



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO

ELEPHANT&CASTLE

LABORATORIO DELL'IMMAGINARIO | ISSN 1826-6118



30

II/2023

MOVIMENTO I. GENERAZIONI, STORIE, TRASFORMAZIONI

A cura di | Edited by | Sous la direction de
Fabio Cleto, Stefania Consonni & Eugenia Allier Montaño



elephantandcastle.unibg.it

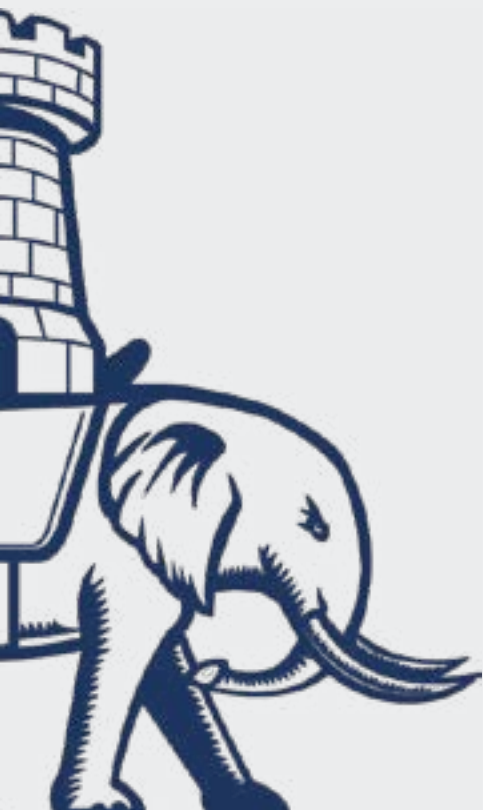


UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO

ELEPHANT&CASTLE

LABORATORIO DELL'IMMAGINARIO

è un progetto editoriale del
Gruppo di ricerca "Arts and Humanities"
affidente al Dipartimento di
Lettere, Filosofia, Comunicazione
dell'Università degli studi di Bergamo



ELEPHANT&CASTLE

LABORATORIO DELL'IMMAGINARIO | ISSN 1826-6118

Direttore fondatore

Alberto Castoldi

Direttrice di pubblicazione

Franca Franchi

Comitato direttivo

Marco Belpoliti
Alberto Castoldi
Jacques Dürrenmatt
Franca Franchi
Anna Maria Testaverde
Alessandra Violi

Comitato scientifico

Marco Belpoliti (Università degli studi di Bergamo)
Jacques Dürrenmatt (Sorbonne Université)
Franca Franchi (Università degli studi di Bergamo)
Didier Girard (Université Lumière Lyon 2)
Elio Grazioli (Università degli studi di Bergamo)
Rosalind Krauss (Columbia University)
Arnauld Maillet (Sorbonne Université)
Claudio Milanese (Université Aix-Marseille)
Daniel Müller-Nielaba (Universität Zürich)
Nunzia Palmieri (Università degli studi di Bergamo)
Anna Maria Testaverde (Università degli studi di Bergamo)
Amelia G. Valtolina (Università degli studi di Bergamo)
Giovanni Carlo Federico Villa (Università degli studi di Bergamo)
Alessandra Violi (Università degli studi di Bergamo)

Comitato di redazione

Raul Calzoni, Paolo Cesaretti, Stefania Consonni,
Elisabetta De Toni, Michela Gardini, Gabriele Gimmelli,
Francesca Guidotti, Elena Mazzoleni, Maria Elena Minuto,
Francesca Pagani, Francesca Pasquali, Greta Perletti,
Giacomo Raccis, Alessandro Rossi, Luca Carlo Rossi,
Andrea Zucchinalli

Coordinatore responsabile

Giacomo Raccis



Tutti i contenuti sono rilasciati con Licenza
Creative Commons Attribution 4.0 International

30

II/2023

MOVIMENTO I. GENERAZIONI, STORIE, TRASFORMAZIONI

A cura di | Edited by | Sous la direction de

Fabio Cleto, Stefania Consonni & Eugenia Allier Montaño

2 **Primo movimento. Azione**
Fabio Cleto & Stefania Consonni

STORIA, TESTIMONIALITÀ, AZIONE

17 **68, le mouvement qui a triomphé dans le futur.**
Temps, événement et mémoires au Mexique
Eugenia Allier Montaño

32 **Buenos Aires, generazioni di attori sociali a confronto.**
Tra storia e storiografia
Benedetta Calandra

41 **The personal is political:**
Moral authoritarianism and female teachers
in the Uruguayan dictatorship (1973-1984)
Diego Sempol

TEMPO, ESPERIENZA, SCRITTURA

50 **Literature. Movement. Generations.**
Please connect the dots
Stefania Consonni & Fabio Cleto

64 **Il fantasma e il suo doppio.**
Storie di adolescenti nel Pacific Northwest degli anni Novanta
Fiorenzo Iuliano

