this way, they can explain scientific methods and problem solving in the conducting study as in (8), scope and goals (9), or express future perspective (10).

As regards the singular pronoun *I* and the possessive adjective *my*, these were only used by coffee farmers interviewed to analyse their knowledge construction process about climate change, as shown in the following example, drawn from research article [6]: “*I* gained this knowledge by asking him”, so they were not included among the counted markers.

Example	Self-mentions	N.	Excerpt from the article	Article number
(6)	(The) researcher(s)	9	[...] <i>the researcher</i> chose the grounded theory [...] to investigate critical issues about the coffee farmers' knowledge of climate change	[6]
(7)	(The) author(s)	4	[...] <i>the authors</i> formulated the primary research question [...]	[9]
(8)	(In) this study	35	<i>This study</i> uses a choice experiment (CE) to investigate the attitudes [...] among Italian consumers	[4]
(9)			<i>This study</i> aims to understand how coffee farmers construct knowledge about climate change [...]	[6]
(10)	This/The article	6	<i>The article</i> concludes by offering some perspectives on future research on the topic [...]	[4]

Sub-tab. 12.1 – Self-mentions: occurrences and excerpts from the analysed research articles

The quantitative query of the corpus concerned the occurrence of engagement markers, such as reader pronouns, directives, questions, personal asides, and appeals and references to shared knowledge.

One of the main functions of *reader pronouns* (tab. 13) is to satisfy readers' expectations of inclusion. The inclusive *we* sends a sign of membership to both writers and readers since they share similar academic understanding and goals (Hyland 2005a, 151-152, 2005b, 183). In the example (1), the inclusive *we* aligns the readers with the writers' commitment to achieve their goals.

Moreover, this engagement marker signals the need for collaborative action and shared responsibility, which goes beyond the academic community and addresses all actors involved in the conservation of wild coffee species, engaging the society as a whole. The need to raise awareness, alongside climate change events, highlights how global concern issues can affect biodiversity, ecosystems, and the public at large (2).

The second-person pronoun *you* was only employed by coffee farmers interviewed to analyse their knowledge about climate change so was not included among the counted markers.

Example	Reader pronouns	N.	Excerpt from the article	Article number
(1)	(inclusive) We	4	[...] <i>we</i> need to improve the quantity and quality of coffee germplasm inventories [...]	[8]
(2)			[...] <i>we need to</i> conserve existing wild coffee species in situ [...]. This objective necessitates a major commitment and would require input by multiple stakeholders [...]. Large, protected areas under strict control have lower human impact [...] but are not immune to [...] climate change and natural events	[8].

Tab. 13 – Reader pronouns: occurrences and excerpts from the analysed research articles

Writers also achieve engagement by resorting to *directives* (sub-tab. 13.1), which are devices frequently used to initiate reader participation and to position them within the academic writing (Hyland 2002, 33, 37). They are mainly expressed by modals of obligation and imperatives. They often instruct readers on how to carry out research processes or effectively act in the outside world (physical acts) (Hyland 2005a, 154; 2005b, 185). For instance, the modal *should* fulfils the necessity of comparative analysis involving readers in the experimentation in example (1). It raises awareness among exporters, due to the increasing demand for ethical and sustainable products which can influence business success, meeting consumers' needs in (2) as well as among

stakeholders who can improve their decision-making process to prioritise sustainable coffee systems so that society can benefit from them in (3). The modal *should* is also employed to give strong advice to call to action (4). Other devices are modal verbs, such as *must* (5).

Moreover, *directives* signal necessity and importance by means of the constructions with *It is important/interesting/useful to + verb + that*-clause, so as to guide readers to understand a point in a way determined by writers (cognitive acts) (Hyland 2002, 37; 2005a, 154; 2005b, 185) as shown in example (6).

Directives are also used to guide readers through the discussion by means of tables and figures (textual acts) (Hyland 2002, 37; 2005b, 185) alongside the use of imperatives. The examples used to analyse directives through imperatives are the same as those employed in the analysis of endophoric markers, since imperatives serve the dual purpose of referring readers to information in other parts of the texts, acting as endophoric markers, as well as directing readers to engagement, acting as directives:

Example	Directives	N.	Excerpt from the article	A r t i c l e number
(1)	Should (not)	26	To classify the coffee deriving from Sicilian experimental crops, it <i>should be compared</i> with the chemical-nutritional characteristics of tropical coffee deriving from the equatorial countries that fall into the so-called “Coffee Belt” [...]	[2]
(2)			Exporters <i>should be aware of</i> the increasing market segmentation for the distinct needs of individual consumers [...]	[4]
(3)			Moreover, stakeholders <i>should be made aware of</i> the importance of assessing coffee-related ecosystem services [...] to increase the sustainability and resilience of coffee systems worldwide	[9]
(4)			Therefore, agroforestry design and recommendation <i>should consider</i> [...] altitude, regional climate, and water availability	[5]

(5)	Must	12	To ensure the provision of vital ecosystem services, ecosystem functions <i>must</i> be supported and maintained, and biodiversity <i>must</i> be protected	[9]
(6)	It is/was interesting to (note that)	5	<i>It is interesting to note that</i> ethical consumption combines the role of consumer with that of citizen [...]	[4]

Sub-tab. 13.1 – Directives: occurrences and excerpts from the analysed research articles

The analysis has provided a few examples of *questions* (sub-tab. 13.2) tagged as research questions. Writers use this kind of rhetorical device to appeal to readers as peers and encourage them to follow their arguments by drawing their interest and curiosity to the topic of their paper (Hyland 2002, 39, 2005a, 153-154) as we can see in example (1). The analysis has registered only one occurrence of a question asked by a farmer in an interview to analyse coffee farmers' knowledge about climate change, drawn from research article [6]: “[...] the wind is already uncharacteristically strong, and do I know why it is like this?”.

Example	Questions	N.	Excerpt from the article	Article number
(1)		5	What are the impacts of climate change on ecosystem services of coffee production?	[9]

Sub-tab. 13.2 – Questions: occurrences and excerpts from the analysed research articles

The analysis has also provided some examples of *personal asides* (sub-tab. 13.3), that is clauses used by writers to comment on some aspects of their argument by briefly interrupting it as in example (1). These devices are also employed to emphasise a point which is important to the overall argument by providing additional clarification in (2):

Example	Personal asides	N.	Excerpt from the article	Article number
(1)		13	At mid-level altitudes with temperatures from 20 to 21 °C (<i>optimal for coffee plants</i>), farmers have more freedom in the shade usage	[3].
(2)			[...] another benefit of shading coffee plants under higher temperatures – <i>and even temperatures closer to the optimal temperature</i> – is that the physical and organoleptic coffee quality is improved [...]	[3]

Sub-tab. 13.3 – Personal asides: occurrences and excerpts from the analysed research articles

Finally, *appeals and references to shared knowledge* (sub-tab. 13.4) are another way of engaging readers with the existing recognised and accepted disciplinary knowledge (Hyland 2002, 38-39; Tessuto 2024a) in coffee-related research and climate change issues as shown in example (1). They are also employed when referring to scientific techniques (2), regular patterns of the coffee sector (3), benefits (4), recognised legislation (5), and poor knowledge (6):

Example	Appeals to shared knowledge	N.	Excerpt from the article	Article number
(1)		17	These compounds <i>are known</i> to have several beneficial health effects	[2]
(2)			Free phenolic compounds <i>are known</i> to be easily extractable with aqueous/organic solvent	[2]
(3)			It is well <i>known</i> that the coffee sector has been the testing ground for many of the sustainability initiatives operating across commodity sectors today	[4]

(4)			The addition of SCG not only increases nutrient value but enhances PGPBs, which <i>are known</i> to aid plant growth	[1]
(5)			<i>As is well known</i> , the EU rules that regulate the traceability system were established by several EC Regulation [...]	[4]
(6)			Robusta coffee has been transformed from <i>a poorly known</i> minor African crop to a major global commodity in just c. 150 years	[8]

Sub-tab. 13.4 – Appeals to shared knowledge: occurrences and excerpts from the analysed research articles

Conclusions

This study focused on a small sample of research articles in the attempt to shed light on the specific ways in which language is used to communicate the urgency and complexity of climate change impacts in coffee areas. More specifically, the study investigated how academic authors employed metadiscourse to disseminate their research. It also examined how they structured their arguments, created a reader-shared context, and addressed global issues and challenges.

Furthermore, a detailed examination of the metadiscourse strategies that help shape the discourse surrounding coffee and climate change is provided, thereby facilitating a deeper understanding of how researchers navigate the challenges of communicating environmental issues.

The findings of this study may contribute to the field by revealing how metadiscourse markers in research articles reflect both disciplinary conventions and the specificity of this research domain. The prevalence of certain interactive and interactional markers suggests that while some characteristics are common across academic writing, others may be distinctive of this particular discourse. A comparison with a broader reference corpus could further highlight these unique features, which future research might explore.

As demonstrated in previous studies (Kapranov 2016), corporate and industry narratives on climate change frame the issue through strategic discourse. Illy's *Impact Report* (2023) similarly highlights corporate strategies to mitigate climate change risks within the coffee supply chain, including regenerative agricultural practices. Furthermore, the role of academia in spreading knowledge regarding sustainability is evident in initiatives such as the *Università del Caffè* (Trieste, Italy) and the *Master in Coffee Economics and Science* (Impact Report 2023). These industry collaborations illustrate how research findings are translated into practice, further validating the need for discourse studies in this domain.

The qualitative and quantitative analysis of the categories of *interactive* and *interactional metadiscourse* made it possible to tackle the research questions at the root of this study, which led to the following conclusions.

Q1. How do academic authors writing about coffee-related research and climate change issues use *interactive metadiscourse* to structure their arguments and guide readers through the text?

One key contribution of this study is the identification of certain linguistic patterns characteristic of research articles in this domain. The frequency counts of metadiscourse markers have revealed the significant prevalence of the *interactive* category, foregrounding the authors' intention to guide readers through their texts and arguments about coffee-related climate change issues, and recognising them as an active audience. This reflects a strong emphasis on establishing a clear framework for understanding the multifaceted impacts of climate change on coffee production. Here, the prevailing interactive sub-category was that of *transitions*, suggesting how writers focus on expressing relations between main clauses to structure persuasive propositional information, thus ensuring a coherent and cohesive flow of their ideas.

The noteworthy presence of *evidentials*, expressed by citations, provided intertextuality as well as raised readers' awareness, highlighting different viewpoints on the complexity of climate change affecting coffee. In this context, writers gave credit to other researchers (Tessuto 2024b, 76) so as to support their arguments as well as to signal their alignment with the academic community.

Code glosses supported writers in adding information and clarifying propositional meanings by rephrasing them, and by means of examples, explanations, and definitions to make their research more comprehensible to their readers.

Although *endophoric markers* and *frame markers* registered a lower frequency, they played a crucial role in effectively linking different parts of the texts and clarifying the discourse to guide readers through the structures of their writing.

Q2. How do authors use *interactional metadiscourse* to express their stance and engage readers in their arguments?

Although *interactional metadiscourse* resources registered lower frequency counts, stance and engagement markers remain important features of academic writing (Hyland 2005b, 193) since they provide insights into how writers shape coffee and climate change-related discourse, persuading readers of their claims. As shown in the data, authors used *stance* devices more frequently than *engagement markers*. In particular, on the *stance-taking* side, the higher use of *hedges* signalled the authors' need to create an argument, distinguishing facts from opinions, and to situate themselves within the academic community, so as to present their claims with caution and regard to readers' views (Hyland 2005b, 187-88; Tessuto 2015, 102), acknowledging the complexity of the issues. Hedging lexical devices were mainly expressed by modal verbs of possibility. Indeed, the analysis suggests that the prevalence of hedges signals that this text genre focuses on future perspectives and hypotheses, expressing uncertainty inherent in predicting the long-term effects of climate change while informing readers about possible future research and scenarios.

These features are consistent with the characteristics of academic writing in environmental research, but they also reveal how authors in this field strive to make their work accessible while addressing the inherent complexities of climate change. The analysis further underscores that coffee-related climate change research often deals with interdisciplinary issues that require a careful balancing act between certainty and speculation, especially when discussing predictions and possible outcomes.

Writers used *boosters* and *attitude markers* to further convey their stance on the issues discussed. In particular, boosters ranged from the use of future with *will* and the verb *to predict*, to highlight future outcomes of scientific research on coffee-related climate change issues, to locutions as *It is evident that*, to express authors' certainty of their arguments. In particular, verbs such as *to show*, *to find*, *to reveal* provided reliable information and closed down alternatives. On the other hand, writers used attitude markers, including *important*, *concern*, *vital*, to

convey their perspectives on coffee-related environmental challenges and persuade readers by engaging them within issues worthy of research.

Finally, despite their lower occurrence, *self-mentions* were used to signal writers' explicit presence and stance in relation to their arguments, establishing a direct connection with their readers. Writers mainly used the exclusive first-person plural pronoun *we* and the first-person plural possessive adjective *our* to fulfil those different functions as well as to refer to researchers as a working group which holds a collective identity within the academic community, emphasising its active role in facing global issues. Moreover, some writers gave an impression of themselves in the narrative by resorting to a less personal style by means of devices, such as *researcher*, *author*, *study*.

As regards *engagement markers*, *directives* were the most frequent markers, mainly expressed by modals of obligation. Writers resorted to these features to initiate reader participation and to position them within the academic writing, signalling necessity and importance by means of the constructions with *it is important/interesting/useful to* + verb + *that*-clause. Even when using directives, authors mainly used the modal *should*, which does not express a strong obligation but instead suggests a general need, reflecting a cautious stance and a general feeling of uncertainty.

Writers used *appeals to shared knowledge* to engage readers with the existing recognised disciplinary knowledge in coffee-related research and climate change issues. *Personal asides* signalled brief interruptions allowing writers to comment on some aspects of their arguments.

The least used engagement categories were *questions*, mainly tagged as research questions, and *reader pronouns*. Despite the low incidence of *reader pronouns*, when they were employed, the inclusive *we* was mainly used to emphasise shared academic understanding, responsibilities and goals, including within the arguments.

Research in metadiscourse might improve writer-reader interaction in academic writing on coffee-related environmental issues, making scientific communication more accessible and persuasive. Given the growing focus on climate change impact on coffee production, this research may have implications not only for academic writing but also for the broader communication of climate science in the context of agricultural and environmental studies. A deeper understanding of metadiscourse strategies may help authors in structuring more engaging and coherent research articles. This, in turn, can facilitate the dissemination of interdisciplinary knowledge across disciplines. Additionally, fostering collaboration between environmental science, economics, and the academic community could help address future coffee-related environmental challenges, while also raising climate awareness and informing consumer demand for sustainable coffee.

By examining the linguistic tools used by scholars to engage with a complex and interdisciplinary topic, this study aimed to provide insights into the role of language in fostering awareness and dialogue about one of the most pressing global challenges of our time. Although a comparative analysis with a reference corpus may be a useful future avenue for research, the findings of this study contribute significantly to understanding how metadiscourse functions within the specific context of coffee-related climate change research.

Further investigations could explore whether the metadiscursive features identified here are consistent across other agricultural or environmental domains, potentially revealing broader patterns in scientific discourse.

References

- Abigaba, David, Abel Chemura, Christoph Gornott, *et al.* 2024. "The Potential of Agroforestry to Buffer Climate Change Impacts on Suitability of Coffee and Banana in Uganda". *Agroforestry Systems* vol. 98, no. 6: 1555–77. doi: 10.1007/s10457-024-01025-3.
- Ädel, Annelie. 2006. *Metadiscourse in L1 and L2 English*. Amsterdam: John Benjamins.

- Arham, Salman Darmawan, Kaimuddin, *et al.* 2024. "Coffee Farmers' Knowledge Construction about Climate Change". *Journal of Infrastructure, Policy and Development* vol. 8, no. 1: 1-34. doi: 10.24294/jipd.v8i1.2818.
- Aston, Guy. 1997. "Small and Large Corpora in Language Learning". In *PALC 97: Practical Applications in Language Corpora*, edited by Barbara Lewandowska-Tomaszczyk and Patrick J. Melia, 51-62. Lodz: Lodz University Press. <<https://godzilla.sslmit.unibo.it/~guy/wudj1.htm>> (11/2025).
- Baca, María, Peter Läderach, Jeremy Haggard, *et al.* 2014. "An Integrated Framework for Assessing Vulnerability to Climate Change and Developing Adaptation Strategies for Coffee Growing Families in Mesoamerica". *PLoS One* vol. 9, no. 2: 1-11. doi: 10.1371/journal.pone.0088463.
- Bezner Kerr, Rachel, Toshihiro Hasegawa, Rodel Lasco, *et al.* 2022. "Food, Fibre, and Other Ecosystem Products". In *Climate Change 2022: Impacts, Adaptation and Vulnerability. Contribution of Working Group II to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*, edited by Hans-Otto Pörtner, Debra C. Roberts, Melinda Tignor, *et al.* 713-906. Cambridge-New York: Cambridge University Press. doi: 10.1017/9781009325844.007.
- Bhatia, Vijay K. 2004. *Worlds of Written Discourse: A Genre-Based View*. London: Continuum International Publishing Group.
- Bilen, Christine, Daniel El Chami, Valentina Mereu, *et al.* 2023. "A Systematic Review on the Impacts of Climate Change on Coffee Agrosystems". *Plants* vol. 12, no. 1: 1-20. doi: 10.3390/plants12010102.
- Brezina, Vaclav. 2018. *Statistics in Corpus Linguistics: A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bunn, Christian, Peter Läderach, Oriana Ovalle Rivera, *et al.* 2014. "A Bitter Cup: Climate Change Profile of Global Production of Arabica and Robusta Coffee". *Climatic Change* vol. 129, no. 1-2: 89-101. doi: 10.1007/s10584-014-1306-x.
- Calsamiglia, Helena, and Teun A. van Dijk. 2004. "Popularization Discourse and Knowledge about the Genome". *Discourse and Society* vol. 15, no. 4: 369-89.
- Davis, Aaron P., Helen Chadburn, Justin Moat, *et al.* 2019. "High Extinction Risk for Wild Coffee Species and Implications for Coffee Sector Sustainability". *Science Advances* vol. 5, no. 1: 1-9. doi: 10.1126/sciadv.aav3473.
- Di Stefano, Vita, Carla Buzzanca, Fortunato Ruvutuso, *et al.* 2023. "Chemical Composition and Anti-radical Properties of Coffee Cherry Cultivated in Mediterranean Climate". *Food Bioscience* vol. 56, no. 2: 1-11.
- Gallenti, Gianluigi, Stefania Troiano, Marta Cosmina, *et al.* 2016. "Ethical and Sustainable Consumption in the Italian Coffee Market: A Choice Experiment to Analyse Consumers' Willingness to Pay". *Italian Review of Agricultural Economics (REA)* vol. 71, no. 2: 153-76. doi: 10.13128/REA-20077.
- Gülich, Elisabeth. 2003. "Conversational Techniques Used in Transferring Knowledge Between Medical Experts and Non-experts". *Discourse Studies* vol. 5, no. 2: 235-63.
- Gulzar, Nimra, Muhammad Asif Javed, and Aqeela Asif. 2024. "A Qualitative Analysis of Boosters and Hedges in Pakistani Print Media Discourse on Climate Change". *Asian Journal of Academic Research (AJAR)* vol. 4, no. 4: 54-64. <https://www.researchgate.net/publication/379986216_A_Qualitative_Analysis_of_Boosters_and_Hedges_in_Pakistani_Print_Media_Discourse_on_Climate_Change> (11/2025).
- G7 Italia. 2024. *Climate, Energy and Environment Ministers' Meeting Communiqué*. Turin. <https://www.g7italy.it/wp-content/uploads/G7-Climate-Energy-Environment-Ministerial-Communique_Final.pdf> (11/2025).
- Halkos, George, and Antonis Skouloudis. 2016. "Exploring the Current Status and Key Determinants of Corporate Disclosure on Climate Change: Evidence from the Greek Business Sector". *Environmental Science & Policy* vol. 56: 22-31. doi: 10.1016/j.envsci.2015.10.011.
- Hyland, Ken. 1998. "Persuasion and Context: The Pragmatics of Academic Metadiscourse". *Journal of Pragmatics* vol. 30, no. 4: 437-55.
- . 2002. "Academic Argument: Induction or Interaction?". *Revista Canaria De Estudios Ingleses* no. 44: 29-45.
- . 2005a. *Metadiscourse: Exploring Interaction in Writing*. London: Continuum.

- . 2005b. "Stance and Engagement: A Model of Interaction in Academic Discourse". *Discourse Studies* vol. 7, no. 2: 173-91.
- ICO Press Release. 2024. "ICO Partners with G7 to Enhance Climate Adaptation and Sustainability in the Coffee Global Value Chain". *International Coffee Organization* no. 353/24. <<https://www.icocoffee.org/documents/cy2023-24/pr-353e-g7-communique.pdf>> (11/2025).
- Illy. 2023. *Impact Report 2023*. Trieste: illycaffè S.p.A. <https://www.illy.com/content/dam/channels/website/consumer/global/pdf/who-we-are/2024/illy_Impact%20Report_2023_EN.pdf> (11/2025).
- Kapranov, Oleksandr. 2016. "Corpus Analysis of Discourse Markers in Corporate Reports Involving Climate Change". *EPiC Series in Language and Linguistics* vol. 1: 216-27.
- Kilgarrieff, Adam, Vit Baisa, Jan Bušta, *et al.* 2014. "The Sketch Engine: Ten years on". *Lexicography* vol. 1, no. 1: 7-36. doi: 10.1007/s40607-014-0009-9.
- Lara-Estrada, Leonel, Livia Rasche, and Uwe A. Schneider. 2023. "Exploring the Cooling Effect of Shading for Climate Change Adaptation in Coffee Areas". *Climate Risk Management* vol. 42: 1-12. doi: 10.1016/j.crm.2023.100562.
- Mauranen, Anna. 1993. "Contrastive ESP Rhetoric: Metatext in Finnish-English Economics Texts". *English for Specific Purposes* vol. 12, no. 1: 3-22.
- Mur Dueñas, Pilar. 2010. "Attitude Markers in Business Management Research Articles: A Cross-cultural Corpus-driven Approach". *International Journal of Applied Linguistics* vol. 20, no. 1: 50-72.
- Tessuto, Girolamo. 2015. "Posted by...: Scholarly Legal Blogs as Part of Academic Discourse and Site for Stance and Engagement". *English Legal Language and Translation* vol. 28, no. 2: 85-108.
- . 2020. "Accountability Practices in Research and Publication Ethics on the Web. Linguistic and Discursive Features". *Lingue e Linguaggi* vol. 34: 231-55.
- . 2024a. "Blogging about Health: Investigating Interpersonal Language for Discourse Features of Stance and Engagement". In *(Critical) Discourse Studies and the (new?) Normal*, edited by Stefania Maci and Mark McGlashan. 245-68. Lausanne: Peter Lang.
- . 2024b. *English for Medicine: A Toolkit for Discourse and Genre-based Approaches to Medical Language and Communication*. Torino: G. Giappichelli Editore.
- Tognini-Bonelli, Elena. 2001. *Corpus Linguistics at Work*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Toumi, Naouel. 2009. "A Model for the Investigation of Reflexive Metadiscourse in Research Articles". *Language Studies Working Papers* vol. 1: 64-73.
- United Nations. 1992. *United Nations Framework Convention on Climate Change*. New York. <https://unfccc.int/files/essential_background/background_publications_htmlpdf/application/pdf/conveng.pdf> (11/2025).
- Vela-Cano, Maria, Ana Cervera-Mata, Jessica Purswani, *et al.* 2019. "Bacterial Community Structure of Two Mediterranean Agricultural Soils Amended with Spent Coffee Grounds". *Applied Soil Ecology* vol. 137: 12-20. doi: 10.1016/j.apsoil.2019.01.006.
- Vizuete Montero, Omar Marco, Aurora A. Ariza, *et al.* 2024. "Land Suitability of Coffee Cultivation under Climate Change Influence in the Ecuadorian Amazon". *Geography, Environment, Sustainability* vol. 2, no. 17: 49-62. doi: 10.24057/2071-9388-2024-2969.



Citation: F. Luppi (2025) Childish Things and Grown-Up Words. Children Language Acquisition as Echoes of Adult Speech in *Peanuts*. *Lea* 14: pp. 197-211. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16762>.

Copyright: © 2025 F. Luppi. 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 License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

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.

Childish Things and Grown-Up Words. Children Language Acquisition as Echoes of Adult Speech in *Peanuts*

Fabio Luppi

Università degli Studi Roma Tre (<fabio.luppi@uniroma3.it>)

Abstract

This paper investigates the language of *Peanuts* as a site for reflecting on key theories of language acquisition, drawing on Piaget's cognitive developmental model, Vygotsky's socio-cultural perspective, Skinner's behaviorist framework, and Chomsky's nativist approach. In addition, the study incorporates insights from more recent research in usage-based, statistical, and pragmatic models of acquisition to complement these foundational theories. Schulz's child characters display both sophisticated lexical choices and humorous distortions, illustrating how cognitive growth, social interaction, reinforcement, and innate linguistic competence intersect in the construction of meaning. The analysis combines developmental and linguistic frameworks with preliminary insights from comics theory – McCloud's concept of "closure" and Groensteen's spatial semantics – through a close reading of selected, paradigmatic strips. The paper argues that *Peanuts* not only mirrors children's linguistic growth but also visualizes the cognitive and pragmatic mechanisms through which meaning emerges, making Schulz's work a subtle reflection on how language is both acquired and performed.

Keywords: Child Language Development, Cognitive Growth, Comics Semiotics, Language Acquisition, *Peanuts*

Introduction¹

Charles M. Schulz's *Peanuts* comic strip is famous for its gentle humor and philosophical depth but also for the apparent simplicity of its visual style. Beneath this apparently simple surface lies a striking linguistic phenomenon: a world in which children speak with remarkable eloquence, adopting the idioms, structures, and logical patterns of adult discourse. At times, the

¹ All the strips here mentioned can be retrieved at: <<https://peanuts-search.com/>> (11/2025)

characters repeat such language without fully grasping its meaning; at other times, they display insights that surpass those of the adults around them. However, this mimicry is not merely comedic, it functions as a subtle critique of adult speech,² exposing its contradictions, its pretensions, and its often hollow moralizing.³ By partially appropriating and often misapplying adult expressions, Schulz's child protagonists emerge as inadvertent satirists, reflecting the linguistic (but also social) quirks of the adult world. Yet, although they occasionally speak with striking maturity, they remain unmistakably children. Schulz exploits this tension to explore how the young absorb, distort, and reanimate the language of their elders: "Charlie Brown and his friends may sound precocious, but the strip nonetheless preserves the innocence, the dreams, and the aspirations as well as the trials and insecurities of childhood. *Peanuts* makes childhood universal without making it adult" (Harvey 2022, n.p.).

Schulz's stroke of genius lies in this tension (and balance) between the adoption of adult-like expressions and the retention of childlike innocence. By showing how children mimic, misinterpret, and repurpose adult language, Schulz highlights both the distance between childhood and adulthood and the surprising continuities that unite them, as Harvey suggests: "While the essential element of the strip's humor arises from the contrast between the world of children and that of adults, the charm of *Peanuts* and its introspective greatness lies not in its pointing to the difference between adults and children, but in its emphasizing the similarity" (*ibidem*), even if, quite often, Schulz plays with the confusion between the world of children and that of adults. At times, this confusion takes the form of a playful imitation of children's speech – its hesitations, idiosyncrasies, and inventive logic – while at others, Schulz deliberately ventriloquizes adult concerns through his young characters, transforming their voices into subtle vehicles for social, philosophical, or existential reflection. This oscillation between authentic representations of childhood discourse and the projection of adult sensibilities into a child's idiom creates a productive tension that deepens both the humor and the psychological complexity of the strip. This duality sets the stage for a closer consideration of how the comic strip reflects real patterns of language acquisition and language development. In this way, *Peanuts* becomes not just a reflection of childhood, but a subtle study of how children navigate the boundary between imitation and self-expression.

Given such premises, the present paper adopts a methodological framework that combines elements from multiple theories of language acquisition – behaviorist, constructivist, social-interactionist, and innatist paradigms, thus referring to Piaget, Vygotsky, Skinner, and Chomsky – while grounding its analysis in selected *Peanuts* strips that exemplify different aspects of linguistic growth. This approach does not seek to privilege one theoretical model over another, nor to reconcile their sometimes contrasting assumptions – such as the tension between behaviorist and innatist views – but rather intends to draw from each what is most useful in interpreting the multifaceted nature of language learning as mirrored in the verbal and cognitive exchanges of

² In *Peanuts*, adult speech is never "heard". In animated versions, adult voice, sounding like a "wah wah", is symbolic of how adult talk becomes background noise to children, emphasizing inaccessibility of adult language: "This sound [...] is [...] produced by [...] a trombone equipped with a plunger mute [...] this technique was designed to symbolize the incomprehensible, slightly distant voice of adulthood as perceived by children. [...] The 'teacher voice' serves as a fun, lighthearted representation of how kids might hear and disregard uninteresting adult dialogues". See <<https://www.brownnoiseradio.com/resources/unlocking-the-mystery%3A-what-instrument-mimics-the-teacher%27s-voice-in-charlie-brown%3F?u>> (11/2025).

³ The present paper does not focus on the sociological and political aspects of Schulz's comics: for further insight on this matter, among other publications, it is possible to refer to Gardner and Gordon (2017); Lee (2019); Ball (2021); Abate (2023).

Schulz's characters. In addition to these classical frameworks, the analysis also takes into account more recent contributions to the study of first language acquisition, including research on the "Language Acquisition Device" and on "usage-based and statistical learning mechanisms" (Saffran, Aslin and Newport 1996; Tomasello 2003; Bybee 2010), as well as the pragmatic dimensions of meaning construction highlighted by Grice's Cooperative Principle and Maxims (1975 and 1989) and Elissa Newport's Theory of Statistical Learning and her "Less is More" Hypothesis (1990). Insights from Krashen's Input Hypothesis (1982), the developmental perspective offered by Gleason and Ratner (2017), applied linguistic observations from Muhartoyo and Sistofa (2013), and Lakoff and Johnson's theory (1980) on the use of metaphorical language further enrich the interpretative framework.

In this sense, the paper uses *Peanuts* as a creative lens through which the insights of these diverse frameworks can be seen not as mutually exclusive, but as complementary perspectives that together illuminate the complexity of how language develops and is playfully negotiated by children. The strips chosen have been selected for their illustrative value, as they exemplify with particular clarity the linguistic and developmental phenomena discussed; their selection is therefore purposive rather than systematic, guided by theoretical relevance rather than frequency or statistical distribution.

1. *Brief Overview on Comics Theory and Methodological Framework*

The theoretical framework drawn from developmental and linguistic models requires a very brief and preliminary semiotic grounding concerning how meaning emerges from the formal and visual structures of sequential art. Comics theory can clarify how the interaction of words, images, and spatial organization – the visual cues of the panels – in *Peanuts* contributes to the representation of linguistic development. For this purpose, two complementary theoretical frameworks are applied, namely McCloud's (1994) and Groensteen's (2007).

Scott McCloud's *Understanding Comics* (1994) describes how readers actively construct meaning through the interpretive act he terms "closure", the mental process of connecting isolated visual and textual cues across panels. This mechanism of inference parallels the pragmatic processes involved in language acquisition: just as children infer meaning from partial or context-dependent linguistic input, readers of *Peanuts* fill the gaps between panels and speech balloons to reconstruct tone, intention, and interpersonal nuance. Schulz's dialogue and visual design co-operate to represent the developmental dynamics of children's speech, from imitation and repair to creative self-expression.

Thierry Groensteen's *The System of Comics* (2007) further refines this perspective by introducing a systematic vocabulary for the spatial and relational organization of comics. His notions of "arthrology" – the network of interconnections among panels – and "iconic solidarity" – the cohesive relationship between image and text – illuminate the structural rhythms that underlie Schulz's four-panel compositions. In *Peanuts*, spatial layout functions as a pragmatic and prosodic frame: pauses between panels often correspond to conversational hesitations, reformulations, or moments of misunderstanding, while visual repetition and symmetry reinforce linguistic patterns typical of children's dialogue. Groensteen's spatio-topical framework thus allows for an accurate account of how Schulz's spatial design mediates both the innocence and the sophistication of child language, showing how linguistic meaning is visually and temporally organized within the strip.

Finally, the present paper deliberately pursues a micro-analytic path, privileging the examination of a few paradigmatic strips rather than statistical generalization. Its methodological orientation differs from corpus-linguistic studies such as Arnold, Tilton and Wigard's "Understanding

Peanuts and Schulzian Symmetry” (2023), which apply distant-viewing to map formal regularities across the entirety of Schulz’s production. While Arnold, Tilton and Wigard demonstrate that *Peanuts* possesses a measurable internal coherence of composition and theme, the present paper focuses on a small, illustrative selection of strips to examine how language acquisition is depicted. Future research might profitably extend these insights through corpus-linguistic or multimodal methodologies, applying them to the questions addressed here.