75 **À l'heure de la révolte.**
Ce que le mouvement des Gilets jaunes
a fait à la littérature
Jessy Simonini

STORIE INDIVIDUALI, MEMORIE COLLETTIVE

85 **Il 'movimento' di Peter Handke fra tradizione, provocazione**
e giochi linguistici
Raul Calzoni

95 **"Non una Cassandra a senso unico, ma una che si muove**
in due direzioni". La corsa contro il tempo in *wir schlafen nicht*
e in *die alarmbereiten* di Kathrin Röggla
Elena Agazzi

106 **Varietà generazionali.**
Americanisti e americaniste nella formazione
del "mito letterario" dell'America
Anna De Biasio

TRACCIATI DELLA MEMORIA, FORME DI SENSO

- 117** Houellebecq. Partir à l'extérieur du monde
Glenda Ferbeyre Rodriguez
- 126** D'un passé l'autre. Les entrelacs de l'histoire
et de la mémoire chez Kébir-Mustapha Ammi
Ahmed Aziz Houdzi
- 134** Entre flow & flou.
L'art de bouger les lignes chez Alain Damasio
Anne-Sophie Tisserand

GENERAZIONI ESPRESSIVE, MEDIALI E ARTISTICHE

- 148** *Tous les garçons et les filles de mon âge?*
Comics as a nexus to Italian youth media cultures
and generational imaginaries
Giorgio Busi Rizzi & Lorenzo Di Paola
- 161** Arte povera. Movimento in movimento
Andrea Canino
- 173** Dis/placed Modernism:
Ellen Auerbach and Marianne Breslauer's Palestine
Camilla Balbi

STUDI E RICERCHE

- 184** Cinema e letteratura teatrale al femminile:
Anna Vertua Gentile e il Cinematografo
Massimo Bonura
- 196** Autrici/Autori | Contributors

MOVIMENTO I. GENERAZIONI, STORIE, TRASFORMAZIONI

A cura di | Edited by | Sous la direction de
Fabio Cleto, Stefania Consonni & Eugenia Allier Montaño

Primo movimento. *Azione*

Movement, I. *Action*

Mouvement I. *Action*

FABIO CLETO

Università degli studi di Bergamo
fabio.cleto@unibg.it

STEFANIA CONSONNI

Università degli studi di Bergamo
stefania.consonni@unibg.it

Parole chiave

Movimento
Generazione
Storia
Narrazione
Trasformazione

Keywords

Movement
Generations
History
Narration
Transformation

Mots-clès

Mouvement
Génération
Histoire
Narration
Transformation

Abstract

Il movimento è una metafora spazio-temporale senza la quale la nostra cultura visiva e linguistica non sarebbe pensabile. Funzionalità, dinamismo, cambiamento e relazionalità sono solo alcune delle sue sfaccettature materiali, simboliche e sociali, insieme a spostamento, motricità, emotività; mobilitazioni socio-politiche, mutamenti socio-culturali; manifesti creativi e artistici; morfologie del linguaggio architettonico, plastico, cinematografico, mediale in senso lato. Nel primo di tre numeri concatenati, ci occupiamo di *Generazioni, storie, trasformazioni*: di successioni esperienziali che assumono una specifica forma semantico-generazionale, trasformando coorti anagrafiche in comunità di memoria e di senso, presentificando tensioni, antagonismi, trasmissioni e scarti fra immaginari, storie individuali e rappresentazioni collettive.

Movement is a space-time metaphor without which our visual and linguistic culture would barely be imaginable. Functionality, dynamism, change and relationality are just some of its material, symbolic and social facets, along with displacement, motility, emotionality; socio-political mobilisations and socio-cultural changes; creative and artistic manifestos; forms of architectural, plastic, cinematographic, and media language. In the first of three issues devoted to movement, we look at *Generations, Stories, Transformations*, i.e., at experiential realities that take on a specific generational semantic form, transforming cohorts into communities of memory and meaning, materialising processes of tension, antagonism, transmission and difference among individual stories, collective memories and cultural imaginations.

Le mouvement est une métaphore espace-temps sans laquelle notre culture visuelle et linguistique ne serait pas concevable. Fonctionnalité, dynamisme, changement et relazionnalité ne sont que quelques-unes de ses facettes matérielles, symboliques et sociales, ainsi que déplacement, motricité, émotivité ; mobilisations socio-politiques et mutations socioculturelles ; projets créatifs et artistiques ; morphologies du langage architectural, plastique, cinématographique, média. Dans le premier des trois numéros consacrés au mouvement, nous nous occupons de *Génération, histoires, et transformations*, c'est à dire de successions expérientielles qui prennent une forme sémantique-générationnelle spécifique, transformant des cohortes civiles en communautés de mémoire et de sens, présentant formes de tension, antagonisme ou transmission, d'écart entre imaginaires, histoires individuelles et représentations collectives.

every generation has its gilded posers
Blur, *St. Charles Square* (2023)

1. Che sia associato alla funzionalità (la ri-articolazione di una struttura da una postura all'altra), al dinamismo (lo spostamento di un'entità, materiale o concettuale, nello spazio o nel tempo), al cambiamento (il modificarsi di un assetto, di contro ai principi di stabilità, immutabilità o perennità) o alla relazionalità (la manovra o traslazione di un'entità rispetto a un'altra, o rispetto a un sistema di coordinate), il *movimento* è da sempre una metafora spazio-temporale di rilievo focale nella nostra cultura linguistica e visiva (Lessing 1766, Arnheim 1954, Gombrich 1964, Mitchell 1981, Aristar Dry 1983, Richards 2001, Segre 2003). Moto, azione, fisiologia, gestualità, processualità, trasferimento, enunciazione, associazione, rappresentazione, sviluppo, conflitto, progettualità: molteplici e intrecciate sfaccettature della nostra esistenza materiale, sociale e simbolica hanno a che fare con tale figura e nozione.

Dalla generalità riflessiva e sinergica del muoversi o spostarsi, anche parzialmente ('mettersi in movimento', 'eseguire un movimento'), e dall'esercizio soggettivo e direzionale della motricità ('imprimere un movimento', 'mettere in movimento'), passando attraverso il microcosmo dell'individualità, come nel caso di moti affettivi o emozionali ('movimento dell'animo'), e la mappatura dell'intensità di flusso e relazioni umane ('c'è movimento'), si arriva a un universo collettivo di azioni, animazioni, convergenze, aggregazioni e mobilitazioni sociopolitiche ('movimento politico', 'movimento di protesta', 'movimento di opinione', 'movimento giovanile'). Ma anche a mutamenti storici e sviluppi socioculturali ('movimenti migratori', 'movimento demografico'), a forme di circolazione di idee e progetti creativi ('movimento di pensiero', 'movimento pittorico o letterario', 'movimento di avanguardia'). Fino a comprendere accezioni simboliche e strutturali viepiù sottili, legate a una varietà di funzioni e contesti comunicativi e/o artistici, come nel caso del linguaggio architettonico, plastico, musicale, cinematografico, geometrico in senso lato. Qui il movimento indica via via fenomeni di dinamismo, alternanza, equilibrio, ritmo, corrispondenza,

composizione, articolazione, ma anche di rappresentazione ('movimento di macchina'), configurazione, interpretazione, esecuzione ('movimento drammaturgico o narrativo', 'movimento musicale'). E infine, estendendosi alla sfera semiotica, testuale e critica: dinamiche di passaggio, relazione e interazione fra testualità, codici e linguaggi, catene di segni o unità culturali (Eco 1984), filiere di traduzione (interlinguistica, intersemiotica, intermodale)(Jakobson 1959), percorsi di transmedialità, traiettorie di sostituzione e risignificazione (Latour 1988), manovre di ricodifica e transcodifica tematica, formale e semantica, che testimoniano la vitalità delle dinamiche esperienziali, comunicative e creative dell'essere umano.

A tale insieme di relazioni sono dedicati i fascicoli 30, 31 e 32 di *Elephant & Castle*, in cui questa composita idea di movimento è oggetto di una triplice messa a fuoco interdisciplinare, di un triplice - appunto - movimento. Apre la sequenza il *Movimento I* di questo numero, che mobilita e intreccia questioni di *Generazioni*, di *storie*, di *trasformazioni*. Ci si focalizza qui infatti, in chiave storico-sociale e nel solco aperto da Mannheim (1952), sul moto implicato da una successione storica ed esperienziale che assume una specifica forma semantico-generazionale (Ryder 1965, Biggs 2007), implicato cioè dalla dinamica sociodiscorsiva che plasma le coorti anagrafiche in comunità di memoria e di senso (Corsten 1999), in termini di tensione, antagonismo e/o trasmissione (Bourdieu 1984), di scarto fra generazioni e immaginari (Elder 1974), e di articolazione di storie individuali e memorie collettive (Edmunds e Turner 2002). Il movimento viene qui inteso come figura di una modellizzazione condivisa dell'esperienza, e di dispositivi espressivi, semantici e narrativi che, agevolando tale operazione, sono perciò centrali alla nostra cultura (Williams 1976). La natura metaforica del movimento è in questo senso legata alla condizione mobile di un soggetto in un dato spazio-tempo, e alla sua capacità - una capacità spiccatamente prospettica - di presentificare e dare forma cognitiva a tali processi di trasformazione.

Movimento è allora, significativamente, quanto costruisce un'unità collettiva, una congruenza partecipativa, un coagularsi di azione spontanea in progetto politico e culturale che, dotandosi o meno di un manifesto programmatico, imprime un cambio di direzione o di passo al processo storico, artistico, discorsivo.