2. *A Preliminary Consideration: Defining the Developmental Stage of the Characters*

After this brief, necessary semiotic acknowledgment, one more preliminary point needs clarification, before delving into specific theories of language acquisition: defining the developmental stage represented by the characters in *Peanuts*. Although the strip spans nearly fifty years, the characters exist within a floating timeline in which their ages remain relatively stable.⁴ Charlie Brown is first introduced as a four-year-old in 1950 and later identifies himself as “eight and a half” in a 1979 strip – a figure that appears to become fixed for the remainder of the series. Similarly, Sally Brown is shown entering school around the age of five, but like the other children, she does not continue to age. Most of the core cast is therefore best understood as being between five and nine years old throughout the strip. Only a handful of strips – particularly some of the earliest ones⁵ – mention the characters’ ages in ways that differ from the fixed, “timeless” ages we later come to associate with them.

This developmental range corresponds to a critical phase in language acquisition, marked by the consolidation of grammatical competence, the emergence of nuanced pragmatic awareness, and an increasingly sustained engagement with adult linguistic models that offer both structure and opportunity for communicative growth. It is an important moment in which children expand their vocabulary and syntactic repertoire and begin to appropriate the social and cultural functions of language. Jean Piaget (1954; Piaget and Inhelder 1958) situates children of this age within the concrete operational stage, where thought becomes more logical and rule-governed, though still bound to tangible experiences. According to B. F. Skinner’s behaviorist framework (1957), children at this age are especially responsive to reinforcement mechanisms, mimicking and repeating language that gain social approval. In contrast, Noam Chomsky’s nativist model (1957 and 1986) emphasizes the emergence of innate syntactic knowledge, which becomes particularly observable as children begin constructing novel and grammatically structured utterances. Finally, Lev Vygotsky’s sociocultural perspective (1978) highlights how language functions as a tool for both social participation and internal cognitive development, acquired through interaction with peers and the broader cultural environment. He is best known for defining a “Zone of Proximal Development” (ZPD), that indicates the gap between what a learner can do independently and what they can achieve with guidance. The ZPD applies at all ages, but the nature of tasks and guidance changes as children grow.

3. *Peanuts and Language Acquisition Theories*

Framing *Peanuts* within this age range thus allows for a theoretically linguistic grounded analysis of the children’s speech patterns, providing insight into how language is both

⁴ See <<https://www.cbr.com/peanuts-character-ages-info-trivia/>> (11/2025).

⁵ This could be an example: <<https://peanuts-search.com/I/19520919>> (11/2025).

acquired and used during a formative stage of development. This renders the strips especially relevant to the domains of pragmatics, sociolinguistics, and language acquisition. The comic's blend of childhood perspective with adult language sheds light on how language is acquired, sometimes misused, and repurposed in ways that reveal the hidden complexities of adult communication.

A first consideration concerns language acquisition and pragmatics: children tend to acquire form before function. In their early years, they often reproduce idioms, clichés, or moralistic expressions without a clear understanding of the contexts in which these are used, much as they initially do with routine vocabulary (Gleason and Ratner 2017). This underscores the distinction between linguistic competence – the ability to produce grammatically well-formed sentences – and performance, which involves deploying language appropriately in context. Children frequently echo adult sayings in settings that seem incongruous, producing effects that can appear ironic or even satirical. Such phenomena are consistent with relevance theory and pragmatic inferencing, which posit that meaning is not simply encoded in words but must be inferred through context, tone, and other cues. Schulz's exploitation of such expedients delves into sociolinguistics and language as social behavior, as adult language is revealed to be full of inconsistencies, politeness formulas, and indirectness, while children's misunderstandings highlight how socially constructed and arbitrary some language norms are. At the same time, these dialogues offer valuable insight into children's own communicative logic: how they interpret, question, and repurpose language in ways that reflect their developmental stage, cognitive frameworks, and social positioning. Through the lens of child speech, *Peanuts* reveals a critique of adult communication, and a nuanced portrayal of how children actively negotiate meaning in a world of often arbitrary linguistic conventions.

In the *Peanuts* strip published on January 27, 1977,⁶ Linus has climbed up a snowy hill and finds himself stuck, saying he can't get down because it's too slippery. Sally, standing nearby, tells him not to worry, saying, "I'm leaving on the school bus, Linus, but don't worry! I'll send a helicopter for you! Be brave, my sweet babboo!" As she walks away, Linus and Peppermint Patty are left reacting in confusion. Linus says, "Helicopter?" while Peppermint Patty, surprised, repeats, "Sweet Babboo?"⁷

This strip illustrates two perspectives on language development. The puzzled reactions of Linus and Peppermint Patty to Sally's words highlight this tension between imitation without full comprehension and surprising originality in speech. The questions "Helicopter?" and "Sweet Babboo?" are metalinguistic responses: they are not about the situation itself but about the *language* and *meaning* Sally Brown here used. Linus questions "Helicopter?" because it does not fit the real-world context: there is a cognitive mismatch between Sally's fantasy and Linus's concrete reasoning. From Piaget's view (1954), children mimic adult speech and grasp some possibilities of language without yet being able to adapt them meaningfully to their own context (as with the "helicopter"), thus going through pragmatic failure and reproducing comic insight. This phenomenon can also be explained through the lens of pragmatic theory: according to Grice's Cooperative Principle (1975 and 1989), communication depends on speakers observing conversational maxims (of relevance, quantity, quality, and manner).⁸ When children, like Sally Brown, violate these maxims – by requesting something unrealistic or contextually inappropriate

⁶ <<https://peanuts-search.com/I/19770127>> (11/2025).

⁷ <<https://peanuts-search.com/>> (11/2025).

⁸ As for Grice Conversational Maxims, an article discussing the conversational implicature that occurs in *Peanuts* comic strip is Muhartoyo and Sistofa (2013).

priate – the hearer is forced to engage in additional inferential work. This interpretive work reflects the core insight of Relevance Theory: that meaning emerges not solely from linguistic form but through the hearer’s active use of contextual information.

Then Peppermint Patty questions the phrase “Sweet Babboo?” because it is an invented term of endearment – reportedly coined by Schulz’s wife for her husband – that imitates affective expressions derived from original verbal coinages. This kind of playful invention exemplifies what Chomsky describes as “the creative aspect of language use” (1982): the human ability to generate new and meaningful expressions beyond established linguistic patterns. From Chomsky’s view, children demonstrate creativity in language, producing novel expressions such as “Sweet Babboo”.

Nearly all of Schulz’s strips depict situations that can be read as illustrations of linguistic patterns identifying stages of language development. In the following paragraphs, I will narrow the scope of this inquiry by focusing on examples related to specific “texts”: legal discourse, idiomatic expression, and cultural references/quotations (with reference to the Bible).

4. *The Use of Legal Expressions*

In Charles M. Schulz’s *Peanuts*, the frequent use of formal legal expressions by child characters – such as Sally Brown declaring, “You owe me restitution!”⁹ – serves as a rich site for exploring language acquisition and pragmatic development in children.

From a behaviorist perspective, particularly B.F. Skinner’s *Theory of Verbal Behavior* (1957), these utterances can be understood as learned verbal habits shaped by imitation and reinforcement. Children absorb complex adult language – often from media, school, or overheard conversations – and repeat it in new contexts where the literal meaning may be only partially understood. Skinner would argue that the characters’ use of legalistic phrases does not indicate a deep grasp of jurisprudence, but rather a conditioned linguistic response reinforced by social reactions such as attention, laughter, or perceived authority. Sally, for instance, does not understand the legal meaning of “restitution”, but she knows it is a serious-sounding term used to demand something, and this tone gets attention. From a pragmatic perspective, these expressions illustrate early attempts at using language as a tool for achieving social goals. According to more updated research, it is also possible to say that Sally’s exaggerated appeal to “restitution” humorously illustrates how children acquire formal vocabulary through statistical sensitivity to linguistic input (Saffran, Aslin and Newport 1996; Thiessen and Erickson 2015). Children are data-driven learners, building probabilistic maps of words and meanings long before they can consciously explain them. Sally’s “restitution” is a learned token in her linguistic inventory; she deploys it confidently, as though invoking adult authority, without full semantic nuance. The result is funny but also cognitively realistic. Although her utterance is lexically precise, it is pragmatically misaligned, echoing research showing that probabilistic learning of lexical form often precedes mastery of sociolinguistic context (Bybee 2010; Romberg and Saffran 2010).

A further example can be found in the strip published on January 12, 1972,¹⁰ where Peppermint Patty uses a register borrowed from court rooms language with the principal of her school: she applies legal language to a familiar (yet formal) context and appropriates it, as she considers this register as apparently suitable for the situation. In this *Peanuts* strip, Peppermint

⁹ The strip in which Sally pronounces these words is dated November 03, 1962: <<https://peanuts-search.com/I/19621103>> (11/2025).

¹⁰ <<https://peanuts-search.com/I/19720112>> (11/2025).

Patty is in the principal's office, admitting that she deliberately broke the school dress code. She explains that she expected to be sent there and was prepared – then proudly reveals that she brought her “attorney,” who turns out to be Snoopy.

From a cognitive developmental perspective, particularly that of Jean Piaget, the use of legalistic language by the children in *Peanuts* reflects their stage-specific understanding of the world and of language. According to Piaget, children in the concrete operational stage (typically ages 7-11) begin to grasp rules, fairness, and cause-effect relationships, but their reasoning remains closely tied to tangible experiences. Sally's demand for “restitution” demonstrates her awareness of justice and rights, yet she interprets these concepts in an overly literal and egocentric manner. She treats complex legal principles as if they apply to her immediate frustrations, thus revealing her limited capacity for abstract reasoning. Similarly, Peppermint Patty's declaration to her principal that she is “accompanied by her attorney” when confronted with accusations of misbehavior illustrates the same developmental tendency: she mimics the formalities of the legal system without fully understanding their procedural or abstract implications, using the phrase less as a genuine legal defense and more as a concrete, playful extension of her sense of fairness and self-protection.

In contrast, Lev Vygotsky's Sociocultural Theory (1978) emphasizes how children acquire language and concepts through interaction with more knowledgeable others. From this view, the children's legal expressions are signs of linguistic scaffolding:¹¹ they borrow and internalize phrases from adult discourse, experimenting with their use in peer interactions. Vygotsky would argue that such language, though not always conceptually mastered, enables children to participate in social negotiations and gradually shape their cognitive frameworks. In both theories, the humorous misuse of legal language in *Peanuts* reveals how children actively test and internalize the functions of language in real-world social settings.

A further interesting strip in which characters are depicted like children learning some basic law information taken from a book was published on November 09, 1982.¹² Here, Linus is reading from a book and explains, “A misdemeanor is a minor offense”. Then, he adds, “Like maybe jaywalking”, giving an example. Linus continues, “A felony is a more serious crime”. Snoopy, sitting and listening the whole time, thinks to himself, “Like not feeding the dog!”.

Here the strip clearly shows what source of legal language Linus reads from: it is a book in which the difference between felony and misdemeanor is explained. This strip shows how the children's rudimentary legal language often comes from schoolwork or textbooks rather than lived legal experience or from adults talking about legal practices. Linus is clearly reading definitions aloud, lifted directly from a civics or social studies assignment. From a cognitive developmental perspective, this leads to two distinct conclusions: first, as said, it makes explicit the source of legal terms (teachers, books, TV, school materials). Second, it shows the usual reinterpretation through concrete reasoning, where Linus immediately grounds the abstract concept of “misdemeanor” in a concrete, relatable example – jaywalking –, while Snoopy (considered here as a child) takes this even further by humorously reapplying the category of “felony” to his own concern: not being fed. This reflects Piaget's idea of concrete operational thought (1954), where children can categorize and apply rules but remain tied to immediate, egocentric concerns.

¹¹ In Vygotskian theory (1978), “scaffolding” refers to the temporary support provided by a more knowledgeable other (such as a teacher, parent, or peer) to help a learner accomplish a task that they could not complete independently but can achieve within their “Zone of Proximal Development” (ZPD) (the gap between what a learner can do alone and what they can achieve with guidance). The support is gradually withdrawn as the learner gains competence, enabling independent performance.

¹² <<https://peanuts-search.com/I/19821109>> (11/2025).

To conclude with the legal jargon, one more strip, published on May 19, 1980,¹³ well illustrates what Harvey (2022) states when discussing the boundaries between adult and children language. Here, Lucy is criticizing Snoopy, who appears dressed like a lawyer with a bow tie and briefcase. She sarcastically mocks him, asking if he thinks those accessories make him Oliver Wendell Holmes, a famous U.S. Supreme Court Justice. She continues to insult his legal knowledge, claiming he would not even recognize an objection from a jury box. As she keeps ranting, she tells him to write all of that down on his “latex gummed canary yellow, eight and a half by fourteen legal pad”, poking fun at lawyer clichés. In the final panel, Snoopy, clearly hurt but keeping his dignity, sits silently and thinks, “How to hurt an attorney’s feelings”, capturing both the humor and the sting of Lucy’s words.

The strip in which Lucy confronts Snoopy-as-lawyer illustrates both the potential and the limitations of *Peanuts* as a source for considering children’s language acquisition. On one hand, Lucy’s speech demonstrates advanced linguistic competence through complex syntactic structures and highly specific noun phrases, such as her elaborate description of a legal pad. This capacity to manipulate and parody adult registers reflects the way children absorb fragments of adult discourse and redeploy them in creative, often playful ways. The humor, as Harvey (2022) has argued, arises not from the differences between adult and child voices but from their unexpected similarities, here embodied in Lucy’s near-perfect appropriation of legal rhetoric. On the other hand, the cultural reference to Oliver Wendell Holmes and the intricate detail of legal terminology place the strip beyond the realistic linguistic and cognitive reach of a child. From a developmental perspective, this dialogue is less a faithful representation of child speech than an instance of adult ventriloquism through child characters. This underscores a broader tension in Schulz’s work: while *Peanuts* can illuminate how children experiment with language, it often does so by exaggerating their capacities, thus blurring the line between authentic developmental processes and stylized adult projection.

5. *Quotes from the Bible*

Another intriguing instance of adult language reshaped by children can be found in the characters’ use of expressions drawn from the Church. In a strip dated October 23, 1973,¹⁴ Charlie Brown quotes Matthew 5:45 where Jesus says that God “makes His sun rise on the evil and on the good, and sends rain on the just and the unjust”. The verse suggests a kind of divine impartiality: everyone, good or bad, experiences both blessings and hardships. Charlie Brown and Linus are walking under the rain, and Charlie Brown says: “The rain falls on the just and the unjust”; after a pause Linus, a frequent moral and religious voice in the strip, hears this and responds not with a theological reflection, but with a dry, pragmatic observation: “That’s a good system”. In the exchange between Charlie Brown and Linus, meaning is not confined to the dialogue itself but emerges in the silent interval between panels, where the reader reconstructs Linus’s shift from theological to pragmatic reasoning. McCloud’s concept of “closure” (1994) – the reader’s mental act of inferring what happens between panels – illuminates how Schulz uses the temporal and visual gaps of the comic form to dramatize processes of interpretation and misunderstanding. These interpanel pauses function as conversational timing devices, akin to the pauses and repair sequences observed in children’s speech development, where reinterpretation

¹³ <<https://peanuts-search.com/I/19800519>> (11/2025).

¹⁴ <<https://peanuts-search.com/I/19731023>> (11/2025).

tion and reformulation mark growing linguistic competence. Schulz thus exploits the “gutter” not merely as a structural necessity but as a semiotic space in which language learning itself becomes visible: the reader witnesses, in miniature, the cognitive leap from misinterpretation to new understanding – a process central to both communication and development.

This exchange between Charlie Brown and Linus is a brilliant example of how children in *Peanuts* absorb and reframe adult language, especially complex moral or philosophical ideas, using childlike logic. Not only does Linus produce a novel and grammatically correct sentence that shows his internal grasp of syntax and irony and does not just repeat an adult response; he constructs a new meaning. This aligns with Chomsky’s Theory of Innate Language Competence (1957). Linus has internalized enough about English grammar to produce an evaluative statement. The humor arises from the contrast between a profound religious text and a child’s utilitarian, literal reaction. Furthermore, Linus, despite being highly articulate, still operates within the Piagetian concrete operational stage of thought. He understands fairness and systems but might not fully grasp abstract moral theology. His comment reflects a logical but simplistic evaluation as he treats divine impartiality like an efficiency model. Piaget would say that this is an example of how language can outpace conceptual maturity. Linus speaks fluently but applies reasoning rooted in childhood logic structures. This exchange captures the heart of *Peanuts*’ linguistic world: language borrowed from adults, filtered through a child’s logic, and reshaped into something unintentionally profound.

Echoing lines from the Gospels and the Bible, often with a mixture of innocence and seriousness, opens up also to other perspectives of language development. This kind of repetition reveals how children acquire and internalize complex linguistic forms through formulaic language and cultural transmission. Biblical verses, marked by their rhythm, parallelism, and memorable phrasing, act as prefabricated chunks of language that children can reproduce even before they fully understand their theological or historical implications. This mirrors early stages of acquisition, where learners frequently rely on set expressions as building blocks for later creative use.

From Bruner’s constructivist perspective, such quotations illustrate how children engage with cultural tools that help them enter into shared systems of meaning. Bruner (1986) emphasizes that language learning is not just the acquisition of grammar, but also of “narrative modes of thought” and culturally valued ways of speaking. By repeating scriptural passages, children in *Peanuts* take part in a collective narrative tradition, using these authoritative forms of speech to position themselves within a community and to make sense of their experiences. Bruner would view this as an example of how children are scaffolded into complex discourse practices by drawing on culturally rich input. Moreover, from Krashen’s Input Hypothesis,¹⁵ the reproduction of biblical language can be seen as a response to high-quality input that is slightly beyond a child’s everyday linguistic competence. Children encountering biblical passages are exposed to linguistic input that is rich and formal. Even in their native language, this type of input can work similarly to “i+1”: it provides complex, structured language that is memorable and partly understandable, allowing children to repeat it and gradually incorporate its forms into their repertoire. In this sense, biblical verses in the strip act almost like “semi-foreign” input in the child’s first language. Scriptural language, while elevated, is often familiar due to its presence in church, school, or family life. Krashen (1982) argues that learners acquire language when they are exposed to comprehensible input that stretches their abilities without overwhelming them.

¹⁵ Krashen’s central idea of comprehensible input (1982) is applied to second language acquisition, yet it can still be illuminating in *Peanuts*.

In this sense, biblical passages represent challenging but memorable input, that children may first repeat *verbatim* and later adapt creatively in new contexts, as some *Peanuts* characters do.

Together, these perspectives show that when Schulz's child characters reproduce biblical lines, they reflect broader processes of language development: moving from repetition to creative reapplication, from formulaic chunks to personalized expression, and from external cultural input to internalized linguistic competence.

Yet, as with the legal references discussed earlier, there are moments in *Peanuts* where the children's discourse appears to exceed what might plausibly fall within the linguistic and cultural grasp of a nine-year-old. The difference with the biblical quotes, however, lies in the accessibility of the domains being represented. Whereas the reference seen above to Oliver Wendell Holmes or legal stationery presupposes knowledge of professional practices far removed from children's everyday lives, scriptural quotations may be more within their experiential reach. Church attendance, Sunday school, or exposure to family prayer make biblical language part of a child's regular environment, thereby providing a more plausible context for their appropriation of such discourse. As said, from Bruner's perspective (1986), this suggests that scriptural language can operate as a cultural tool more readily available to children, scaffolding them into collective meaning-making practices even if they cannot fully grasp the theological implications. Similarly, from Krashen's Input Hypothesis (1982), biblical passages function as high-quality input that remains comprehensible because of contextual familiarity, even if the syntax and vocabulary stretch the child's competence.

This dynamic is particularly evident in Schulz's repeated use of the biblical saying "God tempers the wind to the shorn lamb", which appears in two separate strips, that appeared on February 19, 1982 and February 19, 1993.¹⁶ While the phrase clearly belongs to a culturally elevated register, its recurrence in different narrative contexts offers insight into how children might engage with such language not only as passive recipients but also as active participants in its performance.

In the first strip, Linus cites the biblical saying as a form of ritualized comfort during a snowstorm, presenting it as a culturally sanctioned response to adversity. Yet the visual reality – Snoopy nearly buried in snow – undermines the reassurance the phrase is meant to provide. Snoopy's wry response, "Those lambs are in trouble", foregrounds a disconnect between linguistic form and experiential truth. Here, the child's reproduction of religious language appears as an attempt to access an adult register of meaning, but one that collapses under the weight of its own inapplicability.

The second strip offers a variation on this dynamic. Spike, isolated in the desert, also recites the phrase but then immediately follows it with the metalinguistic comment, "Whatever that means". His remark signals an awareness of the phrase as a culturally valued expression, but simultaneously indexes a lack of semantic resolution. Spike's uncertainty encapsulates a key sociolinguistic point: children (and even child-like characters) often appropriate prestigious or institutional discourses as part of their linguistic socialization, but without full access to the interpretive frameworks adults attach to those discourses (as said, in this case a form of ritualized comfort during adversities). Schulz presents this as both comic and authentic: children inhabit the language of tradition, yet their use of it reveals the gaps between rote repetition and meaningful comprehension.

One could argue that the rhetorical sophistication and theological implications embed-

¹⁶ <<https://peanuts-search.com/I/19820219>> and <<https://peanuts-search.com/I/19930219>> (11/2025).

ded in biblical passages are not fully available to children, who may reproduce them more as ritualized forms of speech than as expressions of autonomous understanding. Again, this tension underscores how Schulz oscillates between depicting children's authentic engagement with familiar cultural registers and attributing to them adult-like mastery of discourses whose depth of meaning likely lies beyond their developmental stage. However, while the reproduction of legal jargon in *Peanuts* highlights the comic's tendency toward adult ventriloquism, the echoing of biblical language illustrates a more plausible pathway for children's participation in elevated discourse.

6. *Idiomatic Expressions and Symbolic Language*

From legal jargon to biblical references, language often relies on symbolic and idiomatic expressions to convey meanings that go beyond the literal. These forms of speech act as cultural shortcuts, packing emotional and social significance into familiar phrases. Idioms reveal how individuals internalize broader cultural norms – often unconsciously.

A telling example is Charlie Brown's catchphrase "Good grief!", that serves as an idiomatic placeholder for frustration, signaling a child's internalization of adult emotional language. "Good grief" is an idiomatic expression, an exclamation of frustration, disbelief, or exasperation. It is a mild euphemism, a softened form of "Good God!" or "For God's sake", sanitized for polite or child-friendly use. While semantically contradictory, it functions pragmatically and socially as a coping tool. This expression, famously and frequently used by Charlie Brown, can be analyzed in a very similar way to the Bible quote exchange. Though it is short and colloquial, "Good grief" is linguistically and psychologically rich, especially when viewed through the lens of child language acquisition. The use of "Good Grief" by Charlie Brown reflects Skinner's theory that language is not an innate ability (as Chomsky believed), but a learned behavior acquired through operant conditioning. In Skinner's view, children learn to speak by imitating sounds and words they hear around them, and by being reinforced (rewarded or punished) for their verbal behavior. Charlie Brown likely learned the phrase from adults – parents, teachers, or characters in media who use such mild expletives. He repeats it constantly as a conditioned response to stress or confusion, a kind of verbal reflex. In this view, "Good grief" is a learned behavior, not a meaningful expression. Over time, using the phrase became reinforced socially: perhaps it earned laughs, sympathy, or served to release tension. It helped Charlie self-soothe, as a form of internal reinforcement (the relief he feels when saying it).

Moreover, children's limited cognitive abilities – far from being a disadvantage – can actually facilitate language acquisition by helping them focus on simpler, more learnable patterns: "Good Grief" can be an example of such learnable pattern. From this perspective, Elissa Newport's Theory of Statistical Learning and "Less is More" Hypothesis (1990)¹⁷ helps explain how a child like Charlie Brown can accurately and appropriately use adult-like expressions without necessarily understanding all of their underlying components. His frequent and consistent exposure to adult speech patterns gives him statistical input – enough to internalize when and how certain expressions are used, even if he doesn't fully grasp their logic. Possibly, "Good Grief" represents an expression Charlie Brown has been exposed to quite frequently.

¹⁷ According to Newport's Theory of Statistical Learning and "Less is More" Hypothesis (1990), children's limited cognitive capacities (such as working memory or attention span) actually facilitate language learning, because they force children to focus on simpler patterns in language input. Over time, as their cognitive abilities grow, children can begin to process and produce more complex structures.

On the other hand, exploiting here a contrasting theory, we can argue that Charlie Brown's repeated use of "Good grief" is not simply mimicry, but it is grammatically and contextually appropriate, showing his command of idiomatic expression. Chomsky would point out that Charlie is not just echoing words, he is choosing them based on his internalized knowledge of when exclamations are used. His language use demonstrates competence, even if the phrase is semantically strange. It shows that he has internalized the idiom as a functional linguistic unit. Like quoting scripture or using legalisms, the phrase becomes a window into how children process, parody, and perpetuate adult ways of speaking.

A further interesting aspect to be explored is related to children's ability to internalize and repurpose metaphorical language, rendering it more personal and adapting it to their own context. This also shows how children actually grasp the profound meaning of language and its possibilities, with the use of figures of speech or the capacity to recognize general and/or specific cultural references. The following strips exemplify such instances.

In the first strip, published on February 29, 1988,¹⁸ Marcie reproduces a metaphorical language and Peppermint Patty adapts it to her school condition.

When Marcie introduces a figurative framework by describing life as having "sunshine and rain" and "peaks and valleys", Peppermint Patty reinterprets it to reflect her disappointment with her grades, remarking that "it's raining tonight in my valley". This shows not only her grasp of figurative meaning but also her metalinguistic and pragmatic awareness, as she applies an abstract metaphorical structure to a specific personal context. From a language acquisition perspective, this exchange illustrates Vygotsky's Sociocultural Theory (1978), where Marcie's input serves as a scaffold within Patty's zone of proximal development, enabling her to build meaning through social interaction. Moreover, Peppermint Patty's response reflects the principles of Conceptual Metaphor Theory (Lakoff and Johnson 1980),¹⁹ demonstrating how learners map concrete experiences (weather, landscapes) onto abstract ones (failure, frustration). According to this framework, much of human thought and language is structured by metaphor, where we understand abstract or intangible concepts in terms of more concrete and embodied experiences. Peppermint Patty is actively manipulating the metaphorical frame to produce a novel, contextually appropriate utterance. This shows Peppermint Patty recognizes that the metaphor is not literal but transferable – it can be restructured to express different kinds of hardship. From the perspective of language acquisition, this demonstrates a high degree of metalinguistic awareness.

In the second strip, released on August 01, 1978,²⁰ Linus creates a metaphor using the jargon of sports, and adapting it to the habitual "life competition" between adults (parents) and children. Charlie Brown and Linus are sitting together, and Charlie Brown notes that kids and parents are always arguing about something. Linus responds by saying that kids actually have the advantage. When Charlie Brown looks surprised, Linus explains that kids can wear parents down over time. He finishes with a punchline using a sports metaphor, saying, "Kids have better bench strength", suggesting that, like a sports team with more backup players, kids can outlast their parents in arguments through sheer persistence.

¹⁸ <<https://peanuts-search.com/I/19880229>> (11/2025).

¹⁹ Conceptual Metaphor Theory, proposed by Lakoff and Johnson in *Metaphors We Live By* (1980), argues that metaphor is not just a feature of language but a fundamental part of human thought. According to the theory, we understand abstract concepts (like time, emotion, or ideas) through more concrete, physical experiences. These metaphorical mappings are systematic and often unconscious.

²⁰ <<https://peanuts-search.com/I/19780801>> (11/2025).

Linus's "bench strength" violates the maxim of relevance²¹ for a normal family-argument discussion. Charlie Brown's silent look is a conversational repair, he is processing the mismatch between the sports metaphor and the domestic context, but instead of asking for clarification, he responds with a nonverbal cue of mild confusion or surprise. According to Piaget's Cognitive Perspective, Linus is engaging in abstract and analogical thinking, mapping concepts from one domain (sports teams) onto another (parent-child disputes), creating a playful but unexpected mental image. Charlie Brown, momentarily thrown off by the leap in context, appears to still be in a more literal interpretive frame for the conversation and thus pauses to reconcile the unexpected analogy.

At the same time, Linus's appropriation of the idiom "bench strength" exemplifies what Tomasello (2003) and Bybee (2010) describe as "usage-based generalization": the ability to abstract a construction from repeated usage and creatively redeploy it in new contexts. Linus does not invent a new idiom, he recombines one he has likely heard in adult talk, applying it metaphorically to family dynamics. Schulz captures the constructivist nature of child speech – Linus's phrasing is not random imitation but a creative overextension of a learned pattern. In modern linguistic terms, this exemplifies how "chunks" of adult speech become productive linguistic templates once a child recognizes their broader pragmatic potential.

These two examples show that *Peanuts* characters are not just passive imitators but consciously reflect on language. This means that, if most of the times Schulz shows children trying to use adult tools of logic before they are cognitively ready, on other occasions the author shows how children can manipulate language and its nuances exploiting idiomatic expressions, figures of speech and cultural references for their own linguistic and communicative purposes.

Conclusions: Language Acquisition Theories and the Peanuts

From the examples reported insofar it is possible to conclude that *Peanuts* well engage with the different theories on language acquisition, and that often it plays with such theories creating paradoxical and comic/ironic situations in which the humour is due exactly to this contrast between adult language and children's appropriation of linguistic tools.

In *Peanuts*, we see clear signs of B.F. Skinner's behaviorist approach (1957) to language depending on imitation, reinforcement, and repetition. The children often repeat adult phrases they have overheard, sometimes accurately, but often without fully understanding them. This repetition is not random; it reflects learned behavior from their surroundings. The phrases have been reinforced either because they provoke a response or are associated with authority figures (teachers, parents, media). Children echo language as behavior, not necessarily as understanding. The humor in *Peanuts* arises partly from seeing this mismatch between form (language) and function (meaning). However, Skinner's theory faces limits: *Peanuts* children do not just mimic, they sometimes generate new sentences and abstract ideas.

²¹ The Maxim of Relevance, proposed by Grice (1975 and 1989) as part of his theory of conversational implicature, states that speakers should contribute information that is relevant to the ongoing conversation. In other words, what one says should directly relate to the topic at hand. Listeners assume that this principle is being followed, which allows them to infer additional meaning from what is said – or what is left unsaid. When relevance is deliberately flouted, it can create irony, humor, or indirect communication, such as when a speaker changes the subject to avoid answering a question.

Alongside Skinner's insights, Chomsky's Theory of Generative Grammar (1957) helps explain the children's ability to move beyond repetition and produce original, complex utterances. In *Peanuts*, many of the characters – especially Linus, Charlie Brown, and sometimes Peppermint Patty – show signs of this creative grammatical ability. They produce complex, syntactically sound sentences that are highly unlikely to have been mimicked word-for-word. Linus often speaks in compound and complex sentences, a hallmark of Chomsky's Generative Grammar. Chomsky's Theory explains how *Peanuts* children can generate new meanings from known structures, beyond rote repetition. Their errors tend to be developmental, not imitative. These strips suggest that children, like Linus and Charlie Brown, possess an internalized system of rules allowing them to produce rich, nuanced language: language learning is biologically hardwired and not simply conditioned behavior.

The *Peanuts* strips often provide ground for a contrasting and complementary theory: that language development is fundamentally social. Schulz's strips depict children in dialogue where one character models a higher linguistic or cognitive level, while the other mimics or struggles to catch up. These interactions reflect the social construction of knowledge. Linus and Charlie Brown often have conversations where Linus quotes the Bible or muses on philosophical ideas. Charlie Brown listens, asks questions, or responds with confusion. This is a perfect example of Lev Vygotsky's Zone of Proximal Development (ZPD) (1978), where Charlie is exposed to new concepts through a peer who functions, in Vygotsky's terms, as the "more knowledgeable other". Vygotsky would argue that the language in *Peanuts* is not "too advanced" for children, but that it reflects the way children grow into language through mimicry, dialogue, and role-play. The comic strips become microcosms of scaffolded social learning.

Beyond these classical frameworks, Schulz's humor also resonates with more recent perspectives in language acquisition. Usage-based and statistical learning models (Tomasello 2003; Bybee 2010; Saffran, Aslin and Newport 1996) help explain how children extract and recombine frequent linguistic patterns from their environment – much as Schulz's characters do when they recycle adult idioms with comic creativity. Pragmatic theories such as Grice's Cooperative Principle (1975) illuminate how irony, miscommunication, and conversational implicature shape the humor of their exchanges, while Krashen's Input Hypothesis (1982) and contemporary studies of social interaction (Gleason and Ratner 2017; Muhartoyo and Sistofa 2013) underscore the role of meaningful input and context in language development. Bruner's idea of a Language Acquisition Support System (1986) similarly emphasizes how linguistic growth depends on structured social interaction and narrative scaffolding. Although some of these approaches appear theoretically opposed, this study considers them complementary, each highlighting distinct yet compatible dimensions of how language is acquired, processed, and performed.

To conclude, through the lens of Piaget, Vygotsky, Skinner, and Chomsky – enriched by more contemporary theories of linguistic and pragmatic development – in *Peanuts* we see children navigating between imitation, creativity, and social role-playing. The strips provide a playful but poignant mirror of how language is not only acquired, but also constantly reshaped and socially constructed. By presenting a world where kids talk like adults but think like children, Schulz allows us to observe language acquisition in motion, with all its missteps, mimicry, creativity, and charm. It makes us laugh and smile. Yet, it offers more than comedy: it represents a semiotic playground and offers us a mirror to children's language acquisition.