Ecco i 'movimenti' delle generazioni, che investono la testualità sul piano del rappresentato (le generazioni, i moti e movimenti rappresentati) così come della rappresentazione (i testi generazionali, i manifesti) (Kingstone 2021). Ed ecco la narrazione – essa stessa, strutturalmente intesa – quale 'messa in movimento'. Che si tratti di fiabe, memorie o finzioni, le strutture narrative impongono sempre la rottura di un ordine (perché la fissità non è mai, se non altro narrativamente, interessante), indicando come la trasformazione – pensiamo ai *fait divers*, ai predicati trasformazionali, alla violazione semantica, alla nuova pertinenza nella predicazione di cui parlavano fra gli altri Barthes (1962), Todorov (1965), Lotman (1970, 1979) e Ricoeur (1981, 1983) – sia al cuore apparentemente statico della sincronia. Mettere in gioco il rapporto fra generazioni, storie e trasformazioni significa allora mettere in movimento i confini fra interlocutori, discorsi e testualità, registrarne il carattere contingente, impermanente e negoziato, scioglierli da ovvie pertinenze disciplinari per riconfigurarneintonie, echi e dissonanze.

2. Aprono questa raccolta i processi di testimonianza, veri e propri movimenti di trasmissione e conflitto, che costituiscono il nucleo della prima sezione, dedicata a *Storia, testimonialità, azione*. Tre storici dell'America Latina si confrontano con rilevanti implicazioni legate alla partecipazione collettiva, all'uso politico della storia e alla memoria culturale. Lo fanno a partire dal 1968, il caso paradigmatico di movimento studentesco e processo storico, e in sé uno spartiacque epocale nell'idea stessa di generazionalità, oltre che nella definizione di un regime di partecipazione collettiva e di sfida del tempo al tempo, di cui Eugenia Allier Montaño ridefinisce le coordinate. L'estate del 1968 in Messico, con la sua parabola di rivendicazione di libertà conclusa in brutale repressione, diventa il terreno simbolico e materiale per indagare la tensione fra natura evenemenziale, memoria degli eventi e temporalità del racconto, o in altri termini il processo storico – la natura e materia stessa del tempo – che ha plasmato l'esperienza vissuta, l'azione, prima in oggetto di trasmissione testimoniale e poi in archivio dal molteplice e contraddittorio uso politico, che ne ribadisce costantemente il carattere d'azione narrativa sul presente.

Il rapporto fra temporalità e memorialistica è a sua

volta centrale al saggio di Benedetta Calandra, che sposta lo sguardo all'Argentina degli ultimi quarant'anni, e in particolare alle generazioni che si sono contese il terreno d'azione dei diritti umani. L'idea stessa del contemporaneo, lacerato fra autoritarismo e diritto, si gioca sul confronto fra eredi di una stagione di violenza. Fra figli delle vittime (cancellate: gli scomparsi, i detenuti o gli esiliati) e figli dei carnefici: i militari incriminati per gli atti di quella stagione. In gioco è qui la responsabilità e il ruolo del *testimone* (sia il teste, la figura che ha osservato, sia l'oggetto che si fa metafora di passaggio generazionale, lo strumento cognitivo trasmesso da chi ha vissuto l'azione a chi ne è stato indirettamente definito nella propria identità), a contendersi un *heritage* di drammatica portata nel disegnare lo spettro politico del presente. Così come il processo-movimento di trasmissione del sapere è centrale all'intervento di Diego Sempol, focalizzato sulla disciplina autoritaria che ha interessato gli insegnanti scolastici in Uruguay fra 1973 e 1984. La violenza esercitata sulla principale agenzia formativa di una coscienza pubblica la rende teatro di una dinamica di sfida e contenimento, di cui sono protagonisti il paternalismo istituzionale volto a riaffermare l'identità 'tradizionale', eteronormativa e binaria, di fronte all'urto impresso dal passaggio generazionale.

La seconda sezione – *Tempo, esperienza, scrittura* – sposta l'accento sulla dimensione propriamente narrativa insita nell'azione sul reale, e si apre con un saggio-quadro di Stefania Consonni e Fabio Cleto dedicato all'intreccio sincro-diacronico fra generazioni e letteratura. L'invito alla possibile impertinenza dello stabilire connessioni fra punti temporalmente distanti e categorie non immediatamente conciliabili (tanto la letteratura, per come è stata costruita nella modernità, rinvia alla sintesi metastorica, quanto la generazionalità è radicata nel tempo, in una serie di 'punti' storici definiti dalla loro relazione) offre l'occasione per l'elaborazione di un modello euristico delle relazioni fra esperienza, rappresentazione e letteratura. Le dinamiche di confronto, conflitto, integrazione ed evoluzione che l'idea stessa di generazione mobilita trovano infatti nella scrittura letteraria uno straordinario repertorio dei tre livelli – produzione, consumo e rappresentazione – che articolano la generazionalità dei prodotti culturali in senso lato.