References

- Abate, Michelle A. 2023. *Blockheads, Beagles and Sweet Babboos: New Perspectives on Charles M. Schulz's Peanuts*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Arnold, Taylor, Lauren Tilton, and Justin Wigard. 2023. "Understanding *Peanuts* and Schulzian Symmetry: Panel Detection, Caption Detection, and Gag Panels in 17,897 Comic Strips Through Distant Viewing". *Journal of Culture Analytics* vol. 8, no. 3. doi: 10.22148/001c.87560.
- Baize, Eden E. 2024. "Good Grief!: The Challenging of Middle-Class Life by Youth Culture in *Mafalda* and *Peanuts*". *The Cardinal Edge* vol. 2, no. 1: 63-68.
- Ball, Blake S. 2021. *Charlie Brown's America: The Popular Politics of Peanuts*. Oxford: Oxford University Press.
- Bruner, Jerome S. 1986. *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bybee, Joan. 2010. *Language, Usage and Cognition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chomsky, N. 1957. *Syntactic Structures*. The Hague-Paris: Mouton & Co.
- . 1982. "The Creative Aspect of Language Use". *The Philosophical Review* vol. 91, no. 3: 423-34.
- . 1986. *Knowledge of Language: Its Nature, Origin, and Use*. New York: Praeger.
- Gardner, Jared, and Ian Gordon (eds). 2017. *The Comics of Charles Schulz: The Good Grief of Modern Life*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Gleason, Jean B., and Nan B. Ratner. 2017. *The Development of Language*. Boston: Pearson.
- Grice, Herbert P. 1975. "Logic and Conversation". In *Syntax and Semantics, Volume 3: Speech Acts*, edited by Peter Cole and Jerry L. Morgan, 41-58. New York: Academy Press.
- . 1989. *Studies in the Way of Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Groensteen, Thierry. 2007. *The System of Comics*, translated by Nick Nguyen and Bart Beaty. University Press of Mississippi.
- Harvey Robert C. 2022. "Funnies Farrago and the Age of Schulz: How Charles Schulz and His Peanuts Strip Re-shaped the Comics Medium". *Humor Times*, March 2, <<https://www.humortimes.com/98671/age-of-schulz/>> (11/2025).
- Krashen, Stephen D. 1982. *Principles and Practice in Second Language Acquisition*. Oxford: Pergamon Press.
- Lakoff, George, and Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lee, Peter W.Y. (ed.). 2019. *Peanuts and America Culture. Essays on Charles M. Schulz's Iconic Comic Strip*. Jefferson: Johns Hopkins University Press.
- McCloud, Scott. 1994. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Perennial.
- Muhartoyo Yoyok, and Sistofa. 2013. "Conversational Implicature of *Peanuts* Comic Strip Based on Grice's Maxim Theory". *Humaniora: Language, People, Art, and Communication Studies* vol. 4, no. 1: 102-21.
- . 2013b. "The Influence of Social Interaction on Children's Language Acquisition". *English Language and Literature Studies* vol. 3, no. 3: 74-83.
- Newport, Elissa L. 1990. "Maturational Constraints on Language Learning". *Cognitive Science* vol. 14, no. 1: 11-28. doi: 10.1207/s15516709cog1401_2.
- Piaget, Jean. 1954. *The Construction of Reality in the Child*. New York: Basic Books.
- Piaget, Jean, and Bärbel Inhelder. 1958. *The Growth of Logical Thinking from Childhood to Adolescence*. New York: Basic Books.
- Romberg, Alexa R., and Jenny R. Saffran. 2010. "Statistical Learning and Language Acquisition". *Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science* vol. 1, no. 6: 906-14. doi: 10.1002/wcs.78.
- Saffran, Jenny R., Richard N. Aslin, and Elissa L. Newport. 1996. "Statistical Learning by 8-month-old Infants". *Science* vol. 274, no. 5294: 1926-928.
- Skinner, Burrhus F. 1957. *Verbal Behavior*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Thiessen, Erik D., and Lucy C. Erickson. 2015. "Beyond Word Segmentation: A Review of Statistical Learning Research". *Child Development Perspectives* vol. 9, no. 1: 3-7.
- Tomasello, Michael. 2003. *Constructing a Language: A Usage-Based Theory of Language Acquisition*. Cambridge: Harvard University Press.
- Vygotsky, Lev S. 1978 [1934]. *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes*, edited by Michael Cole, Vera John-Steiner, Sylvia Scribner, et al. Cambridge: Harvard University Press.



Isotopy and Literary Translation. Semiotic Tools for a Stylistic Target

Andrea Binelli

Università degli Studi di Trento (<andrea.binelli@unitn.it>)

Citation: A. Binelli (2025)
Isotopy and Literary Translation.
Semiotic Tools for a Stylistic
Target. *Lea* 14: 213-222. doi:
<https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16841>.

Copyright: © 2025 A. Binelli.
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 License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

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.

Abstract

This essay discusses the main theorizations and applications of isotopy and its use as a criterion in translation practice and analysis. The idea of isotopy as a line of coherence established by sememes indexing a common seme and exerting semantic pressure on expressive features connects to that of style as unique conflation of form and content, which suggests that mapping relationships among isotopic bundles may help reveal the very style literary translators aim to achieve in their TT.

Keywords: Frame, Isotopic Bundles, Isotopy, Thematization, Translation Studies

Introduction

Isotopy seems to be both a blessing and a curse to semiotics. It is the modelling paradigm of an immensely powerful analytical framework and yet the elephant in the room for several works addressing semiotic issues. Mentioning all the research papers and projects in the semiotic area that do not feel any need to address the notion of isotopy would take too much of the space available here and should arguably sound too controversial at the beginning of an essay that rather aims to locate such operational concept within the tradition of semiotics in order to assess its validity in literary translation practice and analysis. In fact, retracing the complex and somewhat troubled history of its theorizations while mapping the intersections and exchanges with adjoining disciplines – primarily Theory of Language, Pragmatics, Stylistics and Translation Studies – may well reveal isotopy as the source of divergences among semiotic scholars and even schools. And yet, as a linguist and a translator who has worked with and through isotopies for twenty-five years, I have found such investigation necessary to make full sense of its potential as a translational paradigm.

1. Theoretical Background

The first definition of isotopy notoriously dates back to Algirdas Julien Greimas's *Sémantique structurale* in 1966, whereby it proved crucial in reshaping the import of linguistics within the human sciences by welcoming the contribution of semantics – its “poor relation” (4) – and accordingly defining the signification processes through which meaning is produced in language. However, if *Sémantique structurale* laid the groundwork of modern semiotics – and this article mainly focuses on subsequent revisions of its content – it marks in the first place the destination of an unforeseeable journey that turned its author from a) “a young linguist in 1935”¹ who “still regarded with disdain the works by the schools of Geneva and Prague” because of their “esoterism” and “merely theoretical speculations” (Greimas 1956, 191); b) into a “fully Saussurean” (Arrivé 2017, 166) scholar in 1956 who praised the revolution experienced by Sociology, Ethnology, History and Literary Studies thanks to the integration of Ferdinand de Saussure’s methodology and conversely blamed “the paradoxical situation of Saussure’s heritage in France” on the linguists’ delay in tackling it; c) and, finally, into a post-Saussurean semiotician by 1963–64 (Zilberberg 1985, 3–5).

To illustrate the main stages of this journey is neither feasible nor necessary here. What should instead be pointed out, when focusing on the notion of isotopy, is that by the time Greimas wrote *L’actualité du saussurisme* in 1956, he had already absorbed Saussure’s attempt to develop a descriptive epistemology rather than a phenomenological approach to knowledge, thus trying to advance the description of language by elaborating on the methodology proposed in the *Cours* and drawing on the Swiss linguist’s view of the world “as a vast network of relationships, as an architecture of forms charged with meaning, each bearing its own significance” (192). However, through readings of Jakobson, Levi Strauss, Barthes and, above all, Louis Hjelmslev, he was also moving away from Saussure. As Michel Arrivé puts it, he increasingly “Hjelmslevised” Saussure (2017, 172) until he could only go back to him through a “Hjelmsleavian glossary” (Zilberberg 1985, 5). Another departure and further progress along the above-mentioned journey could no longer be adjourned.

Undoubtedly, in *Sémantique structurale* Greimas espoused Hjelmslev’s aspiration to set scientific goals achievable through rigorous – “systematic, exact, generalizing” (Hjelmslev 1961, 9) – methods and showed to have critically appropriated his quadripartite conceptualisation of the sign, thus superseding any “naïve and non-relational notion of sign” (Eco 1976, 4). This ushered in his post-Saussurean view of language as “not a system of signs, but an assemblage... of structures of signification” (Greimas 1983, 20) and of text as “forløb”, a process which variously accomplishes one of the infinite actualisations of such system (Hjelmslev 1961, 39). This perspective consequently urged a focus on the “mutual dependences” through which each part of the system relates to the others because “both the object of the examination and its parts have existence only by virtue of these dependences” and “the whole of the object under examination can be defined only by their sum total”, which in turn “does not consist of things but of relationships” (23). Such framework accordingly necessitated the description of “the relationships into which it [language] enters or which enter into it” (1970, 8),² a task which Greimas primarily interpreted as the twofold search for 1) the modalities to segment such functions into minimal units and 2) the “aggregating and integrating constancy [...] a constancy, which is not anchored in some reality outside language” (1961, 8) and ensures the organicity

¹ The translations of quotations from texts in languages other than English are mine.

² “Such relationships, or dependences, registered by scientific description, we shall call functions” (Hjelmslev 1970, 8).

of a discourse as a signifying whole (Greimas 1983, 78). It was arguably in the context of this search that Greimas wrestled with defining the concept of isotopy, thus framing what Umberto Eco subsequently called the “correlational nature of the sign-function” (1976, 5).

2. *Isotopy: Definitions and Conceptual Variants*

Greimas substantiated his aspiration to achieve scientific objectivity for his idea of constancy by drawing the notion of isotopy from chemistry and physics, where, according to the *OED*, an isotope is a “variety of a chemical element (strictly, of one particular element) which is distinguished from the other varieties of the element by a different mass number but shares the same atomic number and chemical properties (and so occupies the same position in the periodic table)”. Along similar lines, in *Sémantique Structurale* he defined isotopy as “the permanence of a hierarchical classematic base which, because the classematic categories are the opening of the paradigms, allows variations of the units of manifestation, variations which, instead of destroying the isotopy, on the contrary only confirm it” (1983, 108). In order to clarify it, a few words need to be spent on the term “classematic” and on Greimas’s revisitation of Bernard Pottier’s semic analysis (1974 and 1980).

By “permanence of a classematic base” Greimas meant the semantic redundancy and the subsequent coherence achieved, despite the different manifestations, by the “reproduction along the syntagmatic axis of identical comparable entities which are situated at the same level of analysis” (1982, 166), and, following Pottier, by these entities – the communicative feature corresponding to isotopes in physics – he meant *classemes*. In fact, according to semic analysis, if the lexeme is a dictionary entry, only a virtual unit of content, the meaning effect it produces when employed within an utterance is a *sememe*: the cluster of fixed and variable *semes* – the latter called *classemes* – that each time variously partake in shaping the meaning effect. In this understanding, the *seme*, or semantic trait, belongs to the content plane and amounts to the minimal unit of signification resulting from basic categories which, in turn, are conceptualised at the very slippery intersection of experience (psychology and logic) and reality (physics). In particular, *semes* allow for a molecular analysis of meaning, although, as Greimas and Joseph Courtés clarified in distinguishing it from standard componential analysis: “the *seme* is not an autonomous, atomistic element; it exists only because of the differential gap that opposes it to other *semes*” (278). Pottier distinguished three types of *semes*, which he intended as the semantic traits arbitrarily found to be relevant to the meaning of a *sememe* by the message addressee: a) specific and therefore constant (*semantemes*); b) generic and therefore contextual and variable (*classemes*); c) connotative (*virtuemes*). According to Greimas, on the other hand, *semes* can only be either nuclear, i.e., specific, permanent and invariant, or *classemes*, i.e., generic, contextual and variable. This initially led him to argue that the minimal condition for the existence of an isotopy was the presence of at least two *sememes* sharing one *classeme* along a syntagmatic axis (1983, 59), which explains the above-mentioned permanence through syntagmatic reproduction or iterativeness. However, following exchanges with other linguists, Greimas eventually extended the definition of isotopy to cover not only the iterativeness of *classemes*, but also, more generally, of any “semic categories” (1982, 174).

By alerting to the scattered presence in a discourse of *sememes* indexing common, identifiable *semes* and by trying to reveal how these nets actualise relationships of coherence pointing at relevant interpretations, Greimas envisaged an interpretive tool whose capacity did not go unnoticed in different fields such as Literary Studies, Art, Aesthetics, Psychoanalysis, Ethnology, Marketing, Advertising, and others. On the other hand, as anticipated, his initial formulation also prompted several replies and consequent adjustments of it. As early as 1972, François

Rastier proposed a *Systématique des isotopies* which altered the nature of isotopy by extending it to the expression plane where isotopies would result from the recurrence of phonetic and syntactic features (called isoplasms and isotaxies, respectively), while on the level of content isosémies were distinguished from isologies.

The idea of the extension in itself was accepted by most scholars, including Arrivé and even Greimas and Courtés, who argued in the *Dictionary*: “nothing stands in the way of transposing the concept of isotopy, developed and restricted up until now to the content plane, to the expression plane”. But then they also warned against the “even greater confusion” likely stirred by a too general definition of isotopy as the one advanced by Rastier: “the recurrence of linguistic units” (1982, 165). In 1981, Rastier further problematised this and other issues in *Le développement du concept d'isotopie*, which was unsurprisingly accompanied by disclaimers in Arrivé's *Postface* (1981, 32-36) and Courtés's *Contre-note* (1981, 37-48). In this small and dense book, Rastier maintained that “isotopies relate exclusively to the syntagmatic dimension of language” and that they “result from the projection of the principle of equivalence of the axis of selection (paradigmatic) onto the axis of combination (syntagmatic)” (1981, 10). Moreover, he observed that also specific semes, and not only contextual ones, partake in isotopies and he argued that the distinction between figurative and thematic isotopies lacks ontological grounds, given the impossibility to really distinguish between abstract and concrete. Finally, he classified “two types of isotopies: that which is constituted by the recurrence of a given content and we will call taxic; that which is constituted by the recurrence of different contents belonging to the same class and we will call taxemic” (28-29).

In later works Rastier further elaborated on these arguments and developed more specific and highly useful concepts, including the semic molecule – a grouping of no fewer than two semes appearing together in one semantic unit more than once – and the often-related bundle of isotopies, i.e., more isotopies that index more or less the same sememes (2009). Not few semiotic handbooks, including Louis Hébert's *An Introduction to Applied Semiotics* (2020), adopted these concepts and their definitions whereas others more simply stood by Greimas's general understanding of isotopy as an “operational concept” accounting for “the homogeneity of the utterance-discourse” (1982, 163), and, in particular, of the semantic isotopy as what “makes possible a uniform reading of the discourse as it results from the partial readings of the utterances making it up and from the resolution of their ambiguities which is guided by the search for a single reading” (164). In this respect, Denis Bertrand should be mentioned, in that he also kept the distinction – deemed ontologically inconsistent by Rastier – between figurative and thematic isotopies, one which is, as we will see, of great importance in translation:

Unlike the lexical field, which encapsulates the lexemes referring to the same universe of experience, and unlike the semantic field, which encapsulates the lexemes with a common structural organization, isotopy applies to the discourse, not to the single word.³ As such, it may relate the creation of a figurative universe (actorial, time and space isotopies) as well as the thematization of this universe (abstract, thematic and axiological isotopies) and, above all, the hierarchy among isotopies by virtue of recognizing the isotopic nucleus that determines the isotopies of a lower level. (2002, 131)

A figurative isotopy does not necessarily prompt a thematic one while in texts with multiple figurative isotopies, these can build up either one or more thematic ones. In polysemic

³ Elsewhere in *Précis de Sémiotique Littéraire* Bertrand argues: “The analysis of semantic fields can be considered a first stage that paves the way for a thematic analysis. However, since the first and ultimate object of such analysis is the single word, it can hardly explain the syntagmatic development of a discourse” (118).

and pluri-isotopic texts, two or more isotopies can be connected to each other by means of a shifter or *connecteur*, a unit on the discursive level that is consistent with more, superimposed significations, thereby allowing for more, co-existing interpretations. Accordingly, to identify the continuity of a meaning effect through the networks of coherence established by semantic chains along a discourse and to recognize an abstract, underlying and relevant thematization through the conceptual organization, categories and values of such pre-determined social discourses as the religious, philosophical, sociological, political, artistic, esthetic or mythological ones enhance and deepen textual and narrative comprehension. With respect to literary texts, presuming a thematic isotopy based on the contextual and situational disambiguation(s) of the figurative one(s) is an essential step towards the recognition of its dianoetic nucleus, of the narrative models around which such nucleus is arranged in the text and of the semantic oppositions and relationships which inform those models, paradigmatically as well as syntagmatically.

3. Applications of Isotopy as an Interpretive Tool

Critical works that have successfully applied the interpretive tools of figurative and thematic isotopies are countless. For instance, in *Précis de Sémiotique Littéraire* Bertrand found that Love's shooting of arrows in *Roman de la Rose* "corresponds to a regulated distribution of feelings of love" (2002, 137) and that the figurative isotopy of escape in *La chartreuse de Parme* remains open to a range of thematizations on account of the variety of socio-cultural codes and frames⁴ engaging the reader of Stendhal (35-49). Likewise, in the already quoted *Contre-note*, Courtés listed several thematizations of "ramassage" in Maupassant's *La Ficelle* and regarded each of them as a "reorganization, according to an underlying Narrative Program, of the figurative material" (1981, 38). And, just to prove the global currency of such tools, in a critical commentary on Foscolo's *A Zacinto*, Cesare Segre detected a figurative isotopy of "sea" interacting with various sememes in the sonnet, thus enabling the thematizations of "fertility",⁵ "motherhood", "life", and, by opposition, "death" (1999, 32-34).⁶ Bearing translation in mind, one should notice that this process of thematization, here intended as the semiotic activity of reception that informs and characterizes (in Daniele Giglioli's definition of theme) "the space of tension [...] where relationships between the topic and the sense are constantly negotiated" (2022, 33), also shapes the semantic universe in the light of which lexical choices are made by translators. Both thematizations and lexical choices are in fact oriented by the reader's engagement with cognitive frames and standardized information circulating in semiotized form that accordingly dismisses the old-fashioned, blunted charge of immanentism. As the rest of this essay will hopefully show, this engagement is of utmost importance for the practice and study of translation.

If its applications are so diverse, it can be difficult to determine which understanding of isotopy – Rastier's? Greimas's? – is meant when it happens to be employed as an interpretive tool by scholars from the broad range of disciplines familiar with it. Could it be that someone

⁴ The cognitive process of framing relates the schemes and models through which the human mind perceives, confronts and organizes experience. Despite the terminological differences, the concept of "frame" is common to several branches of human sciences: rhetoric, political science, sociology, communication research, media studies, behavioural economics, cognitive linguistics, and others. In communication research, the most relevant area of study for the sake of this article, the "frame" encompasses all the data and information (including linguistic practices and scripts) regarding a stereotyped situation that is stored in our memory and enables our mental representations of such situation.

⁵ This is often the outcome of "metaphoric" shifters (see Greimas and Courtés 1982, 52).

⁶ This is often the outcome of "anti-phrastic" shifters (see Greimas and Courtés 1982, 53).

among those who have avoided it so far are just afraid of the troublesome diatribe summarized in the theoretical section of this essay? Nonetheless, its use remains widespread and, at a closer look, the most common understanding seems to be a general one that Rastier would have not contested, at least upon writing in *Le développement du concept d'isotopie*: “the isotopy is more exactly a relation that links some sememes through the recurrence of some of their semes” (1981, 12). As vague as it may sound, this definition resonates with Pottier’s “the redundancy of a seme across various elements of a sequence” (1974, 326) as well as with Catherine Kerbrat-Orecchioni’s claim that isotopy amounts to a “principle of textual coherence” (1976, 33).

Regardless of the difficulty in theorizing it in detail, its scope of application has been impressive and has almost involved every academic and research institutions where semiotic tools are not ideologically rebuked. This was especially so between the 1970s and the 1990s, and an excellent case in point is Fredric Jameson, who relied on isotopy as a critical tool in *Prison House of Language* (1972) and, even more importantly given its sociological core-subject, in *Political Unconscious* (1981). Eco’s non-semiotic production is another notable example. But there certainly is no shortage of instances and to name all the journals and “schools” where it has been employed extensively is impossible for obvious reasons. Applications in literary studies are undoubtedly most remarkable, especially where analyses acknowledge the input of structural linguistics and can rely on strong stylistic traditions and their characteristic focus on linguistic texture. Groupe Mu went so far as to identify isotopy as “the semantic norm of the discourse” and put it at the heart of a semiotic reconfiguration of rhetoric (1991, 53). Pozuelo Yvanco addressed the formal implications of it when he observed that “far from pointing at families of words”, isotopies unveil “convergencies of content” that “give an account of the coherence and the discursive interweaving of the text” (1989, 208). And drawing on the stylistic import of such remark he argued that “the isotopic description is a more scientific way to sort what literary theory used to call theme of a text” (209), thus suggesting a role for isotopies in the genetic development of literary genres, here intended as dynamic classifications of texts. Obviously, many branches of linguistics have also been concerned with the potential of isotopy. Just to quote an example, Salvatore Attardo conceived of a theory of humour where the “isotopy-disjunction model” was found to govern the logic of several jokes (2020, 90-94).

4. *Isotopy and Translation Studies*

The heterogeneity of references in the previous paragraph should be enough to make the relatively scant attention paid to isotopy in Translation Studies astounding, especially with regard to the linguistics-oriented research which focused on textual, grammatical and pragmatic equivalence, lexical semantics and semantic shifts, as in Anton Popović (1976), Joseph L. Malone (1988), Peter Newmark (1988) and Mona Baker (1992). Heidrun Gerzymisch-Arbogast and Klaus Mutersbach made a notable exception when they employed it in their works on thematic coherence in scientific and economic translations in order to identify the lines of meaning continuity as well as the explicit and implicit meaning patterns in the source text (ST) that a translator should leave intact in the target text (TT) (1989). In later works, Gerzymisch-Arbogast further emphasized the importance of detecting isotopic patterns in the textual analysis prior to any translation (1994) and proposed to use the isotopy as an “equivalence parameter in evaluating translated texts” (2001, 227). Christiane Nord rested on Gerzymisch-Arbogast’s connection between isotopic patterns and equivalence when she remarked that isotopy is “the crucial concept in the analysis of the subject matter” on account of its agency in the distribution and density of thematic concepts (2005, 96). More recently, Evangelos Kourdis made use of isotopies in order

to analyse how cultural elements in film and newspaper titles were translated from French into English and Greek. His conclusion is that “every act of translation can be approached through the lens of semantic isotopies in order to enhance a theoretical understanding of the cultural function of translation” (2012, 115), a thesis which he reiterated in Federico Zanettin and Chris Rundle’s *The Routledge Handbook of Translation and Methodology* (2022, 146).

Is isotopy finally receiving some long overdue attention? The encounter between isotopy and Translation Studies would have certainly not surprised Eco. In 1998, Siri Nergaard and Eco contributed to the *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* with a chapter on *Semiotic Approaches* and contended: “Thus two texts, one of which is the translation of the other, can be compared on various grounds, including basic lexical choices, isotopies and sense levels, narrative structures, and the relations between ‘voices’ ” (1998, 219). And few years later, in *Dire quasi la stessa cosa*, a hybrid of translation handbook and memoir that could have been titled “Portrait of the semiotician as a translator”, Eco questioned isotopies throughout the book in order to account for his choices in translation as well as those made by the translators of his own works (2003, 51, 129, 142, 169, 182, 359 and 392). What stands out in his instances is the focus on those isotopies within the ST that were either magnified or narcotized by translators in the TT. In this respect, Eco argued that, in selecting the semantic properties of sememes in order to establish one or more levels of coherence, the reader/translator is oriented by the dominant isotopies, presumably those featured more frequently – indexing more sememes – or showing up in key passages of the text. This followed his *Lector in fabula* where he had affirmed that “the text is a lazy device which prompts the reader to co-operate and work hard in order to fill the ‘not-said’ or ‘already-said’ gaps [...] and this implies a number of what current literature calls presuppositions” (2020, 36-37). Through this very process, “the reader recognizes the discursive topics and establish their isotopies. The data from their encyclopaedia gently flow in and fill the gaps left by the text” (265), a statement which resonates with core ideas of pragmatics, the same assumptions keeping the extremes touched by reader-oriented theories at bay. As underscored by Giglioli, the reader’s “sovereignty over the text is constitutional, not absolute” (2022, 122).

The role of encyclopaedic knowledge (Eco 2003, 31 and 45-47) in the process of thematization emphasizes the importance of philology in literary translation, especially in re-translations of canonical writers, as aptly implied by André Lefevere in his comments on Ralph Manheim’s re-translations of Brecht (Binelli 2023, 222-23). Evidently, the semantic and stylistic paradigms according to which a literary text has been decoded before being translated (or re-translated) strongly influence translators who, besides being aware of its critical fortune and socio-cultural value, often have academic as well as commercial reasons to not depart too much from the traditional reception and the expectations this has fed in the readership.⁷ On the other hand, the goal of accommodating the source text to the interpretive frames usually associated with an author or their work in criticism or in the popular imagination may prompt the translator to thematize and even magnify what has already been standardized as relevant. This urgency, that I call “anxiety of thematization” in the wake of Harold Bloom’s *Anxiety of Influence* (1997), was tackled by Giulio Sanseverino’s investigation of the isotopies in the Italian translations of *L’Étranger* – “irrelevance”, “unrelatedness”, “alienation”, “panic”, “intellect” – which seem to make provision for “the existentialist profile more commonly ascribed to Camus nowadays”, as though translators had detected in the ST “anticipations, perhaps only implicit [...] of features belonging

⁷ Hence, distinct readerships (more or less highbrow, commercial, academic, etc.) are likely to account for different approaches by translators who accordingly show different levels of attention towards previous readings and critical reception.

to later, more important works”, and had thus deployed in their TT “lexicon and stylemes only subsequently acknowledged as characteristic of his writing” (2022, 68). Beside critical traditions and commercial considerations, also imagological processes may affect the translators’ alertness – or lack of alertness – to certain themes and frames on account of the cross-cultural dynamism of and between literary systems. Again, examples abound. For instance, while an Italian scholar suggested a Freudian thematization of several figurative isotopies in Dickinson’s poetry (Pagnini 1988, 181-214), at about the same time but with a different audience in mind, *Anne and I* was dubbed into Italian in a way that often narcotized Woody Allen’s playful, sometimes paranoid inclination to interpret and speak of events in Freudian terms.⁸ Along similar lines, Chiara Polli’s examination of Italian translations of US underground comics in the 1970s and 1980s revealed patterns of magnification of the political frame and, conversely, of narcotization of sexual transgression, obtained by means of a trivialising superimposition of the scripts typical of *commedia sexy all’italiana*, a sort of slap-stick comedy replete with clichéd sexual innuendos (2025).

Conclusion: Isotopy as a Key to Literary Style and Literary Translation

Translating through isotopies means thematizing by means of the linguistic resources and cognitive frames of a target culture. By tracing the iterativeness of semes that establish isotopic patterns and suggest pertinent thematizations, translation scholars can face the long-standing problem of locating semantic constancies within textual units longer than one or two sentences (Delisle 1988, 44). Moreover, according to Theo van Dijk, isotopies also help reveal the connections between discursive surface structures and deep semantic structures of such texts (1972). Undoubtedly, isotopies are observed to be the outcome of – and accordingly exert semantic pressure on – actualized lexemes as well as linguistic elements other than lexemes: syntactical, grammatical, rhetorical, orthographical, phonetic, discursive and so forth. All these elements participate in building up coherence and homogeneous readings while defining the style of literary texts. Paola Pugliatti and Romana Zacchi, for instance, analysed the dissemination of phonetic bundles, especially with /f/ and /l/, morpho-syntactical features and other manipulations of signifiers which substantiated the figurative isotopy of “fluidity” and its complex thematizations in Joyce’s *Ulysses* (1983, 34-63). Similarly, Eco observed that a certain rhythm may “respect” and even “accentuate” a “funeral isotopy” (2003, 342) and several scholars pointed out how often phono-symbolisms are part of Poe’s gloomy atmospheres and iconically signify his shadowy contents. To provide one more example, I would suggest that non-lexical elements such as the inter-phrastic organization (with anacolutha, digressions, sense of accumulation and open-endedness), the interrogative, hypothetical and potential moods, and the rhetorical approximation of the incipit of *Tristram Shandy* all appear to belong to and corroborate some of the most evident isotopies (“uncertainty”, “hesitation”, “bafflement”) and even axiologies (“intelligible” versus “unfathomable”) in Sterne’s novel.

It is through the connections, or dependences, between expressive means and semantic structures that the idea of style fits in this paper. The outlook of style in both stylistics – “the perceived distinctive manner of expression in writing or speaking” (Wales 2001, 371) – and sociolinguistics – “an assemblage of design choices ... style marks out or indexes a social difference” (Coupland 2007, 1) is consistent with the basic assumption of systemic functional linguistics, and therefore of semiotics, that a distinction between form and content can only be abstract and ideal. Literary style can thus be conceived of as an ineffable and still persistent

⁸ Personal ongoing research.

effect on readers resulting from the individuating and culturally oriented interaction of form and content whose *quidditas* can only intuitively be gauged by the abstract distance between textual actualisations and theoretical standard models.

This understanding of style is definitely no news to translators. As shown by Cicero's *De optimo genere oratorum* or St. Jerome's *Epistolae*, translators have always known that the expressive means employed in communication shape the meaning and character of the exchange. The concluding argument of this essay is that it is not isotopies in isolation, but rather the orchestrated network of relationships among them – relationships that can be hierarchical, disjunctive, derivative, of correspondence and embedment – and their thematizations that calibrate and thereby reveal the contribution of all components to the overall sense of a literary text, as well as the cognitive effect of the distinctive conflation of form and content we call style. In keeping with Jurij M. Lotman's notion of cultural text as “the most abstract model of reality from the position of a given culture”, one of many “variants of some invariable text” which amounts to “the worldview of a given culture” (1975, 100-101), isotopies and isotopic bundles are key to it, its style and its rapport to the historical development of genres and styles in society. In the understanding proposed in this paper, isotopies have historically mediated the development of conceptualisations and themes, their gradual silencing in the light of updated epistemic concerns, or their revisitations, sometimes parodic, due to the conflictual and asymmetric relations within the cultural universe of which literary texts are valuable mirrors and functions. And, more importantly, isotopies have always mediated the correspondences between what John R. Firth called “naked ideas” (Palmer 1968, 75) and the morphological, figurative, and narrative resources available or yet to be invented in order to represent them.

References

- Arrivé, Michel. 1981. “Postface”. In François Rastier. *Le développement du concept d'isotopie*, 32-36. Paris: CNRS.
- . 2017. “Greimas, lecteur de Saussure”. *Linx* vol. 74: 163-73.
- Attardo, Salvatore. 2020. *The Linguistics of Humour. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Baker, Mona. 1992. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. London: Routledge.
- Bertrand, Denis. 2000. *Précis de sémiotique littéraire*. Paris: Éditions. Trad. di Antonio Perri. 2002. *Basidi semiotica letteraria*. Roma: Meltemi.
- Binelli, Andrea. 2023. “Con filologia, non senza empatia: Saving private Orwell”. In *Una conversazione infinita. Perché ritradurre i classici*, a cura di Antonio Bibbò e Francesca Lorandini, 209-33. Modena: Mucchi.
- Bloom, Harold. 1997 [1973]. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Coupland, Nikolas. 2007. *Style. Language Variation and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Courtés, Joseph. 1981. “Contre-note”. In François Rastier. *Le développement du concept d'isotopie*, 37-48. Paris: CNRS.
- Delisle, Jean. 1988. *Translation: An Interpretive Approach*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Eco, Umberto. 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington-London: Indiana University Press.
- . 2003. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- . 2020 [1979]. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: La nave di Teseo.
- Gerzymisch-Arbogast, Heidrun. 1994. *Übersetzungswissenschaftliches Propädeutikum*. Tübingen: Francke.
- . 2001. “Equivalence Parameters and Evaluation”. *Meta: Translators' Journal* vol. 46, no. 2, 227-42.
- Giglioli, Daniele. 2022 [2001]. *Tema*. Milano: edizioni del verri.
- Greimas, Algirdas J. 1956. “L'actualité du saussurisme (à l'occasion du 40^e anniversaire de la publication du *Cours de linguistique générale*)”. *Le Français Moderne* vol. 24, no. 3, 191-203.
- . 1966. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse. Trans. by Daniele McDowell, Ronald Schleifer and Alan Velie. 1983. *Structural Semantics*. Lincoln-London: University of Nebraska Press.