Alla definizione di una generazione non sulla base

dell'azione partecipata ma della scrittura è rivolto il saggio di Fiorenzo Iuliano, che riconduce la produzione letteraria del Pacific Northwest negli anni Novanta alla nozione di spettralità suggerita nel 1993 da Jacques Derrida per interpretare la fine del Novecento e la scomparsa della Storia. La figura di Amleto, che Derrida elegge a simbolo di una curvatura temporale ed epistemica, agisce come chiave non solo di un testo letterario – un racconto di David Guterson apparso nel 1996 – ma di una logica di identificazione e disidentificazione, di introiezione e rifiuto, che l'adolescenza impone nei confronti del padre, della legge e della tradizione, e che ci consegna una generazione indeterminata e smaterializzata nell'incognita che la definisce. Ma nella storia recente, spostandosi in Francia e al saggio di Jessy Simonini, si assiste a un rilancio dell'esperienza militante di cui si fa nuovamente interprete e deposito la letteratura. La stagione dei Gilets jaunes, con le rivendicazioni degli spossessati e le violenze di cui è stata teatro, ha infatti mobilitato gli intellettuali e in particolare gli scrittori, restituendo esplicita capacità di generare movimento e azione a quell'atto fondamentale d'azione sul presente che è la parola.

3. La letteratura è di fatto centrale a tutto questo fascicolo 30. La terza sezione, *Storie individuali, memorie collettive*, esplora da un lato le modalità con cui la vocalità autoriale di Peter Handke e Kathrin Röggla interpreta il movimento, intrecciandosi con la dimensione sovraindividuale dell'esperienza generazionale, e dall'altro traccia le dinamiche del movimentato incontro (per via di traduzione) fra l'Italia di metà Novecento e la letteratura nordamericana. Nella scrittura del premio Nobel Handke, Raul Calzoni esplora la pervasività del movimento, ne constata l'articolata presenza lessicale e ne evince la valenza di contestazione e messa in moto tanto dell'ordine costituito e della tradizione, quanto della forma linguistica, a testimoniare la capacità della letteratura di farsi azione, a partire da un'indagine dell'umano e dei suoi limiti. Ed è nel medesimo quadro di focalizzazione sulla potenza della sintesi letteraria, nel movimento dal particolare al generale, che si muove Elena Agazzi. La scrittura di Röggla, imperniata su un presente la cui costitutiva evanescenza assume carattere emergenziale, è articolata in una trama a sua volta disarticolata in istantanee ad alta intensità emotiva, e in un

linguaggio plastico in cui si alternano accelerazioni e decelerazioni a dare forma a un tempo (narrativo ed epocale) ansiogeno e cognitivamente disorganico. Il saggio di Anna De Biasio rivolge invece lo sguardo a uno scenario diacronico, che colloca l'esperienza letteraria nel movimento storico e la parola nel suo contesto linguistico. Ne è occasione la 'scoperta' italiana dell'America letteraria fra gli anni Trenta e Cinquanta, in cui generazioni di scrittori e traduttori si sono confrontate e contrapposte, e in cui emergono voci individuali femminili che impongono complessi modelli di transito e avvicendamento immaginario e culturale, tali per cui nell'idea stessa di trasmissione traduttiva e confronto generazionale opera un cruciale principio di genere sessuale, oltre che testuale. È sempre la letteratura al centro della quarta sezione, *Tracciati della memoria e forme di senso*, che coinvolge tre giovani studiosi di provenienza internazionale, e che nelle linee della memoria scorge la possibilità di dare forma e conferire senso all'esperienza del mondo. Glenda Ferbeyre si concentra sul rapporto fra movimento fisico e trasformazione del pensiero nella scrittura di frontiera di Michel Houellebecq, la cui irrequietezza tematica e formale è cifra di una poetica della dislocazione, della trasformazione, dell'attraversamento di confini e limiti che mette in questione il carattere 'ospitale' dello spazio liberale. Ahmed Aziz Houdzi rivolge lo sguardo a Kébir-Mustapha Ammi e agli intrecci di forme di materializzazione storica che plasmano i suoi romanzi. Dello scrittore marocchino si indagano infatti la problematica sollecitazione della Storia – o meglio, delle sue narrazioni canoniche – che la memoria individuale e collettiva porta con sé, oltre che le precise strategie testuali che restituiscono pregnanza e senso al passato: è il movimento di una 'generazione storica' intesa come capacità di generare varianti della Storia e del passato. Chiude la sezione Anne-Sophie Tisserand, che sposta l'attenzione verso il presente e gli spettri del futuro nella scrittura fantascientifica del francese Alain Damasio. Il movimento è centrale in Damasio, osserva Tisserand, come forma di rivendicazione della libertà, di resistenza alle tecnologie di controllo contemporaneo, di riappropriazione degli spazi collettivi. Nella tradizione delle avanguardie, l'incitazione al movimento politico e alla rivolta di pensiero assume la forma di una sistematica sperimentazione linguistica e formale, che marca quella di Damasio

come scrittura metamorfica, segnata da neologismi e da azzardi grafici che ne mobilitano concretamente la forma.