- Greimas, Algirdas J., and Joseph Courtés. 1979. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Classiques Hachette. Trans. by Larry Crist and Daniel Patte. 1982. *Semiotics and Language. An Analytical Dictionary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Groupe μ. 1970. *Rhétorique générale*. Paris: Librairie Larousse. Trad. di Mauro Wolf. 1991. *Retorica generale. Le figure della comunicazione*. Milano: Bompiani.
- Hébert, Louis. 2020. *An Introduction to Applied Semiotics. Tools for Text and Image Analysis*. New York: Routledge.
- Hjelmslev, Louis. 1961. *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- . 1970. *Language. An Introduction*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Jameson, Fredric. 1972. *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press.
- . 1981. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 1976. "Problématique de l'isotopie". *Linguistique et sémiologie* vol. 1, 11-33.
- Kourdis, Evangelos. 2012. "Semantic Isotopies in Interlingual Translation. Toward a Cultural Approach". *Gramma: Journal of Theory and Criticism* vol. 20: 105-16.
- . 2022. "Semiotics". In *The Routledge Handbook of Translation and Methodology*, edited by Federico Zanettin and Christopher Rundle, 139-54. New York: Routledge.
- Lotman, Jurij M. 1975. "On The Metalanguage of a Typological Description of Culture". *Semiotica* vol. 14, no. 2: 97-123.
- Malone, Joseph. 1988. *The Science of Linguistics in the Art of Translation: Some Tools from Linguistics for the Analysis and Practice of Translation*. Albany: State of New York University Press.
- Mudersbach, Klaus, and Heidrun Gerzymisch-Arbogast. 1989. "Isotopy and Translation". In *Translator and Interpreter Training and Foreign Language Pedagogy*, edited by Peter W. Krawutschke, 147-70. Binghamton: State University of New York at Binghamton.
- Nergaard, Siri, and Umberto Eco. 1998. "Semiotic Approaches". In *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, edited by Mona Baker and Kirsten Malmkjaer, 218-22. London: Routledge.
- Newmark, Peter. 1988. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice-Hall.
- Nord, Christiane. 2005. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Analysis*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- Pagnini, Marcello. 1988. *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*. Bologna: Mulino.
- Palmer, Frank R. 1968. *Selected Papers of J.R. Firth 1952-1959*. Bloomington: Indiana University Press.
- Polli, Chiara. 2025. *Translating US Underground Comix in Italy. A Semiotic Perspective on Satire and Subversion*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Popović, Anton. 1976. *A Dictionary of the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: Department of Comparative Literature.
- Pottier, Bernard. 1974. *Linguistique générale*. Paris: Klincksieck.
- . 1980. "Comment dénommer les sèmes". *Bulletin du Groupe de Recherches Sémio-Linguistiques*, édition de Anne Hénault, 21-29. Paris: CNRS.
- Pozuelo-Yvancos, José M. 1989. *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Pugliatti, Paola, e Romana Zacchi. 1983. *Terribilia meditans*. Bologna: Il Mulino.
- Rastier, François. 1972. "Le systématique des isotopies". In *Essais de sémiotique poétique*, édition de Algirdas J. Greimas, 80-106. Paris: Larousse.
- . 1981. *Le développement du concept d'isotopie*. Paris: CNRS.
- . 2009 [1987]. *Sémantique interprétative*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Sanseverino, Giulio. 2022. *Le voci di Camus tra soggettività e ritraduzione*. Lille-Trento: Université de Lille-Università degli studi di Trento. <<https://theses.hal.science/tel-04688682>> (09/2025).
- Saussure, Ferdinand de. 1985 [1916]. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.
- Segre, Cesare. 1999 [1985]. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi.
- Van Dijk, Theo. 1972. "Aspects d'une théorie générative du texte poétique". In *Essais de sémiotique poétique*, édition de Algirdas J. Greimas, 180-206. Paris: Larousse.
- Wales, Katie. 2001 [1990]. *A Dictionary of Stylistics*. Edinburgh: Pearson.
- Zilberberg, Claude. 1985. *Retour à Saussure?*. Paris: CNRS, 5-38.



Citation: G. Rizzuto (2025)
L'infanzia in Cina negli anni '20
del Novecento: Riflessioni a
partire da "Fuori dal giardino"
花园 di Ye Shengtao. *Lea*
14: pp. 223-236. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16187>.

Copyright: © 2025 G. Rizzuto.
This is an open access, peer-re-
viewed article published by
Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under
the terms of the Creative Com-
mons Attribution License, which
permits unrestricted use, distri-
bution, and reproduction in any
medium, provided the original
author and source are credited.

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

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

L'infanzia in Cina negli anni Venti del Novecento. Riflessioni a partire da “Fuori dal giardino” 花园外 di Ye Shengtao

Giuseppe Rizzuto

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

Abstract

This article offers a cultural analysis of “Huayuan wai” 花园外 (1922, Outside the Garden) by Ye Shengtao, exploring how childhood is discursively constructed in early 20th-century China. Drawing on Childhood Studies and Sinophone Studies, it examines the relational agency of the child protagonist within a context of social exclusion. Through Chang'er's imagination and failed attempts to access a symbolic space of happiness, the story reveals both continuity and rupture in the construction of childhood. The article situates Ye's narrative in relation to his biography as an educator and reformer, and to broader debates on education, children's literature, and cultural change in China.

Keywords: Agency, Childhood, Children's Literature, Chinese Literature, Ye Shengtao

Introduzione

Negli ultimi decenni, l'infanzia è emersa come categoria teorica centrale per comprendere le trasformazioni culturali, educative e simboliche della modernità. I contributi dei *Childhood Studies* (Qvortrup, Corsaro e Honig 2009) e dei *Sinophone Studies* (Shih 2011) hanno aperto prospettive critiche capaci di decostruire le narrazioni essenzializzate dell'infanzia e dell'identità cinese, valorizzando forme marginali, laterali e polivocali di rappresentazione. In questo quadro, la letteratura per l'infanzia prodotta nel contesto cinese del primo Novecento è un caso di studio peculiare attraverso il quale osservare la ridefinizione profonda dei significati attribuiti all'infanzia e all'educazione e degli aspetti sociopolitici ad essi collegati. Alcuni dei problemi rappresentati da Ye Shengtao 叶圣陶 (1894-1988) nel 1922

(esclusione, agency negata, funzione della letteratura, tensione tra introspezione immaginativa e realismo sociale) sono ancora oggetto di riflessione nei dibattiti contemporanei sulla letteratura cinese per l'infanzia (Tang 2006).

Il presente contributo si inserisce in questo ambito di ricerca interdisciplinare proponendo un'analisi critica del racconto "Huayuan wai" 花园外 (Fuori dal giardino, 1922) di Ye Shengtao a partire dal testo originale in lingua cinese. Attraverso un approccio critico culturale che vede il racconto come un dispositivo discorsivo, si vuole riflettere intorno all'idea di agency dell'infanzia che l'autore mette in scena in questo racconto. In che modo i bambini interagiscono tra loro e con il mondo degli adulti? Essi sono costruiti in funzione degli adulti? Partecipano alla costruzione della società? Presentano un loro punto di vista su di essa? Quale rappresentazione dell'infanzia come costruito discorsivo emerge dal racconto e da che cosa è prodotta?

Sebbene Ye Shengtao sia uno degli autori più influenti del movimento per la riforma educativa e letteraria cinese, la sua opera narrativa e saggistica resta ingiustamente ancora poco studiata al di fuori del contesto scientifico di lingua cinese. Esclusi fugaci accenni nelle antologie di letteratura cinese, ci sono pochissime traduzioni o studi in italiano (Bujatti 1972a e 1972b; Pilone e Yuan 1993; Rizzuto 2022). L'articolo vuole quindi colmare una lacuna nella letteratura critica su Ye Shengtao ma allo stesso tempo proporre la dimensione narrativa dell'infanzia come categoria privilegiata per interpretare in modo originale le contraddizioni della modernità cinese.

1. Situare l'infanzia tra Childhood Studies e Sinophone Studies

A partire dagli anni '70 in poi, diversi studi storici, sociologici, filosofici e pedagogici hanno evidenziato come l'infanzia sia un costruito storico lontano da una pretesa universalità. L'infanzia come prodotto e come categoria sociale è stata inventata più volte nel corso della storia in base ai diversi contesti geografici, culturali, politici e filosofici (Tesar 2016, 136). Ogni rappresentazione dell'infanzia è il risultato di un processo collettivo e non si basa su un'essenza immutabile. La critica non è alla ricerca di un essere "autentico" del bambino, né di una cultura infantile originaria, ma al contrario, si osserva la formazione dell'identità e della cultura dei bambini attraverso il potere delle istituzioni, i discorsi sociali e le dinamiche culturali e mediali (Oswell 2013, 57; Tripi 2025). Rose (1984) ha evidenziato che la letteratura per bambini non può mai essere veramente "per i bambini", poiché è sempre scritta, pubblicata e controllata dagli adulti. La figura del bambino viene costruita ideologicamente dalla cultura adulta, proiettando su di essa desideri, paure e ideali (Faeti 1977). Rose afferma che "there is no child behind the category 'children's literature', only the one which the category itself sets in place" (1984, 2), criticando così l'idea di un'infanzia "naturale" che la narrativa cercherebbe semplicemente di rappresentare.

A partire dall'inizio del nuovo secolo, è emersa con sempre maggiore rilevanza la questione dell'agency dei bambini: essi non sono semplicemente destinatari passivi della socializzazione o individui che si limitano a compiere azioni, ma piuttosto partecipanti attivi che possiedono la capacità di agire creativamente e influenzare le proprie vite, le relazioni sociali e il più ampio ordine sociale in cui vivono (James 2009). È possibile descrivere l'agency in termini individualistici o in senso relazionale. Nel primo caso, si osserva la capacità di agire come esito finale di un processo di emancipazione del bambino; nel secondo caso si pone l'attenzione ai modi in cui i bambini approvano, modificano e mettono in discussione i loro mondi sociali attraverso un coinvolgimento attivo con gli altri soggetti nel mondo. L'agency, in senso relazionale, coinvolge il modo in cui il bambino comunica con gli altri, impara, confligge e negozia le modalità per partecipare ai processi sociali come membro di un gruppo (Wyness 2018, 73-74). In questo

dibattito, Christensen ha evidenziato come si possano osservare, a partire dal testo letterario, almeno tre livelli: un livello in cui si osservano il grado di agency che si esprime nell'interazione tra i bambini, spesso protagonisti delle storie, e i pari o gli adulti; un livello in cui si valuta il grado di agency dei bambini in quanto lettori dei testi; e un ultimo livello che considera se e quanto i bambini siano riconosciuti come soggetti attivi nella produzione, diffusione e ricezione della letteratura per l'infanzia o se questo ruolo è gestito solo dagli adulti (2021, 10-12).

La prospettiva sull'infanzia descritta può dialogare con la lettura che i *Sinophone Studies* propongono dei prodotti culturali cinesi; una interpretazione che analizza la pluralità delle rappresentazioni, che guarda alla letteratura come situata in uno specifico tempo e luogo e che la rende veicolo di diverse soggettività culturali non reificate (Shih 2011). Partendo da questa prospettiva, in questo articolo si vuole evitare qualsiasi essenzialismo etnico o culturale legato alla cultura cinese *tout court* – vista come possibile oggetto di studio statico immutabile in ottica orientalista e, al tempo stesso, eludere la pretesa di cercare una generica idea di infanzia della Cina degli anni '20 del Novecento.

Il racconto è qui inteso come uno spunto per esaminare criticamente la produzione dei discorsi sull'infanzia in connessione alla biografia dell'autore e agli eventi storici e politici che lui ha attraversato (Tesar *et al.* 2019). Seguendo Bourdieu, scrittori e artisti creano sempre le loro opere all'interno di un contesto strutturato in modo specifico; ciò non significa però che gli artisti siano privi di ruolo o che i prodotti culturali siano determinati unicamente da forze strutturali (1993, 35). La storia, i personaggi e le situazioni narrate si collegano alle relazioni sociali e di potere, alle politiche dell'infanzia e alle idee pedagogiche di quel tempo così come rielaborate dall'autore da un punto di vista singolare. A sua volta il racconto oggetto dell'articolo partecipa alla produzione dell'infanzia come costruito discorsivo. In questo articolo non è quindi centrale l'aspetto estetico o strettamente letterario del racconto, ma la critica culturale sul concetto situato di infanzia che è possibile sviluppare a partire dalla produzione di Ye Shengtao (Berger 1995, 44-45 e 66-67).

2. Ye Shengtao e la “scoperta” dell'infanzia nella Cina degli anni '20 del Novecento

Ye Shengtao (nome alla nascita Ye Shaojun 叶绍钧) nacque a Suzhou nel 1894. Iniziò gli studi sui classici confuciani e con l'abolizione degli esami imperiali nel 1905, proseguì la sua formazione nel sistema scolastico nascente. Divenne maestro elementare e nel 1917 insegnò presso la scuola sperimentale di Luzhi, nel Jiangsu. Questa esperienza lo portò a riflettere criticamente sul sistema educativo (He 2005, 64) e ad avvicinarsi a teorie pedagogiche innovative e attive. Iniziò a scrivere le prime opere in *wenyan* 文言 (cinese classico) e tra il 1919 e il 1921 pubblicò numerosi racconti, poesie e interventi sulle riviste principali dell'epoca che facevano riferimento al *Xin wenhua yundong* 新文化运动 (Movimento di Nuova Cultura) (1915) con una particolare attenzione all'infanzia e alla scuola. Negli anni '20 e '30 lavorò soprattutto come editore e dopo la fondazione della Repubblica Popolare cinese, nel 1949, ricoprì ruoli di rilievo come redattore, dirigente culturale e membro del governo comunista (Liu e Ping 1988; Shang 2004; Ye *et al.* 2004).

Gli anni di formazione di Ye sono anche gli anni della nascita della letteratura per l'infanzia moderna in Cina. In epoca imperiale, i testi per bambini erano strumenti di educazione morale, fortemente ancorati al canone confuciano (Farquhar 1999, 13-15). Dalla metà del 1800 si diffusero in Cina rielaborazioni in *wenyan* di opere classiche di letteratura per l'infanzia europea, e all'inizio del nuovo secolo si possono trovare le prime traduzioni di opere per l'infanzia in *baihua* 白话 (cinese vernacolare). Queste erano destinate soprattutto ad un pubblico di adulti

interessati alla letteratura straniera, anche se originariamente scritte per ragazzi. Con la caduta dell'impero (1911) e l'avvio delle riforme nella Repubblica (1912-49), si apre un dibattito educativo ispirato anche da pensatori occidentali. I riformatori del Movimento del *Wusi yundong* 五四运动 (Quattro Maggio) (1919), contestarono l'educazione tradizionale che vedeva i bambini come "adulti in miniatura" da addestrare all'obbedienza a favore della costruzione dell'infanzia come fase autonoma, degna di attenzione psicologica, affettiva e cognitiva (Farquhar 1999, 18).

Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967) fu una delle figure che più si è dedicato alla costruzione di una nuova idea dell'infanzia. Nel 1920 scrive *Ertong Wenxue* 儿童文学 (Letteratura per bambini) (Zhou 1988; Jones 2011, 112-13), un saggio considerato un punto di svolta nella teorizzazione della letteratura per l'infanzia cinese.

People in the past failed to reach a correct understanding of children. They have either taken children to be small adults or incomplete beings. In the first case, they have treated children as if they have the same way of thinking as the adults, bombarding them with all the classical books that adults read. In the latter case, they have underestimated the intellectual capacity of children, ignoring their distinct needs and desires. It happened only recently that people have come to see that children, being different from adults both physically and mentally, are after all complete, independent beings. (Zhou in Shen 2014, 263)

Oltre a Ye Shengtao e Zhou Zuoren, numerosi scrittori e scrittrici dell'epoca si occuparono direttamente di temi legati ai bambini: Mao Dun 茅盾 (1896-1981), Zheng Zhenduo 郑振铎 (1898-1958), Zhao Jingshen 赵景深 (1902-85), Bingxin 冰心 (1900-99). Questo dato conferma l'importanza assegnata alla letteratura per bambini e alla ridefinizione dell'infanzia come strumenti per la formazione di una nuova idea di nazione cinese e di modernità. In questo contesto dinamico, Ye Shengtao adotta una prospettiva di rottura, rappresentando il bambino non solo come oggetto dell'educazione, ma come soggetto capace di desiderare, osservare e immaginare – pur in assenza di una propria autonomia sociale.

I fattori che diedero vita in Cina alla letteratura per l'infanzia, in quanto genere letterario a sé, furono almeno due: le traduzioni di opere di altri paesi in lingua cinese e la diffusione della stampa moderna, sia in termini tecnici, sia in termini di mercato editoriale.

Attraverso l'opera di traduttori cinesi, la letteratura per l'infanzia europea si diffuse rapidamente tra scrittori e lettori. Tra le principali traduzioni o rielaborazioni in cinese dagli originali in lingue europee o dalle versioni giapponesi di quelle opere, è possibile ricordare le favole di Esopo, le fiabe dei fratelli Grimm, le fiabe di Hans Christian Andersen, i libri di Alice di Lewis Carroll e Peter Pan di J. M. Barrie, solo per citarne alcuni (Li 2010). Queste traduzioni introdussero nuovi generi come fiabe, favole o opere teatrali per bambini (Shen 2014). Furono introdotti nuovi temi come la scienza, il sentimentalismo, la bellezza artistica e la vita delle persone comuni, mentre forme poetiche e adattamenti narrativi si allinearono agli stili occidentali mantenendo una funzione educativa nazionale.

Le opere straniere hanno avuto un impatto decisivo, fungendo da modello creativo, fonte d'ispirazione tematica e linguistica, e veicolo per una nuova visione dell'infanzia. Ye Shengtao scrisse esplicitamente di essere stato influenzato soprattutto da Anderson e Wilde (1980, 3). Le prime traduzioni in lingua vernacolare contribuirono a costruire un linguaggio più accessibile e adatto all'infanzia perché più vicino alla lingua parlata. Sul piano educativo, queste opere riflettevano le idee ispirate a pensatori come John Dewey, il quale trascorse due anni in Cina tra il 1919 e 1921, promuovendo una pedagogia centrata sul bambino (Wang 2007; Wang 2019). Le traduzioni veicolavano valori umanistici, individualistici e cosmopoliti, spesso in opposizione alla tradizione confuciana. Si celebrava così l'immaginazione infantile attraverso una nuova interpretazione del *tongxin* 童心, traducibile come "la mentalità del bambino", caratterizzata

da libertà interiore e autonomia morale (Xu 2013, 229). Tuttavia, gli intellettuali cinesi – molti dei quali formati all'estero – non si limitarono a recepire passivamente l'influenza dei modelli europei o statunitensi. Al contrario, rielaborarono in modo originale i contenuti stranieri, integrandoli con elementi della propria tradizione culturale e costruendo così un pensiero critico autonomo e radicato nel contesto cinese (Cheek 2015, 33; You 2023, 40).

Un altro fattore che spinse la produzione letteraria per l'infanzia fu la diffusione della stampa moderna, dei macchinari e delle case editrici. La Commercial Press 商务印书馆 (Shangwu Yinshuguan), fondata a Shanghai nel 1897, divenne una delle principali case editrici in Cina. Pubblicò non solo un'ampia gamma di libri per l'infanzia, ma anche i primi periodici cinesi per bambini, *Tonghua* 童话 (Fiabe, 1909-32), *Shaonian zazhi* 少年杂志 (Rivista della gioventù, 1909-31), *Ertong jiaoyu tuhua* 儿童教育图画 (Immagini educative per l'infanzia, 1908-25), *Ertong shijie* 儿童世界 (Il mondo dei bambini, 1922-41). Furono proprio questi periodici a introdurre per la prima volta bambini e adulti cinesi alle storie per l'infanzia straniere.

È in quel periodo che prende forma l'infanzia, costruita come categoria in sé con caratteristiche proprie rispetto a quelle dell'adulterità, assumendo un nuovo ruolo sociale e ideologico (Jones 2011, 111). Il bambino era simbolo di speranza e rigenerazione nazionale, una figura da “liberare” per salvare la Cina, come nel noto appello di Lu Xun 鲁迅 (1881-1936) “salvate i bambini!” (2002). La nascita della letteratura per l'infanzia, seppure rappresenti una fase di rottura nel panorama culturale cinese, presenta contemporaneamente una linea di continuità con i testi destinati all'infanzia di epoca imperiale: costruire l'adulto attraverso il bambino (Farquhar 1999, 14). Seppure autori come Zhou Zuoren o Bing Xin ponessero maggiormente l'attenzione sull'interiorità del bambino, il ruolo principale assegnato alla letteratura dell'infanzia negli anni '20 in Cina era fondamentalmente didattico e formativo. Il dibattito dell'epoca era basato sul fatto che i bambini rappresentassero la chiave per la modernizzazione della Cina e per il futuro della nazione e, quindi, sottoporre i bambini al giusto tipo di educazione e formazione avrebbe prodotto l'adulto più giusto per la nuova società. Il bambino era quindi al tempo stesso al centro e ai margini del discorso educativo, che era condotto tra adulti e in funzione degli obiettivi degli adulti (Foster 2013, 40).

Ye Shengtao intrattenne un intenso dialogo intellettuale con figure rilevanti di questo periodo come Zhou Zuoren e Zheng Zhenduo, condividendo l'urgenza di riformare la letteratura e l'educazione per l'infanzia. Sebbene fosse meno polemico di Lu Xun, Ye condivideva la visione critica verso la tradizione confuciana e l'educazione mnemonica. In questo contesto la traiettoria di Ye Shengtao è particolarmente interessante perché la sua biografia intellettuale è un punto di congiunzione di tre ambiti legati direttamente alla costruzione della categoria di infanzia: l'educazione, la letteratura per l'infanzia, l'editoria (Rizzuto 2022). Le riforme e gli adattamenti del sistema educativo cinese degli anni '20, influenzate dal pensiero di Dewey, furono ricevute direttamente da Ye Shengtao durante i suoi anni nella scuola sperimentale di Luzhi. Negli stessi anni scriveva i suoi primi racconti e saggi su scuola e educazione e, parallelamente, iniziava la sua collaborazione con le case editrici sugli stessi temi. Ye non fu solo autore, ma anche teorico della letteratura per l'infanzia, come mostra il volume *Wo he ertong wenxue* 我和儿童文学 (Io e la letteratura per l'infanzia), dove riflette criticamente sullo statuto educativo e linguistico del racconto per bambini. Il suo ruolo nella costruzione del discorso sull'infanzia in Cina è quindi stato rilevante, non soltanto per la sua produzione letteraria, ma per le diverse modalità con cui ha contribuito. Il punto di congiunzione di questi ambiti può essere rappresentato dal *Kaiming youtong guoyu duben* 开明幼童国语读本 (Testo di letture per bambini), libro di letture per la scuola primaria del 1932 edito dalla casa editrice Kaiming 开明, con i testi scritti da Ye Shengtao e illustrato da Feng Zikai 丰子恺 (1898-1975). Nei

brevi racconti ambientati tra casa, gioco e scuola, è chiaro un intento pedagogico seppure non in senso moralistico: si sottolineava l'importanza del lavoro manuale, della cooperazione, dell'autodifesa collettiva (Zarrow 2015, 69-73).

Nel campo culturale degli anni '20, Ye Shengtao agisce quindi come un intellettuale capace di connettere scuola, editoria e letteratura all'interno di un progetto pedagogico nazionale. Egli occupa una posizione intermedia tra produzione culturale autonoma e campo del potere politico in cui l'infanzia era vista come uno strumento di formazione della nuova Cina, a prescindere da ciò che questa potesse rappresentare.

3. Il racconto "Fuori dal giardino" nella raccolta *Lo spaventapasseri* (1923)

Il racconto "Huayuan wai", inedito in lingue occidentali, è incluso nella raccolta di fiabe *Dacaoren* 大草人 (*Lo spaventapasseri*), pubblicata nel 1923 da Commercial Press e considerata la prima raccolta di letteratura per l'infanzia cinese. Essa comprende 23 fiabe e favole scritte dal novembre 1921 al giugno 1922 (Ye 1980). In termini di struttura, la raccolta è composta da racconti indipendenti l'uno dall'altro, sebbene la coerenza emerga dal continuo riferimento dell'autore ad alcune tematiche ricorrenti: il bambino come soggetto della società, le differenze di classi, la crisi sociale ed economica di quegli anni. Le fiabe contengono numerose metafore che descrivono i comportamenti umani sbagliati, gli aspetti della società che necessitano di miglioramenti, e quelli da cui invece prendere esempio, nella prospettiva pedagogica della letteratura già evidenziata in precedenza. I testi sono scritti pensando al destinatario, ossia gli stessi bambini-lettori, educati dal nuovo sistema di istruzione in un contesto culturale in rapido cambiamento.

In tutta la raccolta l'autore predilige uno stile con frasi brevi, concise e semplici: vengono utilizzati sintagmi ricorrenti per conferire ritmo alla narrazione e ribadire concetti importanti. Alcune fiabe includono filastrocche con aspetti ritmici, rime e anafore. L'autore utilizza nomi comuni per personaggi, animali o cose, talvolta aggiungendo aggettivi o vezzeggiativi per caratterizzare i personaggi e avvicinarsi al linguaggio usato con i bambini.

La raccolta è inoltre corredata da un apparato di illustrazioni in bianco e nero con tratti stilizzati che mostrano caratteri somatici cinesi. Nel suo insieme i racconti presentano due approcci contrastanti: in alcuni si adotta un approccio "romantico" incentrato sul bambino e la sua interiorità come in "Xiaobaichuan" 小白船 (*La barchetta bianca*), "Yanzi" 燕子 (*La rondine*), "Fang'Er de Meng" 芳儿的梦 (*Il sogno di Fang'er*), "Wutongzi" 梧桐子 (*Il seme di paulonia*). In contrasto con questo primo approccio, in altri racconti l'autore preferisce un principio realista, come in "Xiangge de huqin" 祥哥的胡琴 (*Il violino di Xiangge*), *Keyi de jingli* 克宜的经历 (*L'esperienza di Keyi*) o *Dacaoren* in cui si sposa uno sguardo più critico e sociale, ponendo l'attenzione sulle disuguaglianze e sull'impotenza dei soggetti marginali.

I personaggi sono più rappresentativi di un gruppo sociale con virtù e difetti, che singoli individui. Nel suo complesso la raccolta presenta alcuni protagonisti che simboleggiano l'innocenza o la purezza, ma, al tempo stesso, questa purezza può anche impedire all'uomo di osservare e comprendere appieno la realtà, negandogli la possibilità di agire per cambiarla. La fiaba che dà il titolo alla raccolta, ad esempio, narra di uno spaventapasseri che, circondato da miseria e disperazione, è incapace di cambiare le cose perché piantato nel terreno. La sua unica arma è la parola, che utilizza per denunciare le ingiustizie. Il tema della denuncia sociale è centrale, con i protagonisti che osservano la società tradizionale gerarchica confuciana, caratterizzata da ingiustizia e miseria, e che l'autore vuole cambiare. Alla descrizione del mondo interiore del bambino in quegli anni si affiancava infatti una visione della letteratura

centrata sul realismo. Il contesto storico-politico tra gli anni '20 e '30, segnato conflitti interni alla Cina e con paesi stranieri, povertà diffusa e crisi delle istituzioni centrali e locali ha spinto per uno sguardo capace di raccontare in modo diretto questo contesto. Non c'era però una visione unanime su cosa si intendesse per realismo in letteratura: Lu Xun era spinto dal principio *zhimian rensheng*, 直面人生 (affrontare la vita), cioè narrare in modo diretto le durezze della società; Mao Dun invece fondava la sua scrittura sul *biaoxian rensheng zhidao rensheng* 表现人生指导人生 (rappresentare la vita per guidare la vita) (Xue 2011, 95). Ye Shengtao, già a partire da questa raccolta, utilizza il realismo come mezzo per l'auto-coltivazione, l'esplorazione della soggettività in relazione alla società e per esplorare la coscienza disillusa rispetto agli ideali di cambiamento che lui ed altri intellettuali incorporavano e le condizioni sociali che vivevano (Anderson 1989).

Molti dei racconti inclusi nella raccolta *Dacaoren* sono stati prima pubblicati in altre riviste, soprattutto sul *Chenbao fukan* 晨报副刊 (Morning post supplement) (Liu e Ping 1988, 21). Il racconto "Huayuan wai", scritto nel marzo 1922, non è tra questi, considerato probabilmente un racconto minore. La storia narra di un bambino, Chang'er che osserva con desiderio un giardino incantato, simbolo di felicità riservata ai ricchi. Quando prova ad entrare nel giardino, un guardiano lo respinge con violenza, umiliandolo. Allo stesso tempo, i bambini benestanti entrano liberamente, ignorando la sua presenza. Ogni giorno Chang'er torna al cancello, immaginando di raccogliere fiori e ascoltare musica, ma ogni volta viene riportato nella realtà da questo sogno ad occhi aperti.

4. *L'agency tra immaginazione e mancata emancipazione*

Il racconto "Huayuan wai" inizia con una descrizione paesaggistica del giardino che richiama l'estetica classica cinese. Chang'er immagina che nel giardino ci fosse il regno degli xian 仙 (immortali); intravede i salici, i corsi d'acqua e il vento leggero i quali richiamano la natura primaverile del paesaggio pittorico e poetico di epoca Tang e Song e sono associati alla rinascita spirituale e armonia cosmica, con padiglioni musicali o animali e frutti fantastici. Tutto sembra subire l'influenza benefica di questo luogo: anche le carrozze e le auto che trasportano le persone sono descritte anch'esse come brillanti, leggere e raffinate. Questo quadro sembra rievocare la visione di Zhou Zuoren, che sottolineava l'aspetto "pastorale" dell'infanzia, il legame con la natura e l'uso della fantasia per esplorare il "mondo interiore dei bambini" (Farquhar 1999, 126-29; Jones 2011, 112). Come proposto da Yang (2022), queste rielaborazioni non sono semplici riprese decorative della tradizione, ma possono essere considerati esempi di "Sinophone classicism", ossia pratiche discorsive che impiegano l'estetica e la memoria culturale cinese per finalità sociali e narrative nuove. Qui Ye Shengtao richiama elementi dell'immaginario classico dentro un racconto che ha, nel suo insieme, toni realistici e ambientazioni a lui contemporanee. Questi elementi che richiamano ad una "cinesità" classica vengono rielaborati con una nuova funzione letteraria, frutto di una diversa prospettiva sociale, per produrre uno stridente contrasto.

Chi sedeva su quei veicoli aveva il cuore pieno di gioia. E la gioia ha un suo peso: guarda, i cavalli sudavano, gli uomini che tiravano le carrozze ansimavano, persino le macchine emettevano suoni stanchi. Ma i passeggeri non se ne accorgevano: con il cuore pieno di felicità, guardavano con occhi colmi di piacere i morbidi rami dei salici e il placido ruscello, dilatavano le narici per ispirare a fondo, assaporando con attenzione il profumo della primavera. Guarda quell'omone grasso: le sue guance cadenti tremolano. Guarda quella vecchia signora: stringe gli occhi segnati da rughe, spalanca la bocca secca. Le ragazze giovani agitano i fazzoletti e si mettono a cantare. I bambini ridono e

gridano, allargano le braccia, vogliono scendere dalle auto. In quel momento, i cavalli sudavano ancora di più, i tiratori ansimavano più forte, e anche il cigolio dei motori sembrava più stanco.¹

L'incipit presenta al lettore un mondo di perfezione ma, in una sola frase, "la gioia ha un suo peso" viene improvvisamente introdotto il contrasto con la durezza della realtà, proprio dello stile realista a cui Ye si richiamava. La scena viene descritta vividamente attraverso la rappresentazione di due mondi contrapposti: chi trasporta i visitatori verso il giardino e chi viene trasportato. Animali, uomini o motori sono inseriti nella stessa condizione di fatica e sfruttamento.

Soffermarsi sul rapporto tra Chang'er e i personaggi adulti del racconto è utile per osservare l'agency del protagonista.

La madre lavava vestiti per gli altri tutto il giorno: il suo grembiule blu era sempre bagnato e le sue dita erano gonfie e bianche per l'acqua. Quando Chang'er le disse che voleva andare al giardino, lei si arrabbiò e rispose: "Il giardino? Tu sei degno di andare in giardino? Non disse altro e tornò a strofinare i vestiti, mentre la schiuma del sapone schizzava tutt'intorno. Chang'er non osò dire più nulla, ma davvero non aveva capito le parole della madre: perché lui non era degno di andare nel giardino? E allora, chi lo era?"²

Con questa scena, Ye Shengtao, colloca chiaramente il protagonista nel contesto sociale degli sfruttati che lavorano a favore delle classi sociali privilegiate. In questo modo Ye Shengtao intende risvegliare nei lettori delle sue opere, inclusi i bambini, la consapevolezza dei rapporti di forza in atto nel suo tempo (Bi e Fang 2013, 60). La figura della madre, inoltre, è il primo confine simbolico che separa Chang'er dal giardino. Con la domanda sarcastica "Il giardino? Tu sei degno di andare in giardino?" lei veicola la violenza simbolica della disuguaglianza sociale interiorizzata. La madre non spiega, non dialoga, non educa: rappresenta la voce dell'adulto lavoratore che ha introiettato i limiti della immobilità sociale. Se nel corso del racconto Chang'er sembra intuire le differenze sociali in cui è situato, tuttavia non ne ha consapevolezza né ne acquista durante il corso del racconto.