4. La sezione di chiusura del fascicolo, dedicata a *Generazioni espressive, mediali e artistiche*, estende i confini della nostra indagine al più ampio continuum della produzione immaginaria e culturale contemporanea, che sembra trovare nelle questioni del movimento e della generazione una chiave interpretativa di primo rilievo. Giorgio Buzzi Rizzi e Lorenzo di Paola si confrontano con il ruolo che i fumetti – nella loro natura ibrida e cannibale, un caso ideale di analisi dell'intero spettro mediale – hanno svolto nel definire un'identità generazionale sul piano non soltanto produttivo, ma anche più latamente creativo. Sia offrendosi come strumento di definizione di un senso di appartenenza, sia presentificando gli immaginari generazionali che si sono sedimentati in forma espressiva, i comics hanno alimentato l'enciclopedia, il sistema valoriale e di riferimenti che trasformano una coorte anagrafica propriamente in 'generazione'. L'intervento di Andrea Canino racconta i primi movimenti dell'Arte povera impressi da Germano Celant nell'autunno 1967, fra una fondamentale mostra inaugurale e un manifesto estetico 'movimentista' (di fatto un invito alla guerriglia) apparso alla fine di quell'anno. Si definiscono le coordinate di un linguaggio artistico che elabora, attraverso un'accezione multisfaccettata di movimento, le proprie tensioni con la lezione dell'arte statunitense contemporanea. Camilla Balbi analizza infine la fotografia femminile tedesco-ebraica della Palestina degli anni Trenta, in particolare quella di Marianne Breslauer ed Ellen Auerbach, protagoniste della scena culturale della Repubblica di Weimar, che si carica di un valore esemplare rispetto al carattere fondativo della nozione di movimento per la cultura del primo Novecento. La fotografia di viaggio è infatti mediatrice ideale delle dinamiche di attraversamento di generi, etnie e spazi, e della tensione di ogni processo migratorio fra patria spirituale ed esilio, perdita e desiderio, memoria collettiva di un orizzonte perduto e anelito a una riconciliazione indefinitamente negata.

Traiettorie, transiti e sconfinamenti interdisciplinari, questi ultimi, che mettono ulteriormente in moto la pertinenza analitica, critica ed epistemologica della categoria di movimento all'interno della produzione

linguistica, discorsiva, culturale e mediatica contemporanea. E che si collocano perciò come ponte verso la prosecuzione della nostra indagine nel secondo e terzo movimento. E quindi: *Azione*.

every generation has its gilded posers
Blur, *St. Charles Square* (2023)

1. The idea of *movement* may multifariously be related to functionality (i.e., the re-articulation of a body from one posture to another), dynamism (understood as the displacement of a material or conceptual entity in space or time), change (i.e., a structural modification occurring against the principles of stability, immutability or permanence) or relationality (i.e., a manoeuvre or relocation of one entity with respect to another, or to a system of coordinates). In virtue of this, movement is a dominant spatiotemporal metaphor, one that is pivotal to our visual and linguistic culture (Lessing 1766, Arnheim 1954, Gombrich 1964, Mitchell 1981, Aristar Dry 1983, Richards 2001, Segre 2003). Indeed, multiple and intertwined facets of our material, social and symbolic existence – including motion, action, physiology, gesture, as well as processes, transfers, associations, developments, enunciation, representation, conflict and planning – have much to do with this figure and notion.

From the universal concept of motion (e.g. 'to perform a movement') and motricity ('to give movement'), the metaphor navigates through an amazing variety of meanings. From the microcosm of individuality, as in the case of e-motions ('movements of the soul', 'to be moved'), to social macro-contexts such as collective actions, aggregations and mobilisations ('political movements', 'protest movement', 'opinion movement', 'youth movement'), historical changes and socio-cultural developments ('migratory movements', 'demographic movements') and creative projects ('movement of thought', 'pictorial or literary movement', 'avant-garde movement'). It also touches upon subtler, more indirect connotations, typically connected with creative or artistic contexts, as is the case with the language of architecture, sculpture, music, film and geometry, in which it may point to formal effects of dynamism, alternation, balance, rhythm, correspondence, composition, articulation, as well as representation ('camera movement'), configuration, interpretation and execution ('scene movement', 'plot movement', 'musical movement'). It finally extends to the realm of semiotics,

textuality and critical theory, where it may be used to describe transitions, relations and interactions among texts, codes and languages, chains of signs and cultural units (Eco 1984), dynamics of translation (interlinguistic, intersemiotic, intermodal; Jakobson 1959), transmediality and re-signification trajectories (Latour 1988), thematic (or formal, or semantic) re-coding and transcoding manoeuvres, which all testify to the vitality of humankind's experiential, communicative and creative resources.

The triple issue of *Elephant & Castle* (30-32) that we hereby inaugurate is an interdisciplinary collection of studies precisely devoted to such intricate nexus of relationships, a nexus in which the figure and notion of movement is brought into focus in three different and complementary ways. The present issue (aka *Movement I*) mobilizes and intertwines the critical issues of *Generations, (Hi)stories, and Transformations*. Our framework of analysis is social and discursive, whereby in the path established by Mannheim (1952) we deal with a specific socio-historical concept of movement, one that comes to the foreground as history (along with people's historical experience) acquires specific generational value (Ryder 1965, Biggs 2007). We focus on a variety of socio-discursive dynamics that shape cohorts of people into communities of meaning (or 'we sense'; Corsten 1999), in terms of tension, antagonism and/or transmission (Bourdieu 1984), or in terms of friction between generations and imaginaries (Elder 1974), individual stories vis à vis collective memories (Edmunds & Turner 2002), etc. Movement works here as a metaphor for the shared modelling of social experience, and for a number of semantic and narrative devices that, in this specific capacity, have proved central to our culture (Williams 1976). The metaphorical nature of movement is therefore associated to the mobile position of a subject in a given space-time, and to his/her – indeed stereoscopic – ability to materially instantiate (by way of providing a cognitive form to) this process of transformation.

Movement is thus, significantly, the building of a collective unity, of crucial forms of participative congruence. It is a coagulation of spontaneous action into a political and cultural project that – regardless of its having or not a programmatic manifesto – provides a change of direction to society's historical, artistic and cultural processes. Think of generations as

'movements', impacting upon discourses in terms of both represented contents (i.e. generations, the motions and movements represented in texts) and representative strategies (i.e. generational texts, manifestos, etc.) (Kingstone 2021). And think of narration itself – in its structural capacity – as the 'setting in motion' of reality: whether it is fairy tales, memoirs or pure fiction, stories always break the uniformity of a pre-fixed order (for fixity is never narratively interesting), thus revealing how transformation – think of Barthes' idea of *fait divers* (1962), Lotman's semantic violations (1970, 1979), Todorov's transformational predicates (1965) or Ricoeur's new pertinence in predication (1981, 1983) – always stands at the apparently static heart of synchrony. Bringing the intricacies of generations, stories and transformations into play therefore means questioning (and actually relocating) a whole set of boundaries among interlocutors, discourses and textualities, as well as dismantling trivial disciplinary connections with a view to acknowledging their truly contingent, impermanent and negotiated nature, and to reconfiguring their harmonies and dissonances.

2. The present issue opens with a section devoted to *History, Testimony, and Action*, focusing on movements of transmission and conflict. Three Latin America historians deal with a number of significant implications related to issues of collective participation, as well as to the political use of history and cultural memory. Eugenia Allier Montaño redefines the coordinates of 1968, the most paradigmatic case of a student movement turning into a historical process, a watershed in the very idea of generationality and in the definition of collective participation as a challenge to the constraints of history. A parable of vindication of freedom which ended in brutal repression, the summer of 1968 in Mexico becomes fertile ground (both symbolic and material) for investigating the tensions between historical facts, the memory of events and the temporality of stories. Under scrutiny here is the historical process itself, the very nature and matter of temporality, which shapes people's lived experience and actions as both the subject matter of generational transmission and as a narrative archive whose multiple and contradictory uses constantly reaffirm the political power of narrative action on the present.

The relationship between temporality and memorialism is a core issue in Benedetta Calandra's essay, which looks at the last forty years in Argentinian history, and in particular at generations fighting over human rights. The very idea of contemporary history, torn between authoritarianism and the law, is played on a confrontation between different heirs of a common season of violence, i.e., the children of victims (missing people, detainees or exiles) and the children of perpetrators. At stake here is the responsibility and role of witnesses – both people who witnessed history and the generational transition made possible by the cognitive tools transmitted to those who have been indirectly defined in their identity by history – as they contend for a dramatic heritage in the political spectrum of present-day history. The processes and movements of testimonial transmission within the domain of historical knowledge are also crucial in Diego Sempol's essay, which focuses on the authoritarian discipline that affected school teachers in Uruguay between 1973 and 1984. The violence exerted on the main educational agency of a nation's public conscience turns school into a battleground of tensions between history's challenges and repressive containment strategies, whereby institutional paternalism is aimed at reaffirming the 'traditional' (i.e., heteronormative and binary) identity imposed on Uruguayan people in the very face of generational transition dynamics.

Our second section – *Time, Experience, and Writing* – comes closer to the narrative dimension that is always inherent to people's movements (aka action) in the real world. It opens with Stefania Consonni and Fabio Cleto's study of the synchro-diachronic interweaving between the apparently distant notions of generation and literature. Establishing a network of connections between such temporally and hermeneutically distant categories (for literature is the object of metahistorical synthesis, while generations are analytically rooted in time) produces a moving series of spatiotemporal dots, which once connected may provide substance to a heuristic interpretation of the relationships among experience, representation and literature, and may shed light on the dynamics of conflict, integration and evolution that are typical not only of literature, but of cultural products in a broad sense.