Le sue gambe, come per magia, lo portarono di nuovo davanti al cancello del giardino. Il grande portone era spalancato, guardando all'interno si vedevano solo alberi fitti, verdi chiari e scuri. Non c'era alcun ostacolo tra lui e il bosco, e nemmeno persone. Chang'er si mise a correre più veloce e saltando più alto del solito. Ma improvvisamente, qualcosa lo fece inciampare, e non riuscì più ad andare avanti. Sentì solo il grido di una persona: "Con chi sei venuto?" Solo allora si accorse che dietro di lui c'era un grosso uomo che gli aveva afferrato le spalle. Quelle mani grandi e ruvide sembravano corde che lo legavano, tanto che le braccia gli si intorpidirono.³

¹ Se non diversamente indicato, le traduzioni di "Fuori dal giardino" sono di chi scrive. 坐在各种车辆里的人心里装满了快乐。快乐原来也是有重量的，你看，拉车的马出汗了，拉车的人喘气了，连机器也发出轧轧的疲倦的声音。坐在车上的人毫不察觉，他们怀着满心的快乐，用欢愉的眼光欣赏着柔软的柳条和恬静的溪水，又掀起鼻孔深深地吸气，仔细品尝春天的芳香。你看那位胖胖的先生，宽弛的双腿在抖动着。你看那位老太太，眯着周围满是皱纹的眼睛，张大了她那干瘪的嘴。那些年轻的女郎挥舞着手帕，唱起歌儿来了。那些小孩儿又是笑又是闹，张开双臂想跳下车来。这时候，拉车的马汗出得更多了，拉车的人气喘得更急了，连机器的轧轧声也显得更加疲倦了 (Ye 2005, 125).

² 母亲老给人家洗衣服，青布围裙老是湿漉漉的，十个手指让水泡得又白又肿。她听长儿说要去逛花园，就发怒说：“花园？你配逛花园？”她不往下说了，继续搓手中的衣服，肥皂沫不断地向四周飞溅。长儿不敢再说什么，可是他实在不明白母亲的话：为什么他不配逛花园？那么谁才配逛花园呢？(126).

³ 他的一双脚仿佛有魔法似的，不知不觉，把他的身子载到了花园门口。又阔又大的门敞开着，望进去只见密密层层的深绿的浅绿的树。他跟树林之间没有东西挡着，也不见别的人。他飞奔过去，跑得比平时快，跳得比平时高。忽然，他的身子让什么给绊住了，再使劲也摆脱不了。只听得有人大

Il protagonista osserva il cancello del giardino spalancato e si muove verso di esso spinto da una forza misteriosa, quasi magica. Questo slancio non rappresenta l'espressione di una soggettività sociale consapevole, né può essere interpretato come una scelta individuale autonoma: si configura piuttosto come un impulso interiore incontrollato. Tale dinamica riflette una concezione dell'infanzia ancorata a una visione psicologizzante e universalista, che isola il bambino dal contesto storico e sociale in cui è inserito (Burman 2017, 154). Quando, poco prima dell'ingresso, il guardiano del cancello lo ferma, l'autore scrive: "Quelle mani grandi e ruvide sembravano corde che lo legavamo, tanto che le braccia gli si intorpidirono". L'immagine qui utilizzata richiama all'immobilità, una categoria già presente nel racconto *Lo Spaventapasseri* e rappresenta la limitazione fisica e sociale che impedisce a Chang'er di percorrere lo spazio che lo separa dal giardino.

La forma di *agency* espressa in questo passaggio è dunque ambivalente: emerge come desiderio e immaginazione interiore – senza consapevolezza sociale –, allo stesso tempo è segnata da limiti strutturali. Non è una *agency* funzionale all'emancipazione del singolo individuo che rimane fermo nella sua condizione sociale. Contestualmente questo episodio illustra bene ciò che Wyness (2018) definisce come *agency* relazionale: Chang'er non riesce a mettere in discussione il modo in cui gli adulti con cui si relaziona – la madre, il guardiano o i cocchieri delle carrozze che lo deridono – lo costruiscono in quanto bambino appartenente a determinati gruppi sociali sfruttati. Non è in grado di reagire al guardiano e si sente umiliato davanti agli altri adulti; quando torna a casa trova la madre ancora che lava i vestiti e non le racconta nulla di quanto accaduto. La relazione con l'adulto non è quindi costruita né sul dialogo, né sul conflitto; né con la madre, né con il guardiano. Gli adulti agiscono in base alla consapevolezza del loro ruolo sociale: ma utilizzano questa posizione per limitare la capacità di Chang'er di agire nella realtà che lo circonda. In altri termini il bambino è costruito in funzione del ruolo sociale degli adulti.

Chang'er torna quotidianamente davanti a quel giardino, ma non alla ricerca di una strategia per accedervi, bensì per un "legame di cuore", più sentimentale che frutto di una scelta. Ciò che muove Chang'er è la curiosità e la capacità di immaginare cosa possa esserci dentro il giardino. L'unica forma di intervento sulla realtà riservata al protagonista è attraverso l'immaginazione che però è fine a se stessa e non è premessa alla trasformazione. Fermandosi davanti al giardino, Chang'er immagina di raccogliere fiori per la madre, gustare frutti buonissimi o dirigere un'orchestra che suona. Ogni volta viene svegliato dai suoi sogni ad occhi aperti da qualcuno che lo riporta alla realtà. Il bambino, costruito come soggetto di desideri, curiosità e immaginazione, non ha un suo posizionamento sociale in quanto tale ma solo come membro di un determinato gruppo sociale. Inoltre, l'immaginazione non è funzionale alla costruzione di una realtà diversa ma rappresenta solo un atto mentale.

È interessante anche osservare come il protagonista si relaziona gli unici altri bambini presenti nel racconto, che al momento del loro incontro, attirano tutta la sua attenzione.

Una carrozza si fermò davanti al cancello. Il cocchiere saltò giù, aprì lo sportello e ne scesero un signore, una signora e due bambini. Chang'er notò solo i due bambini, sembrò non vedere le altre persone. Quei due indossavano abiti scintillanti, con calzoncini sopra il ginocchio, ai piedi, scarpe nere lucide facevano rumore. Che guance rosse avevano! I loro capelli erano pettinati così lucidi! I due bambini entrarono saltellando nel giardino, così liberi! E il grosso uomo? Dov'era? Perché non li afferrava per fermarli? I due entrarono tra gli alberi fitti del giardino, tanto che non si vedevano più. Cosa andavano a fare laggiù?⁴

喝一声：“跟谁一块儿来的？”他才发觉身后站着一个大汉，他的肩膀就让这个大汉给抓住了。那只又粗又大的手，好像给他捆上了几根绳子，捆得他胳膊都发麻了（127）。

⁴ 一辆马车停在花园门口。马夫跳下车来，拉开了车厢的门，一位先生，一位夫人，扶着两个孩子从车厢里走出来了。长儿只顾看那两个孩子，别的人他好像都没瞧见。那两个孩子的衣服闪烁发光，

Ye si sofferma sulla descrizione dei due bambini appena scesi dalla carrozza così come appaiono agli occhi di Chang'er. Gli abiti scintillanti, le scarpe lucide, i suoni decisi e le guance rosse sembrano richiamare la descrizione iniziale del paesaggio idilliaco ma non rappresentano l'immagine del bambino presente nella letteratura classica. Socialmente essi rappresentano la nuova classe media urbana di Shanghai che adottava stili di vita e costumi ispirati ai paesi europei e percepiti come "moderni" (Shih 2001). I bambini sono descritti come *zizai* 自在, un termine che indica qualcuno libero da restrizioni. Sono liberi di entrare nel giardino, proprio in contrasto con la condizione di Chang'er bloccato all'esterno dagli adulti che lo costringono entro confini invalicabili, sociali oltre che fisici. I due bambini in uscita dal giardino, urtando Chang'er lo sveglieranno dal suo sogno ad occhi aperti, mentre immaginava di dirigere una banda musicale dentro il giardino.

Proprio mentre alzava le braccia per dirigere la banda alla sua sinistra, non si era accorto di essere stato urtato da qualcosa. Girò su sé stesso, e si accorse che a colpirlo erano stati quei due bambini. In realtà era ancora davanti al cancello del giardino, e non aveva fatto nemmeno un passo al suo interno.

Erano proprio i due bambini che erano entrati nel giardino prima. Dopo aver visitato il giardino, erano usciti con le mani piene di caramelle. Avevano urtato Chang'er come se niente fosse, poi, con aria altezzosa, erano saliti sulla carrozza con i genitori. Si udì uno schiocco di frusta, e le ruote cominciarono lentamente a girare. Chang'er fissava la carrozza che si allontanava, poi si voltò di nuovo verso il grande cancello del giardino. Quasi gli sembrava di esserci stato... eppure non sapeva ancora che aspetto avesse il giardino. Nonostante lo separasse solo un muro... e il cancello fosse sempre spalancato!⁵

Ye fa più volte riferimento allo sguardo incredulo di Chang'er: il giardino è davanti gli occhi del bambino, il portone è aperto ma lui non può entrare. Può solo concedersi un atto immaginativo né, nel corso del racconto, matura un senso di consapevolezza sulla sua condizione. L'agency di Chang'er emerge nell'ostinazione con cui torna ogni giorno al giardino e, soprattutto, nella potenza della sua immaginazione, che però non sembra prefigurare un'azione o una strategia di azione. Questa agency è interiore ma non emancipatoria perché non modifica la realtà individuale o sociale; lo slancio immaginativo è interrotto ogni volta dagli altri personaggi o elementi del mondo esterno (la madre, il guardiano, una carrozza, i due bambini ricchi) che riportano Chang'er nello spazio di esclusione sociale in cui è collato. Un'agency rappresentata come affettiva e simbolica, che esprime desideri, ma non può cambiare le condizioni materiali.

4. Osservazioni finali

Il racconto "Huayuan wai" si colloca nel primo momento della produzione di Ye, in cui si intrecciano riflessioni pedagogiche, aspirazioni letterarie e impegno per la costruzione del nuovo cittadino cinese.

袜子长过了膝盖，黑得发亮的鞋子着地有声。他们的脸蛋多么红呀！他们的头发梳得多么光呀。他们走进花园去了，一跳一跳的，多么自在呀！大汉哪儿去了呢？为什么不来抓住他们呢？他们走进了密密层层的树林，再也看不见了。他们到树林里去干什么呢？(128)

⁵ 他举起双臂，指挥乐队向左转，没防着自己让什么给撞了一下，身子打了个旋，才发觉撞他的是两个孩子。原来他还在花园门口，并没走进花园一步。撞他的孩子就是先前进去的那两个。他们游罢花园出来了，双手捧着许多糖果。他们撞了长儿好像没事儿似的，高傲地跟父母跨上了马车。只听得一声鞭响，车轮就缓缓地转动起来。长儿呆呆地望着远去的马车，又回过头来看看花园的大门。他似乎进去逛过了，但是仍旧不知道花园里的情景，虽然只隔着一道围墙，而且花园的大门还敞开着呢！(131)

La rappresentazione dell'immaginario cinese culturalmente connotato emerge attraverso riferimenti estetici e narrativi tratti dalla tradizione colta e popolare, ma questi elementi vengono rifunzionalizzati per produrre una nuova immagine dell'infanzia, legata alle trasformazioni sociali contemporanee più che a un passato millenario riconducibile a idea statica e uniforme di cinesità. I bambini appaiono "moderni" nel senso che sono il prodotto di processi sia interni alla Cina sia transnazionali, che includono il retaggio culturale cinese e l'influenza europea, senza tuttavia limitarsi alla semplice riproduzione di tali modelli (Shih 2001).

L'infanzia emerge discorsivamente come uno spazio marginale ma inserito nei rapporti di forza del suo tempo: i personaggi dei bambini non hanno consapevolezza del mondo sociale degli adulti, segnato da disuguaglianze che ricadono anche su di loro. Sono descritti come mancanti: inconsapevoli, senza una soggettività capace di intervenire nella società, passivi nel subire la costruzione degli adulti (James, Jenks e Prout 1998; Burman 2017, 84). In questo senso, la rappresentazione dell'infanzia proposta da "Fuori dal giardino" può essere letta anche alla luce della svolta concettuale delineata da Zhou Zuoren negli stessi anni. Come sottolineava Zhou, il pensiero tradizionale aveva frainteso la natura dei bambini, trattandoli ora come "piccoli adulti", ora come esseri incompleti, mentre solo recentemente si era iniziato a riconoscerli come soggetti completi e autonomi, diversi dagli adulti sia fisicamente che mentalmente (Zhou in Shen 2014, 263). Tuttavia, nel racconto di Ye Shengtao questa concezione appare ancora in tensione: Chang'er è costruito come portatore di desideri, immaginazione e interiorità, ma resta privo di parola, azione e riconoscimento sociale. La sua figura incarna così una transizione incompiuta.

All'interno della raccolta *Dacaoren*, "Huayuan wai" può essere letto come un racconto di transizione, in cui si intrecciano elementi della narrativa immaginativa centrata sull'interiorità infantile e tratti del realismo sociale che caratterizzano altre opere di Ye Shengtao. Da un lato, la descrizione del giardino come spazio simbolico della felicità e i sogni del protagonista evocano un mondo poetico vicino anche alla tradizione di Andersen; dall'altro, la dinamica dell'esclusione e il contrasto di classe emergono con forza, inscrivendo l'infanzia in una rete di disuguaglianze strutturali. Il racconto mette così in scena il passaggio tra due paradigmi: l'infanzia come soggetto estetico e l'infanzia come soggetto sociale. In questo senso, "Huayuan wai" non solo riflette, ma incarna la trasformazione culturale e letteraria in atto nella Cina degli anni '20.

Il discorso sull'infanzia che si legge nel racconto è prodotto da diversi fattori, tra cui i più rilevanti si collegano a questioni biografiche, culturali e politiche. Negli anni in cui scriveva il racconto, Ye Shengtao era impegnato nella scuola sperimentale di Luzhi, influenzata dalle istanze dell'Educazione Nuova in particolare dal pragmatismo di Dewey. Ye (1980) ha ragionato molto sull'importanza della letteratura per l'infanzia e in generale della lettura di storie per bambini che parlassero di bambini per fini educativi. La letteratura per l'infanzia era inoltre uno dei campi di lotta culturale del Movimento Nuova Cultura che, con un instancabile lavoro di traduzione e produzioni originali, lottava contro la società e i valori confuciani considerati obsoleti. I modelli letterari e filosofici provenienti dall'estero erano punti di riferimento per questi pensatori, che rielaboravano queste idee per il contesto cinese. Il fine di questa tensione educativa e culturale era comunque politico: cambiare la Cina, creare una nuova nazione e una nuova società cinese (De Giorgi 2009; Foster 2013, 41). Il pensiero marxista e socialista diventa una delle proposte più convincenti e riceve il sostegno di numerosi intellettuali. In letteratura questo passaggio si osserva nell'attenzione sempre maggiore ai temi sociali e al taglio realista delle opere. Ye Shengtao seguirà questa traiettoria verso un dichiarato impegno politico negli anni '30 (Farquhar 1999, 105-14).

Il racconto, parallelamente, contribuisce alla costruzione dell'infanzia nel dibattito del tempo. Ye Shengtao critica implicitamente una visione dell'infanzia tradizionale cinese in cui

il bambino era sottoposto all'adulto in termini di *xiao* 孝 (pietà filiale) (Saari 2010). In qualche modo nega una presunta "identità dell'infanzia cinese", culturalmente essenzializzata e determinata, al tempo stesso conferma una visione subordinata del bambino all'adulto, anche se in relazione alle differenze sociali di quel periodo. Introduce quindi un cambiamento di prospettiva in una continuità di approccio sull'infanzia. Non è un bambino situato "qui e ora" in quanto bambino (James A. e James A.L. 2004) ma lo è in quanto espressione di un gruppo sociale urbano determinato nella Cina degli anni '20 del Novecento.

Il racconto "Huayuan wai" partecipa dunque in modo peculiare alla costruzione del discorso sull'infanzia del suo tempo e ne rispecchia le istanze, evidenziando contraddizioni, possibilità e sviluppi di una questione centrale nella Cina di ieri e di oggi.

Riferimenti bibliografici

- Anderson, Marston. 1989. "The Specular Self: Subjective and Mimetic Elements in the Fiction of Ye Shaojun". *Modern China* 15, no. 1: 72-101.
- Berger, Arthur A. 1995. *Cultural Criticism: A Primer of Key Concepts*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Bi, Lijun, and Xiangshu Fang. 2013. "Childhoods: Childhoods in Chinese Children's Texts: Continuous Reconfiguration for Political Needs". In *(Re)imagining the World: Children's Literature's Response to Changing Times*, edited by Wu Yan, Kerry Mallan and Roderick McGillis, 55-68. Berlin: Springer.
- Bourdieu, Pierre. 1993. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.
- Brandist, Craig. 2023. "From Literary Theory to Cultural Studies". In *Central and Eastern European Literary Theory and the West*, edited by Michał Mrugalski, Schamma Schahadat and Irina Wutsdorff, 821-32. Berlin-Boston: De Gruyter.
- Bujatti, Anna. 1972a. "Un narratore degli anni Venti. Yeh Sheng-T'ao". *Cina* no. 9: 82-85.
- . 1972b. "Il signor P'an nell'imbarazzo". *Cina* no. 9: 86-105.
- Burman, Erica. 2017 [1994]. *Deconstructing Developmental Psychology*. London: Routledge.
- Cheek, Timothy. 2015. *The Intellectual in Modern Chinese History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Christensen, Naomi. 2021 [2011]. "Agency". In *Keywords for Children's Literature*, edited by Philip Nel, Lissa Paul and Naomi Christensen, 10-12. New York: New York University Press.
- De Giorgi, Laura. 2009. "La modernizzazione del sistema educativo dalla fine dell'Ottocento ai giorni nostri". In *La Cina, vol. III, Verso la modernità*, a cura di Guido Samarani e Maurizio Scarpari, 663-92. Torino: Einaudi.
- Faeti, Antonio. 1977. *Letteratura per l'infanzia*. Firenze: La Nuova Italia.
- Farquhar, Mary A. 1999. *Children's Literature in China. From Lu Xun to Mao Zedong*. London-New York: M.E. Sharp.
- Foster, Kate. 2013. *Chinese Literature and the Child: Children and Childhood in Late-Twentieth Century Chinese Fiction*. Houndsmills-Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Gao, Shaoyue 高少月. 2008. "Xiandaixing yu 'ertong de faxian': Shi lun Wusi shiqi 'ertong de faxian' yu yiyi" 现代性与 "儿童的发现"——试论五四时期 "儿童的发现" 与意义 (Modernità e 'la scoperta dell'infanzia': Sulla scoperta e il significato dell'infanzia nel periodo del Quattro Maggio). *Minxi Zhiye Jishu Xueyuan Xuebao* 闽西职业技术学院学报 vol. 10, no. 3: 39-43.
- He, Xifan 何希凡. 2005. "Ye Shengtao de jiaoyu qingjie yu Nihuanzhi xinling bianqian" 叶圣陶的教育情结与倪焕之的心灵变迁 (La complessità dell'educazione di Ye Shengtao e le vicissitudini emotive di Ni Huanzhi), *Xihua Shifan Daxue Xuebao* 西华师范大学学报 no. 2: 64-68.
- James, Allison. 2009. "Agency". In *The Palgrave Handbook of Childhood Studies*, edited by Jens Qvortrup, William A. Corsaro and Michael-Sebastian Honig. London-New York: Palgrave Macmillan.
- James, Allison, and Adrian L. James. 2004. *Constructing Childhood: Theory, Policy, and Social Practice*. New York: Palgrave Macmillan.
- James, Allison, Chris Jenks, and Alan Prout. 1998. *Theorizing Childhood*. Cambridge: Polity Press.

- Jones, Andrew F. 2011. *Developmental Fairy Tales: Evolutionary Thinking and Modern Chinese Culture*. Cambridge: Harvard University Press.
- Li, Li. 2006. "Influences of Translated Children's Texts upon Chinese Children's Literature". *Papers: Explorations into Children's Literature* vol. 16, no. 2: 101-106.
- . 2010. *Shengcheng yu jieshou: Zhongguo ertong wenxue fanyi yanjiu (1898-1949)* 生成与接受: 中国儿童文学翻译研究 (1898-1949) (Produzione e ricezione: Uno studio sulla letteratura per l'infanzia tradotta in Cina, 1898-1949). Wuhan: Hubei Changjiang Chubanshe.
- Liu, Zengren 刘增人, e Ping Guanglian 平广连, a cura di. 1988. *Ye Shengtao yanjiu ziliao* 叶圣陶研究资料 (Materiali di studio su Ye Shengtao). Beijing: Beijing Shiyue Wenyi Press.
- Lu Xun. 2002. *Diario di un pazzo e altri racconti*. Traduzione e cura di Maria Rita Masci. Torino: Einaudi.
- O'Sullivan, Emer. 2004. "Internationalism, the Universal Child and the World of Children's Literature". In *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, edited by Peter Hunt, 13-25. London: Routledge.
- Oswell, David. 2013. *The Agency of Children: From Family to Global Human Rights*. New York: Cambridge University Press.
- Pilone, Raffaella, e Yuan Huaqing (a cura di). 1993. *Narratori cinesi del '900*. Milano: Bompiani.
- Qvortrup, Jens, William A. Corsaro, and Michael-Sebastian Honig, (eds) 2009. *The Palgrave Handbook of Childhood Studies*. Basingstoke-New York: Palgrave Macmillan.
- Rizzuto, Giuseppe. 2022. "Ye Shengtao maestro, scrittore, editore. Un intellettuale insegnante nella Cina del primo Novecento". In *Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche* 29: 246-61. Brescia: Editrice Morcelliana.
- Rose, Jacqueline. 1984. *The Case of Peter Pan, or The Impossibility of Children's Fiction*. London: Palgrave Macmillan.
- Saari, Jon L. 1990. *Legacies of Childhood: Growing up Chinese in a Time of Crisis, 1890-1920*. Cambridge: Council on East Asian Studies.
- Sarland, Charles. 2004. "Critical Tradition and Ideological Positioning". In *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, a cura di Peter Hunt, 56-75. London: Routledge.
- Shang, Jinlin 尚金林. 2004. *Ye Shengtao nianpu changbian. Di yi juan: 1894-1935* 叶圣陶年谱长编. 第一卷: 1894-1935 (Cronologia estesa di Ye Shengtao. Volume I: 1894-1935). Beijing: Renmin Jiaoyu Chubanshe.
- Shen, Chu. 2014. "Canon Formation and Children's Literature during the May Fourth Period". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* vol. 16, no. 6: 2-9. doi: 10.7771/1481-4374.2302.
- Shih, Shu-mei. 2001. *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*. Berkeley: University of California Press.
- . 2011. "The Concept of the Sinophone". *PMLA / Publications of the Modern Language Association of America* vol. 126, no. 3: 709-18.
- Tang, Rui. 2006. "Chinese Children's Literature in the 21st Century". *Bookbird: A Journal of International Children's Literature* vol. 44 no. 3: 21-29.
- Tesar, Marek. 2016. "Childhood Studies, an Overview of". In *Encyclopedia of Educational Philosophy and Theory*, edited by Michael A. Peters, 136. New York: Springer.
- Tesar, Marek, Zhen Phoebe Tong, Andrew Gibbons, et al. 2019. "Children's Literature in China: Re-visiting Ideologies of Childhood and Agency". *Contemporary Issues in Early Childhood* vol. 20, no. 4: 381-93. doi: 10.1177/1463949119888494.
- Tripi, Maura. 2025. *Non chiamateli bambini. Un'introduzione al Childism*. Milano: Ledizioni.
- Wang, Jessica C.-S. 2007. *John Dewey in China: To Teach and to Learn*. Albany: State University of New York Press.
- Wang, Lei. 2019. *John Dewey's Democratic Education and Its Influence on Pedagogy in China, 1917-1937*. Wiesbaden: Springer.
- Wyness, Michael G. 2018. *Childhood, Culture and Society: In a Global Context*. London: Sage Publications.
- Xu, Xu. 2013. "Translation, Hybridization, and Modernization: John Dewey and Children's Literature in Early Twentieth Century China". In *Children's Literature in Education* 44: 222-37.

- Xue, Teng 薛腾. 2011. “*Nihuanzhi zai pingjia*” 倪焕之 ” 再评价 (Rileggere il *Ni Huanzhi*). *Wenxue Jiaoyu* 文学教育 no. 1: 95-97.
- Yang, Zhiyi. 2022. “Sinophone Classicism: Chineseness as Temporal and Mnemonic Experience in the Digital Era”. *The Journal of Asian Studies* vol. 81, no. 4: 657-71. doi: 10.1017/S0021911822000596.
- Ye, Shengtao 叶圣陶. 1980. *Wo he ertong wenxue* 我和儿童文学 (Io e la letteratura per l'infanzia). Pechino: Zhongguo shaonian ertong chubanshe.
- . 2005 (1923). “Huayuan wai” 花园外 (Fuori dal giardino). In *Ye Shengtao ertong wenxue quanji* 叶圣陶儿童文学全集 (Raccolta completa delle opere di letteratura per l'infanzia di Ye Shengtao), vol. 1, a cura di Li Xue 李雪 e Xiao Jing 晓静, 124-31. Pechino: Zhongguo shaonian ertong chubanshe.
- Ye, Zhishan 叶至善, Zhimei Ye 叶至美, and Zhicheng Ye 叶至诚 (a cura di). 2004. *Ye Shengtao ji / Di ershiliu juan: Zhuanlie he suoyin* 叶圣陶集 / 第二十六卷: 传略和索引 (Opere complete di Ye Shengtao, vol. 26: profilo biografico e indici). Nanchino: Jiangsu Jiaoyu Chubanshe.
- You, Chengcheng. 2023. “Storytelling for a Republic of Childhood: Rebranding China's National Images in Children's Literature”. *Neohelicon* vol. 50, no. 1: 37-53. doi: 10.1007/s11059-022-00653-x.
- Zarrow, Peter. 2015. *Educating China: Knowledge, Society and Textbooks in a Modernizing World, 1902-1937*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zhang, Yingjin, and Kuei-fen Chiu (eds). 2022. *The Making of Chinese-Sinophone Literatures as World Literature*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Zhou, Zuoren 周作人. 1988 [1920]. “*Ertong de wenxue*” 儿童的文学 (Letteratura per l'infanzia). In *Zhongguo ertong wenxue daxi* 中国儿童文学大系 (Grande raccolta della letteratura cinese per l'infanzia), vol. 1, a cura di Jiang Feng 姜锋, 3-10. Shanxi: Xiwang Chubanshe.

OSSERVATORIO



Nel laboratorio di Beckett

Fernando Cioni

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

Citation: F. Cioni (2025) Nel laboratorio di Beckett. *Lea* 14: pp. 239-243. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16682>.

Copyright: © 2025 F. Cioni. 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 License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

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.

James Knowlson, nella nota al progetto editoriale dei *Quaderni di regia* di Beckett, fa notare come “nel teatro niente si può etichettare come definitivo” e come “le produzioni di Samuel Beckett delle proprie opere illustrano questo chiaramente” (vol. I, 7). È noto come i testi a stampa di Beckett non riflettessero le successive revisioni operate dall'autore e come intere parti dei suoi testi non sono mai stati messi in scena nelle produzioni da lui dirette come apparivano nelle versioni originali. I quattro volumi che raccolgono rispettivamente *Aspettando Godot*, *Finale di partita*, *L'ultimo nastro di Krapp* e alcuni dei testi brevi (*Commedia*, *Va e vieni*, *Vero*, *Joe*, *Passi*, *Quella volta*, *Cosa dove* e *Non io*) nelle versioni rivedute basate sulle regie di Beckett presentano quei testi, con l'autorizzazione dell'autore, che ora sono “il più vicino possibile a come Beckett voleva che fossero” (*ibidem*). I quaderni teatrali di Beckett, pubblicati in inglese fra il 1992 e il 1999, sono stati tradotti in italiano dal 2021 al 2024, a cura di Luca Scarlini.

Il primo volume, con traduzioni di Luca Scarlini, Stella Montanari, Ilaria Spisni e Arianna Urgesi, presenta il testo riveduto di *Aspettando Godot*, basato sul quaderno di regia della messa in scena allo Schiller Theater di Berlino del 1975, corredato dalle note al nuovo testo, dalle note al quaderno di regia e dalle indicazioni dei tagli e delle modifiche al testo a stampa. James Knowlson nella sua prefazione ripercorre il rapporto di Beckett con le messe in scena di *Aspettando Godot*, dal 1961, quando assistette alle prove della prima produzione francese di Roger Blin, al 1964 quando partecipò attivamente a quelle della prima inglese di Anthony Page, al suo impegno

* Samuel Beckett. *Quaderni di regia e testi riveduti. Aspettando Godot*. Edizione critica di James Knowlson e Douglas McMillan, a cura di Luca Scarlini. Imola, CUE Press 2021, pp. 453; Samuel Beckett. *Quaderni di regia e testi riveduti. L'ultimo nastro di Krapp*. Edizione critica di James Knowlson, a cura di Luca Scarlini. Imola, CUE Press 2022, pp. 303; Samuel Beckett. *Quaderni di regia e testi riveduti. Finale di partita*. Edizione critica di Stanley E. Gontarski, a cura di Luca Scarlini. Imola, CUE Press 2022, pp. 287; Samuel Beckett. *Quaderni di regia e testi riveduti. Testi brevi*. Edizione critica di Stanley E. Gontarski, a cura di Luca Scarlini. Imola, CUE Press 2024, pp. 526.

l'anno successivo nella produzione tedesca dello Schiller Theater, fino alla sua regia del dramma nel 1975 a Berlino e alla supervisione della produzione in inglese di Walter Asmus per il San Quentin Drama Workshop nel 1984. Da queste due produzioni che presentano ampie concordanze negli interventi sul testo pubblicato, Knowlson presenta un testo riveduto che "può essere visto come una nuova versione di *Godot*, più breve, più concisa nella struttura e pensata molto più chiaramente in termini teatrali" (vol. I, 15). Questo nuovo testo "è quello che Beckett desiderava vedere in scena" (*ibidem*). Il quaderno di regia, della produzione allo Schiller Theater, il cosiddetto "quaderno rosso", che riporta la seconda versione delle note di regia di Beckett, viene riprodotto in facsimile, con la traduzione italiana. Le modifiche al testo a stampa presentano "piccole aggiunte, tagli consistenti e molte ma significative modifiche" (16), che riguardano soprattutto le didascalie, i movimenti e i gesti degli attori. Knowlson conclude la sua introduzione sottolineando come il Beckett regista

Non solo completava lo scrittore, ma chiariva e completava il proprio lavoro in una nuova fase finale di creatività che gli permetteva di esprimere la sua visione coordinando la forma visiva, l'andamento ritmico fondamentale e il testo in forma orale con forse più successo di quando qualsiasi altro drammaturgo-regista della nostra epoca sia mai stato in grado di fare. (vol. I, 22)

L'ultima parte del volume presenta i tagli e le modifiche all'edizione tedesca di *Aspettando Godot* utilizzata da Beckett per la sua messa in scena. Come scrive Knowlson, queste modifiche "testimoniano il profondo e raffinato lavoro, differenziato per ogni produzione, di limatura su *Aspettando Godot*, evidenziando nuovamente lo spirito perfezionista di Samuel Beckett non solo nella regia e nella messinscena, ma anche nella scrittura" (vol. I, 403). Il volume si chiude con una bibliografia dei manoscritti e delle copie annotate da Beckett di *Aspettando Godot*, di edizioni del dramma e di saggi su Beckett regista della sua opera.

Il secondo volume, a cura di Stanley E. Gontarski, traduzioni di Luca Scarlini, Ilaria Spisni e Molena Massalongo, è dedicato ai quaderni di regia di due messinscene di *Finale di partita*, quella allo Schiller Theater nel 1966 e quella al Riverside Studios di Londra nel 1980, entrambe con la regia di Beckett. La produzione dello Schiller Theater è la prima regia interamente attribuita a Beckett. Come sottolinea Gontarski, dirigere le proprie opere diede a Beckett la possibilità di andare oltre la semplice cura dei dettagli. Poteva non solo limitare le modifiche altrui, ma anche introdurre alcune proprie" (vol. II, 14). Dirigere le proprie opere per Beckett significava anche poter "rimediare a quelli che considerava eccessi o imprecisioni del copione originale" (*ibidem*). Nella sua traduzione inglese del dramma, Beckett aveva già cominciato ad eliminare ogni elemento che gli appariva non rilevante, e molti dei tagli e delle revisioni operati sulla versione tedesca e francese per la messinscena allo Schiller Theater "erano formulate per avvicinare quelle versioni al testo inglese già riveduto" (vol. II, 17). Fra i tagli più eclatanti, ogni allusione al pubblico, la canzone di Clov e la semplificazione della pantomima di Clov in apertura del dramma e la sua successiva ispezione all'esterno. Il secondo volume dei quaderni di regia offre una nuova versione di *Finale di partita*, ricavata dagli interventi di Beckett sul testo per le due produzioni del 1967 e del 1980. I quaderni sono ricchi "di informazioni sulla visione di Beckett riguardo *Finale di partita* e destano", scrive Gontarski, "enorme interesse non solo per gli studiosi, ma anche per ogni persona legata al mondo del teatro, fino alla platea di comuni lettori interessati a capire il teatro di Beckett più in profondità" (vol. II, 19). Beckett con *Finale di partita*, "prende il controllo completo degli strumenti di regia, essa non rappresentava più un processo separato dalla creazione di un testo ma la sua continuazione. [...] Scrittura, traduzione e regia erano un unico componente, parte di un processo creativo continuo" (vol. II, 13). E tutti coloro che si avvicineranno alla regia del dramma "dovranno essere più consapevoli circa il processo creativo e le indicazioni di Samuel Beckett" (*ibidem*).

Il terzo volume, a cura di James Knowlson, traduzioni di Luca Scarlini, Ilaria Spisni e Milena Massalongo, presenta il quaderno di regia per la messa in scena allo Schiller Theater nel 1969, diretto dallo stesso Beckett, di *L'ultimo nastro di Krapp*. Beckett scrisse il monologo per l'attore irlandese Patrick Magee, che debuttò nella parte di Krapp al Royal Court Theatre di Londra nell'ottobre 1958 con la regia di Donald McWhinnie. "Beckett", scrive Knowlson, "prese parte a tutte le prove, offrendo consigli e suggerimenti (secondo Magee inviati con discrezione tramite il regista)" (vol. III, 13). Beckett prese parte anche alle prove della versione francese diretta da Roger Blin, e fu in costante contatto con Alan Schneider, che diresse il monologo a New York agli inizi del 1960. Beckett, dunque, "fu coinvolto nella messinscena di *L'ultimo nastro di Krapp* molto da vicino già da prima che fosse invitato a dirigere personalmente la regia nell'ottobre 1969, con Martin Held nel ruolo di Krapp, allo Schiller Theatre" (*ibidem*). Beckett si preparò meticolosamente, come emerge dal dettagliatissimo quaderno di regia. L'esperienza berlinese fu solo la prima delle molte regie, o consulenze alla regia, del monologo da parte di Beckett, come quella del 1970 al Théâtre Récamier, o la versione per la BBC del 1972, regia di Donald McWhinnie, e quella del 1973, regia di Anthony Page, per le quali Beckett preparò dei nuovi copioni. Successivamente, il drammaturgo irlandese diresse *Krapp* altre due volte, nel 1975 al Théâtre d'Orsay e, in inglese, a Berlino nel 1977, utilizzando gran parte delle variazioni della messinscena allo Schiller Theater. I tagli e le modifiche per la messa in scena berlinese del 1969, avevano "lo scopo di stabilire un contrasto più marcato tra il silenzio meditabondo e l'immobilità da una parte, e il rumore e l'attività rapida e deliberata dall'altra" (vol. III, 14). Nel suo quaderno di regia, Beckett scrive che aveva tagliato "tutto quello che interferisce con il cambio improvviso dall'immobilità al movimento, o che lo rallenta" (vol. III, 93). Knowlson offre una panoramica delle maggiori modifiche effettuate da Beckett sul testo a stampa (vol. III, 14-16), fra le quali l'attenuazione dell'associazione di Krapp con il clown da circo o il comico da music-hall, con l'intento di "stabilire l'immagine di Krapp come quella di un vecchio debole, stanco e cagionevole, per bilanciare l'immagine del clown che era stata presentata al pubblico" (vol. III, 15). Un altro cambiamento fu quello di "associare in maniera obliqua il buio che circonda la zona di luce di Krapp con la morte" (*ibidem*). Questo gioco di luce e oscurità caratterizza il finale dello spettacolo, dalla produzione allo Schiller Theatre in poi:

Invece di far chiudere il sipario sul palco illuminato mentre Krapp guarda fisso davanti a sé e il nastro continua a girare in silenzio, Beckett fece sfumare tutte le luci del palco e quella della nicchia, lasciando solo 'l'occhio magico' del registratore a brillare nel buio per qualche secondo prima che il sipario si chiudesse. (*ibidem*)

Nelle produzioni successive, Beckett riprese gran parte delle modifiche della messa in scena berlinese. *L'ultimo nastro di Krapp* è il dramma dove Beckett fu maggiormente coinvolto a livello di produzione, regia e messinscena. Per questo, il volume presenta non il testo riveduto della messinscena berlinese del 1969, ma "un copione per gli attori riveduto nella forma precisa in cui Beckett voleva che il suo testo fosse messo in scena" (vol. III, 23), con note testuali che mostrano "come l'opera sia evoluta a partire da (e includendo) la produzione dello Schiller Theater", con "molte delle variazioni teatrali che sono nate nel corso delle sei produzioni sulle quali abbiamo informazioni dettagliate" (*ibidem*).

Il quarto volume dei quaderni di regia – a cura di Stanley E. Gontarski, traduzioni di Luca Scarlini e Ilaria Spisni – si occupa di alcuni dei drammi brevi di Beckett che rappresentano momenti essenziali per quel processo di destrutturazione del teatro che caratterizza il suo teatro a partire da *Commedia*. Se il teatro di Beckett ridefinisce il teatro moderno con

Aspettando Godot, con *Commedia* (1963) mette in discussione il teatro stesso: “se *Godot* aveva eliminato l’azione dal palco, *Commedia* praticamente eliminò il movimento. Se *Godot* aveva eliminato cause ed effetto comprensibili, *Commedia* praticamente eliminò l’intelligibilità stessa” (vol. IV, 16). Questo quarto volume dei quaderni di regia parte dalla produzione allo Schiller Theater di *Commedia*, presentando due quaderni, il primo, con la copertina rossa, “riguarda l’aspetto linguistico ed è dedicato al riesame approfondito di Beckett del testo tedesco, tradotto dall’autore con la collaborazione di Elmar e Erika Tophoven” (vol. IV, 183); il secondo, con la copertina marrone, delinea la struttura dello spettacolo. Gontarski si sofferma a illustrare le modifiche sul testo pubblicato (vol. IV, 19-22), sottolineando come nella drammaturgia di Beckett ci sia un prima e un dopo *Commedia*:

Da *Commedia* in avanti, le immagini sul palco di Beckett divennero sempre più disumanizzate, rificate e metonimiche, con la presenza di creature smembrate o incorporee, mentre quello di Beckett diventò un teatro di parti del corpo e spettri, un teatro che tentava di raggiungere la trasparenza piuttosto che la solidità; un teatro infine che stava cercando di disfare se stesso. (vol. IV, 18)

Il volume prosegue con la presentazione di altri drammi brevi come *Va e vieni* (con un testo riveduto), *Vero, Joe, Passi* (con un testo riveduto), *Quella volta* e i quaderni di regia contenuti in quello rosso per la produzione di *Commedia* per lo Schiller Theater. Il volume si chiude con *Non io*, un nuovo testo riveduto e il manoscritto con gli appunti di Beckett per la produzione di Anthony Page del gennaio 1973 al Royal Court theatre. Tutte queste variazioni testuali suggeriscono come Beckett rifiutasse i testi pubblicati. John Calder già nel 1964 faceva notare come i testi a stampa non fossero affidabili e neppure accettabili per l’autore, “ossia non rappresentavano il suo punto di vista finale [...] e certamente non quello più recente, e di conseguenza, più completo a proposito del suo lavoro” (vol. IV, 22). A questo proposito sono esemplificativi i casi di *Passi* e *Non io*. Per *Passi*, l’editore volle pubblicare il testo prima della serata di apertura con la conseguenza che le modifiche apportate da Beckett nel corso delle prove sono assenti, come il cambio del ritmo della camminata portato da sette a nove passi. Successivamente l’editore cambiò le didascalie, ma non il dialogo per cui May conta sette passi e non nove. Conseguentemente, scrive Gontarski, “messe in scena di *Passi* basate su qualsiasi delle versioni pubblicate dell’opera [...] introdurranno inevitabilmente confusione superflua nella produzione” (vol. IV, 23). Nel caso di *Non io*, Beckett ritardò la pubblicazione del testo: “preferirei rimandarla in caso le prove di New York e Londra dovessero gettare una luce diversa su qualsivoglia aspetto” (vol. IV, 30). Nonostante questa accortezza, il testo a stampa non riporta quella che è la variazione più importante determinatasi nelle varie produzioni dopo il 1973, l’eliminazione dell’Auditore. Anche se Beckett lo riteneva importante suggeriva, in una lettera ai registi nel 1986, che poteva essere eliminato:

Dovrei avervi consigliato semplicemente di omettere l’Auditore. È molto difficile da mettere in scena (luce-posizione) e potrebbe essere più un danno che un bene. Per me lo spettacolo ha bisogno di lui ma può essere tralasciato. Non l’ho mai visto funzionare in modo efficace. (vol. IV, 22)

Scelta che lo stesso Beckett farà per la versione televisiva per la BBC nel 1977 e per la produzione francese del 1978 con Madeleine Renault.

I quattro volumi dei quaderni teatrali, che alla loro pubblicazione furono accolti con grande entusiasmo dalla critica, rappresentano preziosi materiali che ci rivelano il processo creativo di Beckett. Per la prima volta i quaderni di regia vengono presentati in traduzione – ad oggi l’unica nel panorama internazionale – portando il lettore nel laboratorio di Beckett

e facendogli scoprire, attraverso le introduzioni, le note e gli apparati dei curatori dei singoli volumi, James Knowlson, Stanley E. Gontarski e Douglas McMillan, “il mondo dell’autore, per leggerlo e portarlo sul palcoscenico” (vol. I, 9), permettendogli, come scrive Luca Scarlini, di “entrare nel laboratorio di azioni verbali e gestuali di un autore capitale del secolo scorso, la cui influenza rimane capillare nelle forme più diverse del presente” (*ibidem*).



Citation: T. Sun (2025)
Rassegna degli studi anti-
essenzialisti sulla produzione
letteraria sino-malaysiana
e sino-americana. *Lea* 14:
pp. 245-256. doi: [https://
doi.org/10.36253/lea-1824-
484x-16170](https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16170).

Copyright: © 2025 T. Sun. This
is an open access, peer-re-
viewed article published by
Firenze University Press ([https://
oajournals.fupress.net/index.php/
bsfm-lea](https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea)) and distributed under
the terms of the Creative Com-
mons Attribution License, which
permits unrestricted use, distri-
bution, and reproduction in any
medium, provided the original
author and source are credited.

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

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

Rassegna degli studi anti-essenzialisti sulla produzione letteraria sino-malaysiana e sino-americana

Tianyang Sun

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

L'espansione delle minoranze etniche in un determinato Stato-nazione, uno dei fenomeni che caratterizzano la nostra epoca, comporta un profondo conflitto di pensieri. Taluno si sente disorientato, prova angoscia e perfino rabbia di fronte a una società sempre più frammentata in termini etno-culturali, talaltro ha una lucida consapevolezza del fatto che tale frammentazione, così come l'intensificarsi della migrazione, è una conseguenza inevitabile della modernità. Si ravvisa una divergenza ideologica anche nell'ambito di genere dove l'egemonia maschile e l'eteronormatività non possiede più un'indubbia legittimità. La produzione letteraria delle persone di origine cinese che risiedono al di fuori della RPC costituisce un osservatorio dei suddetti conflitti di pensieri. Anche sul versante critico si riscontrano due prospettive contrapposte. Alcuni studiosi consolidano le riduttive categorie identitarie, mentre altri cercano di decostruirle.

In questo articolo, offro una rassegna degli studi anti-essenzialisti sulle opere scritte dagli autori sino-malaysiani, cioè i sinodiscendenti nati in Malaysia, e dalle persone di origine cinese che risiedono negli Stati Uniti. Questi lavori meritano particolare attenzione perché mettono in luce quanto sia pernicioso l'approccio orientalista che ancora oggi viene adottato da alcuni sinologi occidentali e cinesi. Questa visione basata sull'eccezionismo cinese è da scongiurare perché provocherebbe la "violenza epistemologica". Lo studioso perpetra questa violenza quando interpreta un testo relativo all'Altro in modo da rappresentarlo come inferiore o problematico, ignorando spiegazioni alternative che sono altrettanto fondate (ho adattato la definizione fornita da Teo 2010, 298 che fa riferimento al campo psicologico). La violenza epistemologica trasforma le interpretazioni parziali che hanno un impatto negativo sull'Altro in conoscenza scientifica, cioè in presunta verità. Inoltre, alcuni lavori critici che presenterò risultano illuminanti in quanto vertono contemporaneamente su due questioni principali degli studi culturali, cioè quelle di

etnicità e di genere. Poiché le oppressioni che emergono dai testi sono spesso inerenti a queste due dimensioni, per opporre una resistenza efficace è necessario che gli studi etnici e quelli di genere operino in sinergia.

In questo articolo mi concentro sui lavori che prendono in esame autori sino-malaysiani e sino-americani. Le comunità cinesi in Malaysia e negli Stati Uniti hanno dimensioni notevoli e risultano assai dinamiche sotto l'aspetto della creazione letteraria. Sotto l'influenza degli eventi iconoclasti che negli anni Sessanta e Settanta hanno sovvertito le gerarchie della società americana, quali il movimento per i diritti civili e il movimento femminista, la *Chinese American literature* ha conosciuto uno sviluppo prospero (Yin 2000, 229). Scrittrici/scrittori come Maxine Hong Kingston (1940-) e Amy Tan (1952-) hanno riscosso successi editoriali a livello internazionale. D'altronde, nella Malaysia postcoloniale si è formato un cospicuo ed eterogeneo corpus di testi sinofoni (Liu 2011, 150-60).

In ambito critico, si sono svolte accese polemiche intorno alle suddette opere, in particolare riguardo alla loro specificità etno-culturale. Nella Malesia (area geografica che comprende una parte dell'odierna Malaysia e il territorio singaporiano) degli anni '40 ha avuto luogo un'ampia discussione sulla scelta dell'argomento e sulla posizione politica degli autori sinofoni: il focus del dibattito è se questi ultimi debbano descrivere primariamente o meno la realtà vissuta dalle popolazioni locali facendosene portavoce (Fang 1987, 27-28). Nel mondo accademico anglofono, il successo fenomenale di *The Woman Warrior* (1976) di Maxine Hong Kingston e i commenti assai negativi di Frank Chin (1940-) al riguardo hanno suscitato un'ampia discussione tra specialisti su come interpretare le autorappresentazioni della comunità cinese nella sua produzione letteraria (Yin 2000, 234-39). Da questi dibattiti sono emerse riflessioni molto valide per una lettura relativista delle opere nate in altre zone del mondo.

Inoltre, tengo a sottolineare che non tutte le opere sino-malaysiane che i critici hanno selezionato come fonti primarie sono state scritte in Malaysia. Mi sembra opportuno includere i saggi sugli autori emigrati, come ad esempio coloro che dopo essersi stabiliti nella RDC vi hanno proseguito la carriera letteraria. Sotto l'aspetto linguistico, prendo in considerazione testi sia sinofoni sia anglofoni, in quanto ritengo che gli strumenti teorici di cui parlerò non siano utilizzabili solo sulle opere scritte in un determinato idioma.

La mia rassegna si struttura in due sezioni che sono dedicate rispettivamente alla letteratura sino-malaysiana e a quella sino-americana. In ogni sezione, mi concentro dapprima sugli studiosi che si occupano prevalentemente degli essenzialismi etno-culturali, per illustrare poi i lavori di coloro che mostrano maggiore interesse per le questioni di genere, senza trascurare i fattori razziali nelle relative costruzioni egemone. In generale, gli studiosi che cito nella prima parte assumono una posizione marcatamente anti-sinocentrica. Nei saggi sulla scrittura degli autori residenti negli Stati Uniti, i critici propendono invece a inquadrare le rappresentazioni culturali in un contesto sociale sul quale incidono profondamente ideologie razziste, sessiste ed eteronormative.

1. Studi sulla letteratura sino-malaysiana

Se nella letteratura sino-malaysiana si osserva una tensione tra l'egemonia sinocentrica e la razzializzazione da parte dell'establishment malese, una buona parte degli studiosi rivendica prevalentemente la libertà degli autori dai discorsi del nazionalismo cinese. Ng Kim Chew (Huang Jinshu), scrittore e studioso di origine cinese che da giovane ha lasciato la Malaysia per andare a studiare a Taiwan, dove attualmente risiede, promuove una soggettività diasporica marcatamente anti-sinocentrica. In alcuni articoli pubblicati negli anni '90, Ng valuta negativamente quasi tutte le opere sinofone nate nella Malesia del secondo dopoguerra. Nel commentare

la concezione letteraria di coloro che come Fang Beifang (1919-2007) abbracciano il realismo sociale, denuncia l'utilizzo della scrittura come strumento propagandistico (Ng 2012, 98-100); in altre parole, i loro lavori sono nati dall' "interferenza innaturale della politica", ragion per cui mancano di letterarietà e "calpestando la bellezza della scrittura".¹ Per di più, a suo giudizio questi scrittori non prestano abbastanza attenzione alle tecniche narrative (78-79). Quanto alla poesia modernista sino-malaysiana, pur essendo artisticamente più raffinata, "reintroduce lo spettro della vecchia Cina":² di fronte alle politiche culturali del governo malaysiano, volte a costruire un'identità nazionale prevalentemente malese, i poeti, per difendere la propria cinesità, esprimono affetto verso la cultura elitaria della Cina imperiale. Tale sentimento è definito da Ng (71-73) come un'affettazione in quanto risulta estraneo al contesto spazio-temporale in cui vivono gli autori, ossia la Malaysia post 1970.

Nella veemente invettiva di Ng nei confronti delle vecchie generazioni di scrittori si ravvisano alcune tesi contestabili. Mentre è condivisibile l'osservazione secondo cui i sinodiscendenti in Malaysia non sono tenuti a salvaguardare la cultura cinese (84), appare eccessivo il suo scagliarsi contro alcune poesie che esaltano Qu Yuan, poeta esule del periodo degli Stati Combattenti. Questi componimenti poetici potrebbero, a suo dire, essere interpretati da certi critici come espressione di una nostalgia sinocentrica (81-82). Risulta inoltre naïve l'idea di Ng (84-85) sulla "purezza" della vera letteratura che non deve mai essere contaminata dalle interferenze politiche. Eppure, in un altro articolo (159) entra in contraddizione con sé stesso nel criticare i realisti per aver slegato la lingua cinese dagli "elementi ideologici" che implica. Al di là di tale incoerenza, è utile ricordare una massima di Jameson: "everything is 'in the last analysis' political" (1981, 20). Da ultimo, occorre notare che Ng, forse a causa della sua duplice professione di scrittore e di critico, non sembra consapevole dei limiti del lavoro del critico letterario. Secondo Frye, per un critico è una pratica "disperatamente antiquata" quella di dettare all'artista cosa debba o non debba fare per essere considerato "autentico", proprio come fa Ng quando nega, con una certa presunzione, il valore estetico di molti testi dei suoi predecessori (1957, 26).

Si riscontrano aspre critiche contro l'esaltazione della cinesità anche nei saggi di Wong Yoon Wah (Wang Runhua), sinologo singaporiano che applica le teorie degli studi postcoloniali all'analisi testuale. Alla luce della distinzione tra colonialismo d'insediamento (*settler colonialism*) e colonialismo di sfruttamento (*exploitation colonialism*) (cfr. Ypi 2013, 160-61), Wong (2001, 61) inquadra le opere degli scrittori sinofoni singaporiani e malaysiani nella cornice della letteratura postcoloniale e ritiene che esse riflettano sia l'egemonia culturale del Regno Unito che quella della Cina. In questa prospettiva, Wong prende in esame i lavori che descrivono la tensione tra i gruppi etnici nella penisola di Malacca, lo sfruttamento economico da parte dei colonizzatori britannici e la crisi delle scuole sinofone e della cultura cinese nella Singapore post indipendenza (37-49, 97-120). È bene notare che può sollevare qualche dubbio il ricorso alle teorie sulla letteratura postcoloniale, intesa in senso stretto. Infatti, queste teorie sono incentrate in particolare sul *write back*, pratica che consiste nella sfida all'autorevolezza della lingua dei colonizzatori (Ashcroft, Griffiths and Tiffin 2002, 7-8). Adoperando le varianti linguistiche stigmatizzate come "impure" dall'impero coloniale, gli scrittori postcoloniali si oppongono alla forma "standard" che esso imponeva. Tuttavia, i testi menzionati da Wong sono scritti in cinese, laddove i colonizzatori parlano inglese. In questa ottica trovo più appropriato l'uso del metodo postcoloniale negli studi sulla letteratura anglofona singaporiana (si veda ad esempio

¹ Ng 2012, 108: "政治 [...] 進行非自然的干擾", "對文學性加以踐踏". Se non diversamente indicato, le traduzioni sono dell'autore.

² 82: "讓老中國的龐大鬼影長驅直入".

Bernards 2015 [6-7] che parla del romanzo *Fistful of Colours* [1992] della scrittrice Suchen Christine Lim [1948-]). Occorre comunque tener presente che esistono altre definizioni del “postcoloniale” che, come quella proposta da Xu (1999, 16), non attengono solo alla dinamica di potere tra ex colonia e madrepatria, ma anche alla violenza culturale intranazionale connessa con il colonialismo.

Dall'altro lato, Wong (2001, 61-62) sostiene che gli scrittori sinofoni sono soggetti anche al colonialismo d'insediamento della Cina. Similmente a quanto avvenne per le prime generazioni di scrittori anglofoni negli Stati Uniti e in Australia, anche gli autori sinofoni possono ritrovarsi emarginati se non si conformano al canone letterario stabilito dalla Madrepatria. Dopo aver ripercorso la storia della ricezione delle opere di Lu Xun in Malesia, Wong conclude che la produzione letteraria locale è soggetta a un dogma derivante dalla Rivoluzione letteraria (66). Sebbene difenda giustamente il diritto degli scrittori di esplorare contenuti e forme alternative, Wong sembra trascurare le voci di coloro che, nel noto dibattito avvenuto nella Malesia degli anni '40, prendono risolutamente distanza dalla letteratura cinese (Fang 1987, 29-37). Risulta altresì discutibile paragonare la relazione tra le comunità cinesi del Sud-est asiatico e la Cina al colonialismo d'insediamento britannico. Negli Stati Uniti e in Australia, i discendenti degli europei formano la maggioranza della popolazione. Nella Malaysia post 1970, i cinesi costituiscono invece un gruppo etnico demograficamente minoritario e politicamente marginale (Tan 2000, 445, 448-50). Nel caso di Singapore, come osserva Knapman (2021), sono i colonizzatori britannici a usurpare la sovranità del dominatore indigeno sul territorio. A scapito degli abitanti autoctoni, i britannici consentono ai cinesi di insediarsi, di possedere terreni e di svolgere attività commerciali per far aumentare rapidamente la popolazione della colonia. La specificità di questo contesto, dunque, sembra limitare l'applicabilità del metodo postcoloniale che caratterizza la ricerca di Wong.

Anche Lim Kien-ket (Lin Jianguo) assume una posizione anti-sinocentrica su diverse questioni. Confuta la tesi secondo cui l'essenza della letteratura sinofona malaysiana consiste nel carattere nazionale insito nella lingua cinese (specie nella sua scrittura): rimarca che i logogrammi, quantunque conservino abbondanti tracce della storia della Cina, sono semplicemente un insieme di significanti in senso saussuriano che funziona lo stesso senza implicare la cinesità (Lim 1993, 91-92, 97-98). Rileva inoltre che considerare questo corpus come un ramo della letteratura cinese segue la logica emarginante con cui il governo malaysiano esclude i testi sinofoni dalla “letteratura nazionale”.³ Riproponendo l'opinione di Ng, Lim conferma l'importanza di inquadrare le opere dei sino-malaysiani, siano esse sinofone o meno, nello specifico contesto in cui sono state create (108-09). Nel suo caso di studio sul romanzo *Cronache di Jiling* (*Jiling chungiu*, 1986) di Lee Yung-ping (Li Yongping, 1947-2017), Lim (1993, 98-104) arguisce che l'ambiente in cui si svolge la trama, il quale ricorda vagamente la Cina meridionale, ha come modello Kuching (Malaysia), terra natia dell'autore. Ciò dimostra la possibilità di svelare il “colore esotico” di un testo che si ispira in apparenza all'immaginario sulla Cina preindustriale.

Brian Bernards (2015) analizza il tropo di Nanyang, concepito come crogiolo di diverse culture e noto anche come Mari del Sud, nelle opere di alcuni scrittori cinesi moderni e di sinodiscendenti del Sud-est asiatico. A questo termine, Bernards attribuisce una “coscienza arcipelagica”, la quale “imagines national ‘oneness’ as a ‘fluid and open’ network of ‘change and exchange’ between lands connected (rather than isolated) by seas”, quindi “[prioritizes] contact,

³ Lim 1993, 92: “國家文學”.

exchange, heterogeneity, and creolization instead of racial, ethnic, or linguistic uniformity and singularity" (13). Bernards propone di sostituire l'ibridismo e il multiculturalismo, che presumono confini ben definiti tra culture "pure", con il concetto di "creolizzazione", intesa come un processo incessante che crea un caos positivo. (22).

Mentre gli studiosi soprammenzionati esaminano prevalentemente come gli autori si ribellino al mito della cinesità, Khor Boon Eng (Xu Wenrong) evidenzia il loro scontento per l'oppressione esercitata dall'establishment malese. Basandosi sulla concezione critica di Jameson (1986), secondo la quale nei testi letterari del terzo mondo "the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society" (69), Khor (2004, 35) sostiene che per gli scrittori sinofoni invocare la propria cultura etnica costituisce un modo per resistere all'egemonia esclusiva del governo malaysiano. Qui il concetto di cultura etnica non fa riferimento alla Cina reale, e alla RPC in particolare, bensì alla Cina simbolica, e non impedisce la lealtà politica verso il Paese di cittadinanza (37). Essendo consapevole della mentalità essenzialista con cui scrittori come Woon Swee Oan (Wen Rui'an, 1954-) esaltano la cinesità "virtuale", Khor (2004, 61-64) nota in alcune opere più recenti di Lim Chin Chown (Lin Xingqian, 1963-) una svolta ideologica dalla "velleità etno-culturale"⁴ al cosmopolitismo. Tuttavia, è opportuno ricordare che l'"allegoria nazionale" di Jameson, utilizzata da Khor come supporto teorico, ha suscitato diverse critiche. Per citarne una, Ahmad considera la tesi di Jameson riduttiva, in quanto ignora le differenze tra le varie aree classificate sommariamente come "terzo mondo" (un termine, peraltro, assai controverso) e asserisce a priori che tutti i testi di queste zone parlano del colonialismo e dell'imperialismo subito (1987, 10-12, 17-22). Detto ciò, condivido l'osservazione di Khor sull'ambivalenza della cinesità la quale, oltre a essere una strategia di resistenza politica, può causare anche l'auto-isolamento.

L'"autenticità" di un'opera rispetto al canone è un argomento molto dibattuto negli studi letterari. Jing Tsu riconduce gli antagonismi e le alleanze che sorgono attorno alla lingua cinese moderna, specialmente riguardo alla forma più appropriata per la creazione letteraria, alla competizione tra scrittori per il capitale letterario. Il processo globale denominato da Tsu "*literary governance*", nel quale "linguistic alliances and literary production organize themselves around incentives of recognition and power" (2010, 12), è legato all'uso strumentale del madrelinguismo (*linguistic nativity*) e della lingua standard (2, 7). L'accesso a un determinato idioma, osserva la studiosa (12), costituisce "an unevenly distributed privilege, marketed under the various rubrics like the mother tongue, literacy, and standard language". Mediante l'elaborazione di un linguaggio proprio, che abbraccia o respinge quello "autentico", gli scrittori mirano a raggiungere uno status più elevato nel mondo letterario (14). Ad esempio, nei lavori dei due scrittori sinofoni Ng Kim Chew e Chang Kuei-hsing (Zhang Guixing, 1956-), il primo dei quali si dichiara separatista, mentre l'altro è assimilazionista nei confronti dell'egemonia culturale della Cina continentale, Tsu (175, 205) individua un comune desiderio di distinguersi nel campo letterario.

Nella sua monografia (2009), Lim Choon Bee (Lin Chunmei) tratta invece la questione di genere nella letteratura sinofona malaysiana ponendo il focus sul divario presente tra l'immagine della donna che emerge dalla penna delle autrici e quella generata dai loro colleghi uomini. Il portavoce della parte maschile è Pan Yutong (1937-), i cui romanzi rispecchiano un tipico "sguardo maschile" (Mulvey 1988) Nei testi analizzati, le donne vengono talvolta oggettivizzate, diventando mera incarnazione dell'eros (Lim 2009, 96-98), e talaltra vengono rappresentate

⁴ "民族文化的幻想".

come intellettualmente inferiori in confronto agli uomini (99-101). Decisamente emblematica è la figura delle madri che popolano i testi di Pan: o sono donne meschine che interferiscono nella vita sentimentale dei figli, o sono sante pronte a qualsiasi sacrificio per la prole (103-06). Il patriarcato, così come accade anche nella realtà extratestuale, viene interiorizzato dalle donne: ecco perché Zhang Xiaoyan, una dei personaggi di *Acqua ferma, neve pesante* (*Jingshui daxue*, 1996) costretta a prostituirsi per sostenere la famiglia, pensa di non meritare la proposta di matrimonio di un suo cliente a causa della sua professione “spregevole” (Lim 2009, 98-99). Nelle opere della scrittrice Shang Wanyun (1952-95), Lim nota invece una soggettività femminile preponderante. In alcuni racconti semiautobiografici degli anni Settanta, Shang narra in prima persona l’oppressione patriarcale esercitata nell’ambiente domestico, oppressione che si manifesta in modo particolare nella preferenza accordata ai discendenti maschi e nell’obbligo di procreazione che grava sulle donne sposate (119-22). Nei suoi lavori più recenti spiccano alcuni passi che dipingono in maniera dettagliata e sensuale il corpo femminile. Secondo Lim, ritraendo con disinvoltura la bellezza fisica delle donne, l’autrice afferma sia la propria soggettività femminile che l’agentività nella creazione letteraria (122-26).

2. Studi sulla letteratura sino-americana

A differenza dei testi prodotti in Malaysia, nella produzione letteraria delle persone di origine cinese negli Stati Uniti, le opere scritte nella lingua ufficiale (de iure o de facto) del Paese, in questo caso anglofone, ricevono un’attenzione decisamente maggiore da parte di specialisti e lettori comuni. Da ciò conseguono diverse dinamiche di potere nella creazione, nella circolazione e nel consumo dei testi. Se è poco prudente asserire che scrivendo in una determinata lingua l’autore manifesta una sorta di lealtà culturale e perfino politica verso lo Stato-nazione corrispondente, mi sembra meno opinabile il fatto che dall’idioma adoperato si può evincere almeno il gruppo di lettori cui l’autore si rivolga. Infatti, una buona parte degli studiosi che presenterò in seguito esaminano le rappresentazioni culturali nelle opere sottolineando i mali della società statunitense, soprattutto la razzializzazione e la sessualizzazione subite dalle comunità asiatiche.

Per assicurare la coesione della mia rassegna, illustrerò prima i saggi incentrati sui testi sinofoni, nei quali i critici contestualizzano i discorsi etno-nazionalisti degli autori. Ad esempio, Wang Chin-ming (2004) rimarca l’importanza di studiare la scrittura dei migranti taiwanesi in un’ottica che pone il focus sullo squilibrio di potere tra Taipei e Washington; contesta la lettura semplicistica secondo cui gli autori prendono posizione tra il nazionalismo promosso da Pechino e l’indipendentismo taiwanese (25-27). Lo studioso evidenzia la dipendenza militare ed economica dell’Isola dagli Stati Uniti nel Dopoguerra e l’enorme influenza che le conoscenze acquisite dagli da questi ultimi esercitano sul modo in cui i taiwanesi immaginano l’Occidente (16). Nella sua analisi del racconto *La morte a Chicago* (*Zhijiage zhi si*, 1964) di Bai Xianrong (1937-), Wang (2004, 27-30) interpreta il suicidio del protagonista come una denuncia dello sfruttamento capitalistico subito dagli studenti taiwanesi che negli anni Sessanta e Settanta si sono recati in Occidente, la maggior parte dei quali erano costretti a fare qualche lavoro precario e sottopagato per sostentarsi e pagarsi gli studi. Questo scambio iniquo è una sineddoche del rapporto di potere tra Taiwan e gli Stati Uniti (30-31). Attraverso il caso di studio sul romanzo *Un fiume lontano* (*Qian shan wai shui chang liu*, 1984) di Nieh Hualing (1925-), lo studioso dimostra che nei testi sinofoni il nazionalismo e la conciliazione tra culture non sono incompatibili (Wang 2005, 134-35).

Nel suo caso di studio su tre testi sinofoni di Cong Su (1939-) e Lao Nan (1940-2004), Sau-ling C. Wong (2009) accentua la complessità della costruzione identitaria delle persone di origine cinese in una società profondamente multietnica come quella statunitense. Nella

storia degli Stati Uniti il rapporto tra i cinesi e gli afrodiscendenti oscilla tra solidarietà e divergenza: ciò è voluto dal gruppo dominante che modifica la gerarchia razziale a seconda delle proprie esigenze politiche, economiche e culturali (84). Secondo Wong, infatti, i personaggi afrodiscendenti nella letteratura sino-americana, siano essi portatori di un'immagine positiva o negativa, costituiscono uno schermo sul quale gli autori proiettano i propri desideri soffocati dall'egemonia bianca (85).

Nel nuovo millennio, il termine "Sinophone", denominazione di un voluminoso corpus nonché paradigma critico, ha suscitato ampia discussione tra sinologi di diverse zone del mondo grazie alla teorizzazione di Shih Shu-mei. In *Against Diaspora: The Sinophone as Places of Cultural Production* (2010), Shih propone il concetto di *Sinophone studies* (*Huayuyuxi yanjiu*) come:

the study of Sinitic-language cultures and communities on [...] 'the margins of China and Chineseness' [which] is understood not only specifically but also generally, to include Sinophone communities situated outside the geopolitical China proper and found in many parts of the world as a consequence of historical processes of (im)migration and settlement spanning several centuries, as well as those non-Han communities within China where the imposition of the dominant Han culture has elicited variegated responses ranging from assimilation to anticolonial resistance in the dominant language, Hanyu. (29)

Questa definizione denota innanzitutto la netta posizione della studiosa contro l'etnocentrismo della popolazione Han nella Cina continentale. Questa popolazione, a suo avviso culturalmente omogenea e omogeneizzante infatti cerca di imporre la propria cinesità, termine che in realtà esclude le culture di altre etnie esistenti sul territorio, a determinati gruppi minoritari, come i tibetani e gli uiguri, nonché alle comunità sinofone nel mondo (30). Con Sinophone Shih punta a sostituire il paradigma della "diaspora", il quale si fa complice dell'appello patriottico lanciato dal governo della RPC ai cinesi d'oltremare e rischia di consolidare la loro immagine come "perpetuamente stranieri" (32, 45; si veda anche Bernards 2015, 56-59). Sinophone invece applica un criterio linguistico per determinare il proprio oggetto di ricerca e include tutte le produzioni culturali in lingue sinitiche, a eccezione delle opere create nella lingua standard (*putonghua*) dalle persone di etnia Han che vivono nella RPC (Shih 2007, 28-31; si veda anche Tee 2010 che mette a confronto varie denominazioni della produzione letteraria sinofona al di fuori della Cina). Il quadro teorico di Shih si impenna inoltre sulla visione della Cina come uno Stato coloniale simile alle potenze europee (Shih 2011, 711-14). Da questa prospettiva, Sinophone, essendo una griglia selettiva, privilegia i testi che si oppongono all'egemonia dei cinesi continentali Han e, in quanto "epistemologia", mira a valorizzarne il potenziale sovversivo (Shih 2007, 31; 2011, 717).

Il paradigma che Shih promuove con grande fervore desta una vasta eco nel mondo accademico anglofono e non solo. A essere complessivamente apprezzati sono lo spirito anti-egemonico di Sinophone, il quale "rifugge dal monolinguismo, dall'etnocentrismo, e dal colonialismo" (Shih 2011, 717), e l'approccio anti-essenzialista alle questioni identitarie dei soggetti coinvolti ("*routes can be roots*" [Shih 2010, 46]). Eppure, nella teorizzazione battagliera di Shih vi sono alcune tesi opinabili. Prima di tutto è alquanto discutibile l'esclusione della produzione culturale dei cinesi continentali Han dalla categoria di Sinophone, con il quale Shih dichiara di voler "introdurre differenza, contraddizione e contingenza" (2007, 35). Respingendo quasi completamente la letteratura cinese, la studiosa sembra suggerire che essa sia così monotona da non poter giovare in nessun modo alla sua ricerca, la quale ha come scopo quello di rivendicare la soggettività ibrida degli oppressi. Zhu Chongke (2010, 150) confuta l'idea che i cinesi Han della RPC costituiscano un gruppo culturalmente e linguisticamente monolitico. Sau-ling C. Wong (2010, 51-52) rileva la problematicità della dicotomia interna al concetto di Sinophone il quale, riprendendo l'idea di un "centro", si limita a sostituire la vecchia impostazione critica "centripeta"

con quella “centrifuga”. David D. Wang (2015, 13; 2024, 163) osserva che Sinophone deve includere anche la letteratura cinese che mostra una notevole varietà geografica nonostante l’uso quasi esclusivo del *putonghua*, che nella realtà si declina in una vasta costellazione di dialetti. Wang contesta altresì la tesi di Shih che attribuisce la nascita della letteratura sinofona nel Sud-est asiatico al colonialismo d’insediamento dei migranti cinesi: sostiene che, anziché per effetto del forte richiamo esercitato dalla Cina “coloniale”, questi testi sono il prodotto spontaneo dei migranti desiderosi di preservare la propria cultura di origine, soprattutto laddove affrontano una politica a loro ostile come ad esempio nella Malaysia postcoloniale (Wang 2015, 5, 39).

Un altro focus della ricerca sulla letteratura sino-americana è la rappresentazione delle sessualità non normative. L’articolo di Flair D. Shi (2017) sul romanzo *Il maestro della notte* (Niezi, 1983), uno dei primi testi sinofoni ad affrontare apertamente il tema queer (Yeh 2010, 688), contiene sia teorie utili per l’analisi di opere affini sia interpretazioni da evitare. Il libro, scritto da Bai Xianyong durante il suo soggiorno statunitense, racconta la storia di un gruppo di giovani gay che, stante l’omofobia diffusa nella società taiwanese d’allora, trovano rifugio in un parco di Taipei. Shi (2017, 139-41) spiega innanzitutto l’assenza della parola “omosessuale” nel romanzo illustrando il contesto in cui si svolgono gli eventi finzionali, ossia la Taiwan degli anni Settanta nella quale il governo del Kuomintang caldeggiava una visione psicopatologica dell’omosessualità. Il “bio-potere” statale (Foucault 1978, 124) riduceva le sessualità non riproduttive all’innominabilità. Shi parla inoltre della negoziazione identitaria dei personaggi, tormentati dal conflitto tra la tradizione confuciana e la propria sessualità. Sostiene che il gruppetto presente nel libro trova una strategia di riconciliazione più efficace rispetto all’auto-isolamento tipicamente occidentale, e questa strategia consiste nel rafforzare i legami con compagni queer e/o con la famiglia (149-51). In questa tesi palesemente parziale riappare la contrapposizione, stavolta in chiave queer, tra Oriente e Occidente. A tal proposito D. Wong (2007, 604) ricorda che bisogna evitare di semplificare in modo dicotomico le complesse esperienze di vita dei soggetti queer.

Petrus Liu (2010) analizza in che modo la *queerness* destabilizzi la presunta incommensurabilità tra culture in *Nozze di carta* (Zhihun, 1986) di Chen Ruoxi (1938-). Il titolo del volume si riferisce al matrimonio tra la migrante cinese *sans papiers* Pingping e l’americano Sean che si offre di aiutarla a ottenere il permesso di soggiorno. Nel corso del romanzo, Pingping va conoscendo la comunità gay di cui Sean fa parte. Nel frattempo, tra i due nasce uno stretto legame affettivo. L’epilogo è carico di significato metaforico. Dopo aver ricevuto la *green card*, anziché chiedere il divorzio, la protagonista rimane al fianco del marito nominale, ammalatosi di AIDS, e bada a lui fino al momento della sua morte. La fragilità del rapporto tra Pingping e altri personaggi cinesi che si allontanano da lei per la fobia dell’AIDS, decostruisce il “mito della consanguineità” (Chow 1993, 24), mentre la differenza etnica e di orientamento sessuale assume ben poca importanza di fronte all’amore e alla morte, entrambi ineludibili per l’essere umano (Liu 2010, 307-10).

Ora passo a illustrare i lavori critici sulle opere anglofone iniziando con gli studi che indagano la rappresentazione dell’etnicità e della nazione. David L. Li (1998) rileva che negli Stati Uniti il razzismo si è trasformato in un nuovo discorso oppressivo che fa della cultura “un eufemismo per razza” (6-8). In un tale contesto, Li trova poco efficace e perfino controproducente la controffensiva di certi scrittori di origine asiatica, in particolare quella sferrata da Frank Chin e Amy Tan. Dai loro testi, nello specifico le due prefazioni che Chin ha stilato per le due antologie *Aiiieeeee!* (1974) e *The Big Aiiieeeee!* (1991) e *The Joy Luck Club* (1989) di Tan, emerge una concezione orientalista dell’Asia come di un Altro culturalmente monolitico e immutabile nello spazio e nel tempo (Li 1998, 124). Con questo modo di rappresentare la propria comunità, gli scrittori rischiano di perpetrare omogeneizzazioni neo-razziste (123; si

veda anche Balibar e Wallerstein 1991, 20-25).

Il lavoro di Ling Jinqi (1998) verte sul tema del nazionalismo statunitense all'interno dell'Asian American literature, tema al quale gli scrittori fanno ricorso, manifestando ad esempio il proprio senso di appartenenza all'americanità, per rivendicare i diritti civili per le loro comunità. Tuttavia, questa strategia, o "ideological mimicry of the dominant" (24), è destinata a fallire a causa di una sua contraddizione fondamentale, in quanto il nazionalismo tende per sua natura a escludere i gruppi etnici subalterni tra cui si collocano gli Asian American stessi (26). Trovo di grande ispirazione anche l'analisi che Ling fa del dibattito tra Frank Chin e Maxine Hong Kingston: fermo restando il sessismo presente nelle parole di biasimo che Chin ha rivolto a *The Woman Warrior*, il caso riflette "both the epistemological and the ontological difficulties posed for a woman writer of color, whose ability to speak—and whose chance to be heard—was severely limited by given racial, gender, and class power structures" (114). Nel romanzo, infatti, la denuncia della violenza del patriarcato cinese subisce l'influenza dell'orientalismo americano, il che comporta l'indebolimento della posizione antirazzista dell'autrice (vii).

Anche Ma Sheng-mei tratta l'intersezione tra razzismo e sessismo nell'Asian American literature commentando i successi editoriali di scrittrici come Maxine Hong Kingston e Amy Tan. Lo studioso ritiene che la formula chiave per il loro trionfo sia il "femminismo etnografico" che coinvolge tre parti, ossia i migranti asiatici, che raramente fanno sentire la propria voce, i narratori di origine asiatica e il mercato culturale americano (1998, 11-13). Il femminismo etnografico funziona come segue: i narratori raccolgono dai migranti, definiti da Ma *native informants*, storie di prima mano o "materiali etnografici", dopodiché queste storie "are seamlessly transposed into a feminist, Westernized context to, in part, cater to the American readership, whose appetite for exotic [...] and politically correct [...] readings is simultaneously satisfied" (12). Le donne eroiche che escono dalla penna di Kingston, pur riuscendo ad auto-realizzarsi a dispetto dell'oppressione patriarcale, non si sottraggono allo sguardo esotizzante (17-18). *China Men* (1980), nonfiction in cui Kingston cerca di moderare lo stile stravagante e di mettere in buona luce gli uomini cinesi la cui immagine è molto negativa in *The Woman Warrior*, riceve invece una tiepida accoglienza da parte dei lettori: ciò conferma il potere del femminismo etnografico (19). Ma Sheng-mei esamina inoltre la rappresentazione erotica della donna caucasica in alcune opere di autori maschi. Secondo lo studioso, fantasticare l'amplesso con una donna bianca costituisce per loro un modo di "usurpare" simbolicamente l'egemonia degli uomini bianchi (65-66).

Nel suo saggio su *The Joy Luck Club* e *The Kitchen God's Wife* (1991) di Amy Tan, Sauling C. Wong (1995) individua un insieme di dispositivi narrativi geniali con cui la scrittrice è riuscita a rendere con autorevolezza l'immagine di un Oriente enigmatico che corrisponde alle aspettative dei lettori. La studiosa non si sofferma a considerare se Tan impieghi questi dispositivi intenzionalmente o meno, ma analizza piuttosto l'effetto che producono nel pubblico che è composto prevalentemente da donne bianche della classe media (181). Una delle manovre alterizzanti di Tan è il *temporal distancing* che consiste nel creare un'irriducibile differenza tra la Cina, relegata in un passato statico e mitico, e la contemporanea e illuminata America, paese che permette ai personaggi femminili di prendere il controllo della propria vita. (186; si veda anche Fabian [1983, 32] per il concetto di "allocronismo" che ricorda quello di temporal distancing). I dettagli sovrabbondanti ed esotizzanti sulla lingua e sulla cultura "cinese" conferiscono credibilità al testo, ma talvolta risultano errati e soprattutto sono poco funzionali allo sviluppo della trama (Wong 1995, 182-3). A essere molto graditi ai lettori sono proprio questi dettagli, o *markers of authenticity*, che variano dalla non necessaria romanizzazione dei vocaboli cinesi allo stravolgimento della sintassi e del lessico inglese (187-89). La popolarità dei due romanzi è

dovuta inoltre alla presenza di qualche nota anti-orientalista: con questa dialettica, intenzionale o meno che sia, Tan allarga ulteriormente la platea del proprio pubblico attraendo coloro che sono leggermente più sensibili al discorso orientalista (190-91). Elaborate con simili tecniche, le sofferenze reali delle donne cinesi diventano un intrattenimento per le lettrici occidentali che ne ricavano “*a pleasurable mixture of respect and voyeurism, admiration and condescension, humility and self-congratulation*” (185, 198; si veda anche Chow 1991, 84. Il corsivo è dell'autrice).

Un altro articolo di Wong (1992) verte su come il genere possa essere definito in termini di essenza nazionale, ossia sul processo di *ethnicizing of gender* che consiste nell'attribuire la “cinesità”, l’“americanità” e concetti analoghi a comportamenti “maschili” e “femminili” (112-13). Wong esemplifica questo processo con tre testi narrativi sinofoni, nei quali “sexuality [...] constitutes one of the primary terms through which one's ethnic identity is understood, experienced, and structured” (113-14). Nelle opere di Yi Li (1948-) e di Cao Youfang (1942-2009), essere americanizzati significa avere un ruolo più attivo o “virile” nella sfera erotica: dopo l'arrivo negli Stati Uniti, i protagonisti maschili si astengono a lungo dai rapporti sessuali, mentre i personaggi femminili esternano un forte desiderio sessuale (114-20). Il racconto di Bai Xianrong, il cui protagonista è un migrante cinese benestante ma privo di sex appeal, viene interpretato da Wong come una metafora della condizione in cui si trovano i cinesi “nei quartieri alti” (121-23). Dietro il successo individuale, infatti, si riscontra la loro impotenza collettiva all'interno della struttura della società americana.

3. Considerazioni finali

Le categorizzazioni ontologiche riduttive, pur essendo scientificamente infondate, risultano pervasive nei testi letterari e nello spazio discorsivo quotidiano. Come ho cercato di mostrare in questo articolo, la critica letteraria anti-essenzialista è basata sulla consapevolezza dei motivi dietro l'onnipresenza di queste classificazioni. In primis, la tendenza a essenzializzare è insita nella struttura psicologica dell'essere umano (Gelman 2003, 302). Per di più, a seconda dei casi, il discorso essenzialista costituisce uno strumento oppressivo e/o un'arma di difesa degli oppressi. Tenendo presenti queste premesse, lo studioso deve contestualizzare con empatia le enunciazioni essenzialiste nelle opere: in questo modo può destabilizzare l'egemonia del gruppo dominante in varie gerarchie sociali facendo sentire la voce di protesta dei soggetti subalterni. Mi preme evidenziare infine una questione che emerge più volte negli studi citati in precedenza, ossia la posizionalità del critico. Certi studiosi sembrano piuttosto parziali nell'individuare le forze politiche che approfittano dei discorsi essenzialisti, in particolare quelli etno-culturali: mentre attaccano energicamente la propaganda nazionalistica della RPC, affrontano con meno grinta il razzismo locale che compromette più da vicino le pari opportunità di vita e la dignità dei cinesi diasporici e dei sinodiscendenti. Bisogna essere vigili nei confronti di questo tipo di critica in quanto non è capace di rivelare integralmente le ingiustizie relative a determinate rappresentazioni culturali.

Riferimenti bibliografici

- Ahmad, Aijaz. 1987. “Jameson's Rhetoric of Otherness and the ‘National Allegory’”. *Social Text*, no. 17: 3-25. doi: 10.2307/466475.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. 2002 [1989]. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge.
- Balibar, Etienne, and Immanuel Wallerstein. 1991. *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, translated by Chris Turner. London: Verso.
- Bernards, Brian. 2015. *Writing the South Seas: Imagining the Nanyang in Chinese and Southeast Asian Postcolonial Literature*. Seattle: University of Washington Press.

- Chow, Rey. 1991. "Violence in the Other Country: China as Crisis, Spectacle, and Woman". In *Third World Women and the Politics of Feminism*, edited by Chandra T. Mohanty, Ann Russo and Lourdes Torres, 81-100. Bloomington: Indiana University Press.
- 1993. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.
- Fang, Xiu 方修. 1987. *Zhanhou Ma Hua wenxue shi chugao* 战后马华文学史初稿 (Storia della letteratura sinofona malese del Dopoguerra). Kuala Lumpur: Dongzong Chuban.
- Foucault, Michel. 1978. *La volontà di sapere*, translated by Pasquale Pasquino and Giovanna Procacci. Milan: Feltrinelli.
- Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Gelman, Susan A. 2003. *The Essential Child: Origins of Essentialism in Everyday Thought*. New York: Oxford University Press.
- Jameson, Fredric. 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- 1986. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text*, no. 15: 65-88. doi: 10.2307/466493.
- Khor, Boon Eng 许文荣. 2004. *Nanfang xuanhua: Ma Hua wenxue de zhengzhi dikang shixue* 南方喧哗: 马华文学的政治抵抗诗学 (Rumori del sud: poetica di resistenza politica della letteratura sinofona malaysiana). Skudai: Nanfang Xueyuan Chubanshe.
- Knapman, Gareth. 2021. "Settler Colonialism and Usurping Malay Sovereignty in Singapore". *Journal of Southeast Asian Studies* vol. 52, no. 3: 418-40. doi: 10.1017/S0022463421000606.
- Li, David L. 1998. *Imagining the Nation: Asian American Literature and Cultural Consent*. Stanford: Stanford University Press.
- Lim, Choon Bee 林春美. 2009. *Xingbie yu bentu: zaidi de Ma Hua wenxue lunshu* 性别与本土: 在地的马华文学论述 (Genere e contesto locale: studi sulla letteratura sinofona malaysiana). Batu Caves: Dajiang Chubanshe.
- Lim, Kien-ket 林建國. 1993. "Weishenme Ma Hua wenxue" "為什麼馬華文學" (Questioni relative alla letteratura sinofona malaysiana). *Zhongwai Wenxue* 中外文學 vol. 21, no. 10: 89-126. doi: 10.6637/CWLQ.1993.21(10).89-126.
- Ling, Jinqi. 1998. *Narrating Nationalisms: Ideology and Form in Asian American Literature*. New York: Oxford University Press.
- Liu, Petrus. 2010. "Why Does Queer Theory Need China". *Positions: East Asia Cultures Critique* vol. 18, no. 2: 291-320. doi: 10.1215/10679847-2010-002.
- Liu, Xiaoxin 刘小新. 2011. *Huawen wenxue yu wenhua zhengzhi* 华文文学与文化政治 (Letteratura sinofona e politica culturale). Zhenjiang: Jiangsu Daxue Chubanshe.
- Ma, Sheng-mei. 1998. *Immigrant Subjectivities in Asian American and Asian Diaspora Literatures*. Albany: State University of New York Press.
- Mulvey, Laura. 1988. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". In *Feminism and Film Theory*, edited by Costance Penley, 57-68. New York: Routledge.
- Ng, Kim Chew 黃錦樹. 2012. *Ma Hua wenxue yu zhongguoxing* 馬華文學與中國性 (Letteratura sinofona malaysiana e cinesità). Taipei: Maitian Chuban.
- Shi, Flair D. 2017. "Coming out of History and Coming Home: Homosexual Identification in Pai Hsien-Yung's *Crystal Boys*". *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* vol. 39: 135-52.
- Shih, Shu-mei. 2007. *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*. Berkeley: University of California Press.
- 2010. "Against Diaspora: The Sinophone as Places of Cultural Production". In *Global Chinese Literature: Critical Essays*, edited by Jing Tsu and David D. Wang, 29-48. Leiden: Brill.
- 2011. "The Concept of the Sinophone". *PMLA* vol. 126, no. 3: 709-18. doi: 10.1632/pmla.2011.126.3.709.

- Tan, Chee-beng. 2000. "Ethnic Identities and National Identities: Some Examples from Malaysia". *Identities* vol. 6, no. 4: 441-80. doi: 10.1080/1070289X.2000.9962652.
- Tee, Kim Tong. 2010. "(Re)Mapping Sinophone Literature". In *Global Chinese Literature: Critical Essays*, edited by Jing Tsu and David D. Wang, 77-91. Leiden: Brill.
- Teo, Thomas. 2010. "What is Epistemological Violence in the Empirical Social Sciences". *Social and Personality Psychology Compass* vol. 4, no. 5: 295-303. doi: 10.1111/j.1751-9004.2010.00265.x.
- Tsu, Jing, and David D. Wang (eds). 2010. *Global Chinese Literature: Critical Essays*. Leiden: Brill.
- Wang, Chin-ming 王智明. 2004. "Ya Mei yanjiu zai Taiwan" "亞美研究在台灣" (Studi asiatico-americani a Taiwan). *Zhongwai Wenxue* 中外文學 vol. 33, no. 1: 11-40. doi: 10.6637/CWLQ.2004.33(1).11-40.
- 2005. "Mei Hua zhi jian: Qian shan wai shui chang liu li de wenhua kuayue yu jianji xiangxiang" "美華之間: 千山外水長流裏的文化跨越與間際想像" (Tra gli Stati Uniti e la Cina: transculturalità e immaginazione interstiziale in *Un fiume lontano*). *Zhongwai Wenxue* 中外文學 vol. 34, no. 4: 111-41. doi: 10.6637/CWLQ.2005.34(4).111-141.
- Wang, David D. 王德威. 2015. *Huayifeng qi: Huayuyuxi Wenxue san lun* 華夷風起: 華語語系文學三論 (Sinophone/Xenophone: tre saggi). Kaohsiung: Zhongshan Daxue Wenxue Yuan.
- 2024. "Sinophone Postloyalism". In *Sinophone Studies Across Disciplines: A Reader*, edited by Howard Chiang and Shu-mei Shih, 161-75. New York: Columbia University Press.
- Wong, Day. 2007. "Rethinking the Coming Home Alternative: Hybridization and Coming out Politics in Hong Kong's Anti-homophobia Parades". *Inter-Asia Cultural Studies* vol. 8, no. 4: 600-16. doi: 10.1080/14649370701568052.
- Wong, Sau-ling C. 1992. "Ethnicizing Gender: An Exploration of Sexuality as Sign in Chinese Immigrant Literature". In *Reading the Literatures of Asian America*, edited by Shirley G. Lim and Amy Ling, 111-29. Philadelphia: Temple University Press.
- 1995. "'Sugar Sisterhood': Situating the Amy Tan Phenomenon". In *The Ethnic Canon: Histories, Institutions, and Interventions*, edited by David Palumbo-Liu, 174-210. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 2009. "The Yellow and the Black: Race and Diasporic Identity in Sinophone Chinese American Literature". In *Diasporic Histories: Cultural Archives of Chinese Transnationalism*, edited by Andrea Riemenschneider and Deborah L. Madsen, 77-92. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- 2010. "Global Vision and Locatedness: World Literature in Chinese/by Chinese from a Chinese-Americanist Perspective". In *Global Chinese Literature: Critical Essays*, edited by Jing Tsu and David D. Wang, 49-76. Leiden: Brill.
- Wong, Yoon Wah 王潤華. 2001. *Huawen houzhimin wenxue: bentu duoyuan wenhua de sikao* 華文後殖民文學: 本土多元文化的思考 (Letteratura postcoloniale sinofona: riflessioni sulla cultura indigena pluralista). Taipei: Wenshizhe Chubanshe.
- Xu, Ben. 1999. *Disenchanted Democracy: Chinese Cultural Criticism after 1989*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Yeh, Michelle. 2010. "Chinese Literature from 1937 to the Present". In *The Cambridge History of Chinese Literature. Volume II: From 1375*, edited by Kang-i S. Chang, 565-697. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yin, Xiao-huang. 2000. *Chinese American Literature since the 1850s*. Urbana: University of Illinois Press.
- Ypi, Lea. 2013. "What's Wrong with Colonialism". *Philosophy & Public Affairs* vol. 41, no. 2: 158-91. doi: 10.1111/papa.12014.
- Zhu, Chongke 朱崇科. 2010. "Huayuyuxi de huayu jian'gou ji qi wenti" "華語語系的話語建構及其問題" (Costruzione discorsiva di Sinophone e alcuni problemi relative). *Xueshu Yanjiu* 學術研究 no. 7: 146-52.



Citation: C. Begliorgio, L. Dolcini. (2025) Report. Rethinking Orwell: Coming Up for Air Today and a Round Table on Author and Authorship. *Lea* 14: pp. 257-260. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16980>.

Copyright: © 2025 C. Begliorgio, L. Dolcini. 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 License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

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.

Report. Rethinking Orwell: *Coming Up for Air* Today and a Round Table on Author and Authorship

Caterina Begliorgio; Letizia Dolcini

Università degli Studi di Trento

(<caterina.begliorgio@unitn.it>; <letizia.dolcini@unitn.it>)

Once again, no book is genuinely free from political bias. The opinion that art should have nothing to do with politics is itself a political attitude. (Orwell, “Why I Write” 1946)

At the University of Trento, on the 22nd and 23rd of September, a further step was taken toward fully appreciating the literary and human significance of one of the greatest British writers of the twentieth century.¹ During two days entirely devoted to exploring the life and work of Eric Arthur Blair – better known by his pen name, George Orwell – Andrea Binelli (University of Trento) presented his recently published Italian translation of *Coming Up for Air* (*Una boccata d'aria*, 2025), in conversation with Richard Horatio Blair, Orwell's son and Patron of the Orwell Foundation, and Jeremy Wikeley, the Foundation's Communications Manager. A diverse and engaged audience comprising students, academics, teachers, journalists, and “common readers” animated the discussion, which moved fluidly between personal recollection and critical reflection. Blair's memories of his father as a family man offered an intimate counterpoint to broader considerations of Orwell's shifting reputation, his moral authority, and his enduring relevance in contemporary culture. On the following day, the conversation widened its scope: Anita Pietra, general editor of *Universale Economica Feltrinelli*, contributed a thoughtful perspective on the role of publishing houses and cultural insti-

¹ This report is the result of joint research and shared discussion. The introduction and “Day 1” sections were written by Caterina Begliorgio; “Day 2” and conclusions by Letizia Dolcini; the final revision was jointly authored.

tutions in shaping the modern literary landscape, where editorial choices and institutional frameworks continue to determine how writers are read, remembered, and reinterpreted.

Day 1 – Knowing Orwell as a Writer and a Human Being

Interestingly, the story began not with George Orwell or Richard Blair himself, but with the figure they shared: Eileen O'Shaughnessy, wife and mother, but above all a revolutionary, a feminist, a writer, and Orwell's closest literary advisor. Through photographs and excerpts from Eileen's letters, the audience was drawn into the intimacy of Orwell's private world. Richard Blair's voice – in close dialogue with Andrea Binelli's questions and remarks – sketched a tender yet compelling portrait of Eric Arthur Blair, the man who lingered behind the writer we know as George Orwell. As Binelli observes in the preface to his Italian translation of *Coming Up for Air*, the encounter with the love of his life and the experience of the Spanish Civil War were two defining forces that shaped Orwell's identity as both a man and an author.

At that time, of course, Richard Blair was not yet part of the story: being born in 1944, his recollections concern mainly the years following Eileen's death in 1945. Listening to his words was like opening a window onto another life, in another age. The audience suddenly found themselves transported to Orwell's secluded and self-sufficient home on Jura, sitting in his living room and smoking beside his three-year-old son; the next moment, they were out on a small boat, watching Eric and Richard fishing, sharing in the adventures and mishaps that punctuated their quiet island days.

Just as Richard Blair journeyed back into his own childhood, George Bowling, the protagonist of *Coming Up for Air*, seeks to escape a world marked by conflict and violence by returning to the memories of his youth. Yet, as Binelli observes,

[...] l'aria che il protagonista scopre di voler tornare a respirare assieme ai lettori partecipi della sua sensazione di soffocamento è tanto necessaria e normale quanto introvabile nel contesto asfissiante della modernità raccontata con tragicomica ironia nelle pagine del libro. (2025, 8)

Reconnecting with the present, Andrea Binelli invited Richard Blair and Jeremy Wikeley to reflect on what George Bowling might represent for contemporary readers in our complex historical moment. As Blair and Wikeley noted, the very mission of the Orwell Foundation is to keep alive the conversation about what George Orwell continues to say to his audiences today. The Foundation also supports writers from all backgrounds who engage with Orwell's spirit of truth and integrity, affirming its intercultural and international vocation as a space for dialogue across nations and perspectives. Complementing this mission, the Orwell Society promotes public and scholarly engagement with Orwell's life and writings through events, publications, and scholarships.

The discussion prompted a lively response from the audience, who sought deeper insights into Richard Blair's relationship with his father and raised thoughtful questions about the role of politics in shaping today's interpretations of Orwell's work, as well as about Eileen's contribution to his writing.

Day 2 – George Orwell Between Cultural Institutions and Editorial Practices

On the second day, the focus shifted to Orwell as an author and to the impact of editorial practices on the significance of literature for the common man and woman. The conversation opened with a reflection on Orwell's notion of "decency", understood as a fundamental human

value. Binelli invited the guests, Richard Blair, Anita Pietra, and Jeremy Wikeley, to offer their own definitions of the concept and to explore how it relates to George Orwell himself, to his characters, and to ordinary people.

In Jeremy Wikeley's words, "decency has something to do with tolerance", a quality that also mirrors the translator's task of creating dialogue between cultures. Wikeley adds that the "decent man" is often "the little man", echoing what Binelli writes – someone who,

[...] per scelta opportunistica o per mancanza di capacità critica, trova normale qualunque contesto e non esita a adattarsi [...]. Ma tutta questa flessibilità e normalità non gli impedisce di conservare un proprio carattere e di essere un individuo prima di qualsiasi altra cosa. (2025, 21)

George Bowling's portrayal adds a further dimension to the image of George Orwell that, according to Anita Pietra, Italian readers commonly hold. This was precisely the aim of the new translation, made possible through the courageous support of Feltrinelli – a collaboration that, as Pietra noted, should extend beyond the boundaries of academia and traditional publishing. As she candidly admitted, it is not always easy for publishers to strike a balance between selecting a book that will sell and one that will convey something meaningful. Pietra remarked, with a touch of irony, that an editor's job is akin to that of a smuggler: her task is to persuade the editorial board that a book represents a sound economic investment, while convincing readers that the same book has the power to change their lives.

Binelli, Pietra, and Wikeley all agreed that the shared goal of cultural institutions should be to make knowledge accessible to a wider public without diminishing the richness and complexity of literary production. In this process, the reader plays a crucial role, as pleasure and enjoyment remain central to the experience of literature. Richard Blair emphasized the importance of fostering clear thought as one of the Orwell Foundation's core values – something that must be cultivated early, beginning in schools. He expressed confidence in younger generations, whom he described as "switched on" and receptive to a broad spectrum of reading experiences. George Orwell himself, a voracious reader, can serve as an example to them: that is how he became a writer. His work continues to teach valuable lessons on how to express ideas and opinions "in a way that everybody can understand".

This clarity, as Andrea Binelli demonstrates in *Una boccata d'aria*, must also be perceptible in translation. For, in the end, the two poles that sustain all writing are "l'inviolabile richiamo della libertà e l'altrettanto insopprimibile bisogno pragmatico di efficienza" ("the inviolable call of freedom and the equally irrepressible pragmatic need for effectiveness"; Binelli 2023, 29; our translation). The goal is, in Orwell's own words, to "turn political writing into an art," uniting the aesthetic pursuit of clarity with the moral imperative "to expose some lie [...] to draw attention to some fact [...] and to get a hearing" (Orwell 1994, 5).

In relation to the clarity of style in writing practices, Anita Pietra argued that the opacity of language also affects the relationship between academia and publishing houses, and consequently the cultural output offered to the general public. Acting as a bridge between the publishing industry and the university, Andrea Binelli has long supported this alliance and advocates for new contributions from younger scholars to the dissemination of knowledge through both academic and non-specialist channels. Along similar lines, Jeremy Wikeley acknowledged the need for a broader participation of literary experts in the critical circulation of literature. At the same time, Pietra remarked that the kind of critical analysis often produced by scholars tends to remain inaccessible to a wider readership, making it difficult for the public to engage meaningfully with literary works. Ultimately, all speakers agreed that Orwell's legacy remains vital in stimulating readers to reflect on the political implications of language and culture, while serving as a powerful lens through which to observe the contradictions and complexities of our own time.

What emerged from this exploration of Eric Arthur Blair's life and work is that his literary and political voice remains profoundly relevant – and, fortunately, still resonates with readers across the world. Orwell stands as a three-dimensional writer, a writer for all: for students seeking a voice to express their feelings about the world, for the ordinary men and women who feel “slightly pushed around”, in Wikeley's words, and for all who believe in the value of human individualism and common decency. The “recipe” for writing that Orwell suggests lies in a mediation between fighting for freedom and the perseverance required to achieve clarity of thought. To conclude with Binelli's assertion:

Rimodulare questa dualità e individuare punti di mediazione etici e dignitosi, ossia che non intacchino la *decency*, è forse il grande rimosso da recuperare nel messaggio di Orwell e nella progettualità politica espressa dalla sua opera così come dalla sua parabola di vita. (2023, 29)

References

- Binelli Andrea. 2023. “Introduzione”. In George Orwell. *Omaggio alla Catalogna*, trad. e cura di Andrea Binelli, 5-29. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore.
- . 2025. “‘*He's dead, but he won't lie down*’. La decenza di non diventare un Amleto da cortile”. In George Orwell. *Una Boccata d'Aria*, trad. di Andrea Binelli, 7-25. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore.
- Orwell, George. 2025. *Una Boccata d'Aria*, trad. di Andrea Binelli. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore. Ed. orig. *Coming Up for Air*. 1939. London: Victor Gollancz.
- . 2023. *Omaggio alla Catalogna*, trad. e cura di Andrea Binelli. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore. Ed. orig. *Homage to Catalogna*. 1938. London: Secker & Warburg.
- . 1994 [1984]. “Why I Write”. In *The Penguin Essays of George Orwell*, edited by Ian Angus, Bernard Crick and Sonia Orwell, 1-6. London: Penguin.
- The Orwell Foundation. <<https://www.orwellfoundation.com/>> (11/2025).
- The Orwell Society. <<https://orwellsociety.com/>> (11/2025).



Diego Saglia, *I mondi di Jane Austen*, Carocci, Roma, 2024, pp. 240

Daniele Svezia

Università degli Studi di Firenze (<daniele.svezia@edu.unifi.it>)

Citation: D. Svezia (2025) Diego Saglia, *I mondi di Jane Austen*, Carocci, Roma, 2024, pp. 240. *Lea* 14: pp. 261-265. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16981>.

Copyright: © 2025 D. Svezia. 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 License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

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 more I see of the world, the more am I dissatisfied with it” (Austen 1894, 170): con queste parole intrise di amarezza, in *Pride and Prejudice* (1813), Elizabeth Bennet esprime la propria disillusione verso il “mondo”. Naturalmente è alle incoerenze e alle contraddizioni del tessuto sociale in cui è immersa che si riferisce la protagonista del romanzo, eppure quel “cosmo” altro non è che la proiezione di un altro orizzonte: quello vissuto da Jane Austen. A ben guardare, la nozione di *world*, benché ricorrente nei titoli dei volumi che si sono occupati di esplorare il canone austeniano, costituisce un concetto polisemico che solleva criticità, al contempo, di carattere ermeneutico e metodologico. Infatti, parlare di “mondo”, al singolare, può implicare una scelta interpretativa che rischia di produrre letture parziali. Si corre, così, il pericolo di trascurare altre dimensioni egualmente significative per cogliere la ricchezza di una produzione letteraria – e di una personalità – come quella di Austen, troppo spesso inquadrata in un unico e specifico contesto.

Non una, ma più Jane Austen, quindi; non un unico mondo, ma più mondi: è questo il presupposto da cui muove il volume di Diego Saglia intitolato *I mondi di Jane Austen*, pubblicato nel 2024 dall'editore Carocci nella collana *Frecce*. L'analisi proposta dall'autore osserva le molteplici sfere in cui Austen si posiziona e agisce, per restituire l'immagine di un corpus letterario, di una scrittrice e di una donna profondamente “radicata nel mondo e nei suoi affari” (Makdisi 2011, citato in Saglia 2024, 23). Nel testo, l'epistolario della romanziera e le sue opere, dagli *juvenilia* fino all'ultimo lavoro incompiuto e postumo, *Sanditon* (1871), rappresentano il materiale principe al quale Saglia attinge per condurre la propria disamina: le lettere e le trame dei romanzi vengono così legate in un fruttuoso rapporto di dialogo, un pattern che lega fra loro gli otto capitoli della monografia. Tale schema, pur manifestandosi con diverse modulazioni, risponde a un'unica, fondamentale, esigenza: delineare “Austen nel mondo e il mondo scritto da Austen” (Saglia 2024, 14). Un dettaglio biografico dell'autrice – come un oggetto, un aneddoto oppure

una preoccupazione espressa in una lettera – può fungere da portale per dischiudere scenari più ampi e rintracciare come tali esperienze si riverberino nella vita della scrittrice e nella sua produzione letteraria.

Saglia, dunque, perlustra meticolosamente e approfonditamente geografie, eventi storici, dinamiche sociali e contesti letterari, sia confrontandosi con la critica austeniana, sia avvalendosi di un vasto repertorio di studi storiografici, socio-economici, culturali e di teoria letteraria. Ne risulta un'analisi ad ampio raggio e criticamente stratificata che si snoda seguendo un disegno brillante e fluido, un percorso logico che esamina i molteplici "mondi" di Jane Austen attraverso un interessante e continuativo movimento dall'universale al particolare e viceversa. Il capitolo di apertura, *Cosmografie: scrivere e descrivere il mondo di Jane Austen*, presenta una delle finalità primarie del volume: decostruire la diffusa percezione di una scrittrice confinata a una dimensione prevalentemente domestica e provinciale per svelarne, al contrario, la profonda interconnessione con una varietà di contesti globali. Già nella sezione iniziale Saglia applica il principio critico che informa l'intero saggio: una metodologia multiscalare che, come si è anticipato, alterna sistematicamente prospettive ravvicinate e distanziate. In tal senso, emblematico è l'esempio, riportato dall'autore, delle due croci di topazio che Austen riceve in dono dal fratello Charles: i due piccoli oggetti divengono una chiave di lettura attraverso cui osservare dinamiche più vaste, come la carriera nella Royal Navy durante le guerre napoleoniche, le operazioni militari nel Mediterraneo, l'economia bellica, e la loro trasfigurazione letteraria in *Mansfield Park* (1814). Analogamente, la corrispondenza con il fratello Frank, che si trova nel Mar Baltico, rivela una romanziera proiettata mentalmente "altrove", capace di connettere il locale Hampshire con scenari remoti attraverso un vivido esercizio immaginativo e cartografico. Saglia, in seguito, apre un dialogo con la letteratura critica – da Bertinetti a Sutherland e Byrne – e si inserisce nel dibattito austeniano identificando la scrittura della romanziera come *worldly*, ossia pienamente calata nelle dinamiche del mondo abitato da Austen.

Se nel primo capitolo si delinea il sistema di corrispondenze fra l'universale e il particolare, è nella seconda sezione, intitolata *Un clima di cambiamenti: il regno, la corona, l'impero*, che Saglia fornisce la tela macro-storica e politica su cui si innestano tutte le successive analisi. Qui, a muovere l'argomentazione è l'idea portante che vede la dimensione del vissuto di Jane Austen e quella del suo mondo narrativo profondamente intrecciate alle tensioni generate dagli sconvolgimenti bellici e rivoluzionari, oltre che dall'instabilità istituzionale. A sostegno di questa tesi, Saglia avvia il ragionamento proponendo, dapprima, un denso ma lucido resoconto degli eventi che hanno attraversato la storia della Gran Bretagna e dell'impero tra il Sette e l'Ottocento, soffermandosi sull'impatto delle Rivoluzioni americana e francese nel ridefinire gli equilibri geopolitici e nel diffondere, in patria, un clima reazionario e repressivo. Accanto alla ricostruzione del quadro storico, l'autore non manca di ripercorrere i mutamenti economici e finanziari che interessano l'epoca di Austen, né di sottolineare l'eco che quanto illustrato trova nella vicenda biografica della scrittrice e della sua famiglia, a partire dalle carriere militari dei fratelli, così come gli investimenti finanziari del reverendo Austen e il fallimento della banca del fratello Henry dopo la fine delle guerre. L'attenzione di Saglia si posa, inoltre, sulla crisi, sancita dall'infermità mentale di Giorgio III e dagli scandali del Principe Reggente, che investe la corona e che, nel mondo immaginato da Austen, si riflette nell'esercizio problematico dell'autorità da parte dei personaggi di Sir Walter Elliot in *Persuasion* (1817) e Lady Catherine de Bourgh in *Pride and Prejudice* (1813). Successivamente, prendendo in esame il viaggio di Sir Thomas Bertram ad Antigua e la richiesta di uno scialle del Kashmir avanzata da Lady Bertram, l'autore traccia una linea di corrispondenza diretta tra gli scenari coloniali e l'esperienza quotidiana sia di Austen che dei suoi personaggi, mettendo in rilievo la stretta connessione tra l'ambiente della campagna inglese, l'economia schiavista dei Caraibi e le rotte commerciali con l'Oriente.

Il campo d'analisi si restringe nel capitolo successivo, *La sfera locale, la religione, l'identità nazionale*, nel quale Saglia smentisce la nozione di un mondo rurale idilliaco ritraendo, al contrario, un Hampshire che si trova a fare i conti con questioni come l'indigenza e la criminalità, oltre che con le dinamiche derivanti dalla presenza di accampamenti militari e dall'arrivo di profughi in fuga dalla Francia rivoluzionaria. In tale ottica, attraverso la vicenda di Eliza de Feuillide, cugina dell'autrice, il cui marito muore ghigliottinato durante il periodo del Terrore, Saglia mostra come la violenza della grande Storia attraversi la trama delle vite degli Austen lasciando tracce indelebili e un senso di precarietà che la scrittrice riduce in frammenti disseminati come indizi nei suoi romanzi. Il ruolo della religione è un altro degli aspetti indagati da Saglia, il quale, in questa prospettiva, evidenzia l'atteggiamento ambivalente di Austen verso il fervore dell'*Evangelicalism* e la sua convinzione che una fede moderata ma salda sia il pilastro per la stabilità dello Stato. Viene, infine, esplorata la costruzione tardo settecentesca dell'identità nazionale: la *Britishness* si delinea come un'identità politica che unisce inglesi, scozzesi e gallesi in opposizione alla Francia, mentre la *Englishness* costituisce un'identità culturale più sfumata che, sempre affermandosi per contrasto, nei romanzi di Austen è incarnata da figure esemplari come Mr. Knightley in *Emma* (1815), e si concretizza in un insieme di valori e paesaggi che diventano emblema della Nazione.

In *Centri e periferie*, quarta fase della disamina offerta dal volume, i contesti storico-politici si concretizzano nello spazio fisico: delineando la complessa cartografia dell'universo austeniano, l'autore supera la dicotomia tra la dimensione urbana e quella rurale reinterpretando i due spazi come ambiti interconnessi. L'attenta osservazione delle modalità di movimento, dalle passeggiate a piedi ai viaggi in carrozza, si rivela fondamentale nel chiarire come anche gli spostamenti siano carichi di significati profondi e come essi, sempre soggetti ai vincoli sociali, possano rivelare il carattere degli individui. La riflessione prosegue affrontando la dimensione della campagna, simboleggiata dagli *estates* di Pemberley o Donwell Abbey, microcosmi di stabilità socio-economica, per poi soffermarsi sui centri urbani di Londra e Bath, identificati dall'autore come epicentri culturali e commerciali nei quali si assiste a una vera performance sociale, e sulle nuove mete del turismo interno e delle località balneari. L'analisi delle geografie reali, in ultima istanza, considera la relazione della scrittrice con il paesaggio naturale: quest'ultimo, nel canone austeniano, appare come un ambiente costantemente plasmato dall'intervento umano e capace persino di acquisire connotazioni ideologiche. Nonostante ciò, spiega l'autore, la visione della scrittrice riguardo al paesaggio è animata dalla promozione di un rapporto armonioso e sostenibile tra la dimensione umana e quella naturale.

A seguire, è proprio l'umanità che popola quei "centri" e quelle "periferie" il tema del quinto capitolo del saggio, intitolato *Individui e società*: in questa sezione, la più densa nel volume, Diego Saglia propone un esame dettagliato dell'intricata architettura sociale che governa l'universo austeniano. L'autore apre significativamente il capitolo con le "due storie" biografiche del padre della romanziera, il Reverendo George Austen, e della zia Philadelphia, paradigmi di una realtà, quella dei *middling ranks* e della *gentry*, in cui la mobilità sociale, sebbene ardua, è possibile anche grazie a fattori che prescindono dalla ricchezza personale. Nell'osservazione delle dinamiche e delle norme sociali dell'Inghilterra sette e ottocentesca, grande rilevanza assume la riflessione, sempre supportata da riferimenti al mondo biografico di Austen e a quello narrativo, riguardante le differenze fra uomini e donne, oltre che le considerazioni sull'istituzione del matrimonio e il mondo dell'infanzia, che, come illustrato da Saglia, viene sempre ritratto da Austen con sorprendente verosimiglianza. Rimanendo nell'ambito sociale, l'autore sposta il focus sui codici che, nel contesto austeniano, regolano la convivenza: in tale prospettiva Saglia distingue la più superficiale *politeness* dalle *manners*, più legate alla sensibilità morale dell'indi-

duo piuttosto che al rango e attraverso le quali può rivelarsi il “vero gentiluomo”. L’acquisizione di tali principi comportamentali ed etici, del resto, costituisce una delle finalità dell’educazione, in particolar modo quella femminile, altra tematica verso la quale l’autore rivolge il proprio sguardo. In tal senso Saglia pone l’accento sulla rilevanza dei cosiddetti *conduct books* e degli *accomplishments*, le abilità che la donna deve acquisire per aumentare la propria attrattività nel “mercato matrimoniale”; si tratta di riflessioni che, inevitabilmente, aprono a ulteriori osservazioni sulla condizione femminile: in merito all’atteggiamento di Austen verso le nascenti istanze femministe, l’autore offre un’interessante interpretazione che vede il pensiero della romanziera allineato ad un femminismo di stampo moderato che si pone in alternativa alle modalità di Mary Wollstonecraft. Rivendicare la propria voce in maniera meno abrasiva, tuttavia, non equivale a sottostare in silenzio alla cosiddetta dottrina delle “sfere separate”: nel descrivere tale ideale, in cui la libertà d’azione maschile, proiettata nel mondo esterno, è contrapposta alla relegazione delle donne all’ambito domestico, Saglia nota lucidamente come nella pratica tale separazione non sia mai netta e, per di più, come le eroine di Austen, pur muovendosi all’interno di tale struttura patriarcale, ne forzino continuamente i confini.

Nel complesso assetto sociale descritto dallo studioso, anche il rapporto con gli oggetti è una questione che merita un’attenzione critica particolare; il sesto capitolo del volume, dall’eloquente titolo *Il mondo materiale*, si occupa di definire proprio tale relazione. In questa fase, l’autore chiarisce come nei mondi austeniani – sia in quello reale che in quello immaginario – la materialità sia “cosa” tutt’altro che esclusivamente decorativa: il denaro, la moda, gli immobili e i possedimenti costituiscono un articolato sistema semiotico essenziale per la comprensione delle dinamiche sociali e dell’interiorità degli individui. Alla luce di ciò, Saglia sonda il ruolo pervasivo del denaro, non solo inteso come ricchezza ma, soprattutto, come *competence* necessaria per definire la propria posizione sociale ed esplora la moda, unitamente allo stile *Regency*, inquadrandoli come marcatori di modernità, status e, non meno importante, di connessioni globali e coloniali. La materialità, evidenzia Saglia, rappresenta un elemento non trascurabile nelle trame austeniane e, per corroborare la propria tesi, l’autore fornisce una dimostrazione di come gli oggetti possano trasformarsi anche in “cose che possiedono”: molto pertinente è la menzione del caso di Robert Ferrars in *Sense and Sensibility* (1811), la cui vacuità viene interamente definita dal lussuoso astuccio per stuzzicadenti che sceglie con cura maniacale.

Proseguendo l’indagine sui mondi austeniani, nel settimo capitolo, “*Leisure time*”: *svaghi, divertimenti, cultura*, viene riconosciuto un valore fondamentale anche alle attività ricreative che animano la sfera quotidiana: dapprima la lente dell’autore si sofferma sulla “teatromania” diffusa nel periodo storico di Jane Austen, la quale, dimostra Saglia, partecipa attivamente alla vita culturale londinese. Lo studioso mette, poi, in luce la valenza simbolica del teatro e della danza: il primo costituisce uno spazio di interazione sociale e di rivelazione della personalità, mentre la seconda diviene un simulacro del matrimonio, come, del resto, sostiene Henry Tilney in *Northanger Abbey* (1817), un rituale collettivo in cui, tra le altre cose, si misura l’armonia della coppia. Altre attività particolarmente rilevanti sono le feste e i ricevimenti, come la cena a casa dei Coles in *Emma* (1815), che nell’ottica di Saglia si presentano come microcosmi in cui si addensano le tensioni narrative, si svelano gli inganni e si definiscono le gerarchie sociali. Non sfuggono, infine, all’occhio critico dell’autore le attività all’aria aperta: nel canone austeniano gli sport maschili, come la caccia, o le attività femminili, ad esempio, la camminata, ricoprono una funzione che non solo è sociale, ma anche metaforica e narrativa, in quanto tali pratiche, spiega Saglia, nelle trame dei romanzi costituiscono dei punti di snodo fondamentali.

Avviandosi verso la conclusione, in *Il campo letterario, il romanzo, il mondo editoriale*, l’ultimo capitolo del saggio, Saglia colloca Jane Austen nel cuore pulsante dell’età romantica e

ricostruisce il complesso ecosistema letterario, editoriale e critico in cui ella opera. Qui l'immagine di Austen come un *unicum* viene sconfessata dall'autore, il quale riconsidera la romanziera come una scrittrice professionista pienamente inserita e consapevole del panorama romantico che la circonda. Saglia, affrontando il rapporto personale di Austen con il genere del romanzo, forma popolare ancora dominata da figure femminili come Burney e Radcliffe, artisticamente contestata e oggetto di profonde trasformazioni, postula che la scrittura austeniana nasca da un dialogo critico e parodico con le formule narrative a lei coeve. La riflessione dello studioso mette in rilievo come Austen scomponga e ricomponga i meccanismi del romanzo gotico, sentimentale ed "evangelico" per reinventarli con la maestria che conosciamo. In chiusura, Austen viene contestualizzata nel mondo editoriale: il ritratto che emerge dall'analisi di Saglia è quello di un'accorta scrittrice professionista, capace di negoziare con gli editori e trasformare la scrittura in un'attività remunerativa, malgrado un'accoglienza iniziale delle sue opere piuttosto tiepida.

Nella Conclusione del saggio, l'autore riannoda i fili della sua disamina e compie un passo ulteriore: ricordando l'impiego dei romanzi di Austen nell'indagine di più ampie questioni filosofiche ed economiche da parte del filosofo Žižek e dell'economista Piketty, rispettivamente in *The Sublime Object of Ideology* (1989) e in *Le Capital au XXI^e siècle* (2013), Saglia dimostra concretamente come il canone austeniano possa funzionare come un dispositivo epistemico. In quanto *worldly*, la scrittura di Jane Austen premia la lettura attenta ai dettagli offrendo a chi vi si addentra gli strumenti analitici non solo per comprendere i macro-contesti in cui si inseriscono le sue trame, ma anche rispondere agli interrogativi del presente. Complessivamente, *I mondi di Jane Austen* è un saggio dalla struttura dinamica e coesa, che offre un'analisi precisa in tutte le sue parti e che si rivela capace di dominare una grande varietà di fenomeni senza mai smarrire il suo baricentro: l'opera austeniana. È da apprezzare, infatti, come la descrizione di ogni contesto rimanga sempre pertinente a quanto evocato nei romanzi e non ecceda mai in digressioni o particolarismi superflui. Nel suo intento di mostrare come la *writing box* di Austen (Saglia 2024) rinvii ad una pluralità di mondi e scenari, il volume risulta doppiamente efficace in quanto si rivela, da un lato, accessibile ad un pubblico non specialistico, grazie alla generosità nei dettagli e alla chiarezza espositiva; dall'altro uno strumento di grande utilità per la platea degli studiosi, ai quali Saglia fornisce numerosi e acuti spunti critici.

Riferimenti bibliografici

- Austen, Jane. 1894. *Pride and Prejudice*, Illustrated by Hugh Thomson. London: George Allen.
 Makdisi, Saree. 2011. "Introduction: Worldly Romanticism". *Nineteenth-Century Literature* vol. 65, no. 4: 429-32.
 Saglia, Diego. 2024. *I mondi di Jane Austen*. Roma: Carocci.



Contributors

Citation: Contributors (2025)
Lea 14: pp. 267-270. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16983>.

Sergia Adamo (<adamo@units.it>) is Professor of Comparative Literature, Literary Theory, Narration and Storytelling at the University of Trieste. Her research interests focus on issues related to intercultural relations, including: travel literature, the history of translation, migration literature, intercultural exchanges, the relationship between literature and other discourses (law, dance, visual arts), and feminist theories. She served as an Italian language collaborator at Moscow State University and taught Global literature at the University of Pola. She worked at Cornell University (NY), Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, and Alpen-Adria-Universität Klagenfurt. She has translated numerous essays by Judith Butler and Gayatri Chakravorty Spivak.

Caterina Begliorgio (<caterina.begliorgio@unitn.it>) is a PhD student at the University of Trento, Italy. She received a B.A. in Foreign Languages from the University of Trento and a M.A. in Postcolonial and Comparative Literatures at the University of Bologna (Italy). Her research investigates the intersections between posthuman studies and contemporary fiction by Irish and Northern Irish women writers.

Andrea Binelli (<andrea.binelli@unitn.it>) is Associate Professor of English Language, Translation and Linguistics at the University of Trento. His research interests include the semiotics and pragmatics of translation, descriptive translation studies, corpus-based discourse analysis, and data-driven English teaching. He is the local administrator of Sketch Engine services for the University of Trento and teaches peers and PhD students how to use its corpora for academic writing. He has translated several Irish and modernist authors, including Donal Ryan, Patrick McCabe, Elske Rahill, Ford Madox Ford and George Orwell. He has edited and translated Orwell's *Down and Out in Paris and London*, *Burmese Days*, *Homage to Catalonia*, and *Coming Up for Air*, the last two published by Feltrinelli.

Leonardo Buonomo (<buonomo@units.it>) is Professor of American Literature at the University of Trieste. His principal area of specialization is nineteenth-century American literature, with a focus on transatlantic cultural relations. In 2019 he served as President of the Henry James Society. He has published in several journals, including the *Canadian Review of American*

Studies, the *Nathaniel Hawthorne Review*, and the *Henry James Review*. He has also contributed to the volumes *Nathaniel Hawthorne in Context*, edited by Monika Elbert (2018), *Republics and Empires*, edited by Melissa Dabakis and Paul H.D. Kaplan (2021), and *Cosmopolitan Italy in the Age of Nations*, edited by Edoardo Tortarolo (2023). His most recent book is *Henry James Writes New York: Identity, Masculinity, Authorship* (2024).

Fernando Cioni (<fernando.cioni@unifi.it>) teaches English Literature at the University of Florence. His research interests include Shakespeare, editing, Shakespeare appropriations and remediation, English theatre. Among his publications: *Shylock's Tribes. Shakespeare's Jew on Stage* (2018), *A Guide to a Midsummer Night's Dream* (2022) and a fully annotated edition with Italian translation of *A Midsummer Night's Dream* (2024).

Francesca D'Alessio (<dalessio.francesca@spes.uniud.it>) is a PhD student in Linguistic and Literary Studies at the Universities of Udine and Trieste. Her research project maps global ecofeminist perspectives and explores their application in teaching and literary criticism. She has published works in the broader field of gender studies, with a particular focus on ecofeminist theory.

Letizia Dolcini (<letizia.dolcini@unitn.it>) is a PhD student at the University of Trento, Italy. The title of her research project is “‘We must look for it in psychology’: intertextuality, literary criticism, writing and psychoanalysis in Virginia Woolf and Katherine Mansfield's work”. Her research interests include Modernist British prose fiction, intertextuality, Russian influences on British modernism, reception and translation studies, and psycho-cognitive approaches to literary studies.

Roberta Geftter Wondrich (<geftter@units.it>) is Associate Professor of English Literature at the University of Trieste and the Editor-in-Chief of *Prospero, Rivista di letterature e culture straniere – A Journal of Foreign Literatures and Cultures*. Her fields of interest include the contemporary English and Irish novel, neo-Victorianism, biofiction, James Joyce, J.M. Coetzee, and sea narratives. Over the past few years she has published chapters and articles in *Sea Narratives: Cultural Responses to the Sea, 1600-present* (ed. by C. Mathiessen, 2016), *Neo-Victorian Biofictions* (eds by M.L.Kholke and C.Gutleben, 2020), *Cosmopolitan Italy in the Age of Nations* (ed. by E. Tortarolo, 2023), *The European Journal of English Studies* (2021), *Between* (2022) and co-edited *Rethinking Peripheral Modernisms* with K.Pizzi (2024). She is currently completing a book on the cultural object in the contemporary English novel.

Clementina Greco (<clementina.greco@unifi.it>) holds a degree in Modern Philology. She is a research fellow at the University of Florence, where she works on the project *DiVerse. A Digital Archive of Women's Poetry in Italy (1945–2000)*. Her research focuses on the production of women poets within the avantgarde movements of the second half of the twentieth century.

Daniela Giordano (<daniela.giordano001@studenti.uniparthenope.it>) is a PhD student in Linguistic, Terminological, and Intercultural Studies at Parthenope University of Naples. She holds two second-level Master's Degrees in English Language Teaching and in Teaching Italian to Foreign Students. Her research interests include metadiscourse, the popularisation of medical discourse and its pedagogical applications, and ecolinguistics. She is the co-author, with A. Laudisio, of the teaching manual *English for Healthcare Professionals* (2022, 2023, 2025). She has worked as a lecturer in Scientific English at the medical departments of the University of Campania Luigi Vanvitelli.

Giulio Iacoli (<giulio.iacoli@unipr.it>) is Associate Professor of Comparative Literature at the University of Parma. He is the author of *Mascolinità in gioco. Politiche della rappresentazione in Buzzati* (2023) and has recently co-edited *Le parole dello spazio. Un lessico plurale* (2025).

Fabio Luppi (<fabio.luppi@uniroma3.it>) is Associate Professor of English Language and Translation at the Department of Law, Roma Tre University. His work focuses on Irish Studies, Joyce, Yeats, and Translation Studies, with publications, among others, on modern theatre and Irish literature.

Mauro Pala (<pala@unica.it>) is Full Professor of Comparative Literature at the University of Cagliari. His research spans critical theory, cultural and postcolonial studies, literary geographies, and narrative theory. He has published extensively on topics such as postcolonialism, urban representations in modernist literature, and thematic criticism in comparative literature.

Iwan Paolini (<paolini.iwan@spes.uniud.it>) holds a PhD in Linguistic and Literary Studies. His research focuses on the interactions between architecture and literature in the first half of the 20th century, as well as on the fantastic and the uncanny. He collaborates with the Tommaso and Idolina Landolfi Study Center in Siena and took part in the European research project LITMAG, coordinated by the Beletrina Publishing House in Ljubljana.

Rachele Puddu (<puddu.rachele@spes.uniud.it>) is a PhD candidate in Anglo-American Literature at the University of Udine and the University of Trieste, and a former Fulbright VSR at Rutgers University, New Brunswick. She serves as a co-chair of the AISNA Graduates Forum.

Ilaria Rizzato (<ilaria.rizzato@unige.it>) is Associate Professor of English Language, Translation and Linguistics at the University of Genoa. Her research explores the intersections among stylistics, metaphor studies and translation studies, with a focus on point of view in text and the translation of figurative language.

Giuseppe Rizzuto (<giuseppe.rizzuto@unifi.it>) is a PhD candidate in Languages and Literatures of China and Southeast Asia. His research focuses on the learning and maintenance of Chinese in the migrant context of Palermo, exploring the role of language in the negotiation and transformation of identity between Italy and China.

Giovanni Salvagnini Zanazzo (<giovanni.salvagninizanazzo@gmail.com>) is a PhD student at the University of Padua, in cotutelle with the Université Paris Nanterre. His research analyses the representations of negative subjectivity in twentieth-century Italian and French literatures. His essays are published in journals such as *Between* and *Allegoria*.

Federico Schirato (<federico.schirato@unifi.it>) obtained a Master's Degree in Linguistics (110/110 cum laude) in 2018 at Ca' Foscari University in Venice and is currently a PhD student at the University of Florence with a project on the syntax of verbal arguments in Italian.

Simona Storchi (<ss557@le.ac.uk>) teaches Italian Literature and Culture at the University of Leicester (UK). Her research focuses on interdisciplinary approaches to 20th century Italian culture and the culture and legacy of Italian Fascism. Among her recent publications is *Massimo Bontempelli e la cultura italiana fra le due guerre. L'intellettuale, il fascismo, la modernità* (2024).

Daniele Svezia (<daniele.svezia@edu.unifi.it>) holds a BA in Sciences of Linguistic Mediation and an MA in European and American Languages and Literatures, which he completed with 110/110 cum laude. He has worked as an audiovisual translator, and his primary research interests focus on English Romanticism and Modernism.

Tianyang Sun (<tianyang.sun@unifi.it>) obtained a PhD in Chinese Studies from the University of Florence. His research focuses on Sinophone literary production in Europe, with particular attention to authors based in Italy.

Alessandro Valenti (<valenti.alessandro@spes.uniud.it>) is an Independent Scholar based in Trieste, Italy. He has recently obtained his PhD title at the Universities of Udine and Trieste, with a research project based on representations of hospitality in the fiction of E.M. Forster and Joseph Conrad. He has published contributions on the influence of the Anglophone Gothic on Italian literature, on Elizabeth Bowen, and on E.M. Forster.

Andrea Venerina (<andrea.venerina@unifi.it>) is a PhD student in Spanish Literature at the University of Florence. His research interests include contemporary Spanish literature, short and flash fiction, fantasy, humour, and literary production under and about the Spanish Civil War.

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 finanziati dal
Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia
(e dai precedenti Dipartimenti in esso confluiti),
prodotti dal Laboratorio editoriale Open Access e
pubblicati dalla Firenze University Press*

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 Svandrlik (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, *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 bibliofila, 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 Töttösy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttösy, *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 anti-canoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione. Il mondo 'possibile' di Mab's Daughters*, 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. Lettere a Tiziano Minarelli*, 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 Meneghello*, 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 (ed.), *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 Saraçgil, 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 Meneghello. *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, *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 Macrí. 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 Josefina 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 Macrí, Giacinto Spagnoletti, «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, *Connettivi 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)
- Ioana Both, Angela Tarantino (a cura di / realizzata da), *Cronologia della letteratura rumena moderna (1780-1914) / Cronologia literaturii române moderne (1780-1914)*, 2019 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 213)
- Fiorenzo Fantaccini, Raffaella Lepрони (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*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 55)
- Elisabetta Bacchereti, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Il graphic novel. Un crossover per la modernità*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 56)
- Tina Maraucci, *Leggere Istanbul: Memoria e lingua nella narrativa turca contemporanea*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 57)
- Valentina Fiume, *Codici dell’anima: Itinerari tra mistica, filosofia e poesia*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 58)
- Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 59)
- Emma Margaret Linford, *“Texte des Versuchens”: un’analisi della raccolta di collages Und. Überhaupt. Stop. di Marlene Streeruwitz*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 60)
- Adelia Noferi, *Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia: con testimonianze sull’autrice*, a cura di Enza Biagini, Anna Dolfi, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 61)
- Annalisa Martelli, *«The good comic novel»: la narrativa comica di Henry Fielding e l’importanza dell’esempio cervantino*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 62)
- Sara Svolacchia, Jacqueline Risset, *Scritture dell’istante*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 63)
- Benno Geiger, *Poesie scelte: introduzione e traduzione con testo a fronte*, a cura di Diana Battisti, Marco Meli, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 64)
- Gavilli Ruben, *Ljósvetninga saga / Saga degli abitanti di Ljósavatn*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 65)
- Samuele Grassi, Brian Zuccala (eds), *Rewriting and Rereading the XIX and XX-Century Canons: Offerings for Annamaria Pagliaro*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 66)
- Elisa Caporiccio, *La trama dell’allegoria. Scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 67)
- Cheti Traini, *L’URSS dentro e fuori. La narrazione italiana del mondo sovietico*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 68)
- Francesco Algarotti, *Lettere di Poliziano ad Ermogene intorno alla traduzione dell’Eneide del Caro, a cura di Martina Romanelli*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 69)
- Giovanna Siedina (a cura di), *Itinerari danteschi nelle culture slave*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 70)
- Federica Rocchi, *«Auf Wiedersehen in Florenz!». Voci di ebrei tedeschi dall’Italia*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 71)

- Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio (a cura di). *“Il tramonto d’Europa”. Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, 2023 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 72)
- Diego Salvadori, *Il tempo del diaspro. La litosfera di Luigi Meneghello*, 2023 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 73)
- Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (a cura di), *Flâneries, sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi*, 2024 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 74)
- Tina Maraucci, Ilaria Natali, Letizia Vezzosi (a cura di), *“Ognuno porta dentro di sé un mondo intero”. Saggi in onore di Ayşe Saraçgil*, 2024 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 75)
- David Matteini, *L’esperienza del mondo. Goethe e Sade tra viaggio e romanzo*, 2024 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 76)
- Francesca Caputo, Ernestina Pellegrini, Diego Salvadori, Franca Sinopoli, Luciano Zampese (a cura di), *Meneghello 100*, 2024 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 77)
- Fernando Cioni (a cura di), *Libertà e limite: adattamenti e forme di espressione nella letteratura e nella linguistica*, 2025 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 78)
- Letizia Vezzosi (ed.), *Monsters, Sorcerers, and Witches of Northwestern Europe. The Medieval and Early Modern Construction of Otherness in Literature*, 2025 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 79)

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
- «Rivista Italiana di Educazione Familiare», ISSN: 2037-1861
- «Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