Fiorenzo Iuliano's essay deals with a specific concept

of generation, defined not on the basis of participatory action, but of literary writing itself: the literary production of the Pacific Northwest in the Nineties is read in the light of Jacques Derrida's 1993 notion of spectrality, meant as a figure of the end of the twentieth century and of the disappearance of history. Hamlet, which Derrida elects as a temporal and epistemic icon, emerges from Iuliano's essay as the pivot of the identification/disidentification and introjection/rejection logic that adolescence imposes onto the world of grownups, of laws and tradition, and as the symbol of an indeterminate, dematerialized and still largely unknown generation. Moving to present-day France, Jessy Simonini's study offers a specific analysis of everyday militant socio-political experience, in which literary writing once again acts as both a major productive force and an exemplary reservoir of significant case studies. The season of the *Gilets jaunes*, characterised as it is by social violence and the claims of the dispossessed, in actual fact mobilises a number of intellectuals, especially writers, thus restoring an explicit ability to generate social movement and material agency to that fundamental form of action that is the written word.

3. Literature is in truth central to the whole issue. Our third section, devoted to *Individual stories and collective memories*, explores the ways in which contemporary German-speaking authorial vocalism interprets movement, intertwining literature with the supra-individual dimension of generational experience, while also tracing the dynamics of a lively encounter (by way of translation) between mid-twentieth-century Italy and North American literature. In recent writings by Nobel Prize winner Peter Handke, Raul Calzoni explores the lexical pervasiveness of movement, thus pinning down the traces of literature's historical power of cultural contestation both of a pre-established order and of traditional linguistic forms. Drawing from the linguistic roots it nourishes from, literature is shown in its ability to take action in the real world, starting from its ability to map the geography (and boundaries, as well as limits) of humankind. Within a twin framework, focusing on the power of literary synthesis and on a critical movement from details to a more universal picture, Elena Agazzi analyses Kathrin Röggla's writing. Centred on a present dimension whose constitutive evanescence fully becomes

a social emergency scenario, Röggla stages plots that are broken into instants of high emotional intensity, and instantiated in a plastic language where accelerations and decelerations alternate to give shape to a vision of time (both narrative and epochal) that is anxiogenic in that it is cognitively fragmentary. Addressing the vital family relationships between literary writing and literary translation, Anna De Biasio's essay looks at a diachronic scenario, which fully collocates the literary experience within the very heart of socio-historical movements, and the literary word in its purely linguistic context. The Italian 'discovery' of literary America between 1930 and 1950 was indeed a unique cultural occasion for different generations of writers and translators to engage in patterns of confrontation and opposition, whereby the individual voices of women translators impose fascinating models of cultural and imaginary transit and turnover. The very idea of translational transmission and comparison among generations thus seems to be transfigured in the name of crucial principles of genre – and gender – opposition.

And literature stays at the heart of our fourth section, *Paths of Memory and Forms of Meaning*, in which three emerging scholars are confronted with the very concept of socio-historical memory as a tool for providing one's experience of the world with shape and meaning. Glenda Ferbeyre focuses on the relationships between physical movement and intellectual transformation in the writings of Michel Houellebecq, whose thematic and formal restlessness is the hallmark of a poetics of dislocation, transformation that calls into question the 'hospitable' character of today's liberalism. On the other hand, Ahmed Aziz Houdzi looks at Kébir-Mustapha Ammi and at the formal interweaving of historical materialisations that give shape to his novels. The Moroccan writer in fact investigates the problematic triggers of History – or rather, of History's canonical narratives – that are embedded in individual as well as collective memory, as well as the textual strategies that may restore full meaningfulness to the past. This is indeed a movement whereby a 'historical generation' can generate variants of history and of its own past. Anne-Sophie Tisserand's essay closes the section by shifting our attention towards the present, and towards spectres of the future in Alain Damasio's science fiction. Movement is shown as a central issue in Damasio, as a

form of vindication of freedom, as resistance against today's control technologies, and as re-appropriation of collective spaces. In the avant-garde tradition, the incitement to political movement and intellectual revolt takes on the systematic form of linguistic and formal experimentation, neologisms and graphic ventures concretely mobilising Damasio's writing into a fully metamorphic poetics.

4. The final section explores the multiform domain of *Expressive, Media, and Artistic Generations*, thus extending the boundaries of this investigation to the wider continuum of cultural production, whereby the issues of movement and generations appear as an even more salient interpretive key. Giorgio Buzzi Rizzi and Lorenzo di Paola analyse the role that comics – an ideal case study within today's mediascape in reason of its hybrid and cannibal nature – can play in defining a generational identity from the standpoint of both creation and imagination. By defining a sense of belonging, and by materialising the generational we-sense that coaxed as a popular expressive form, comics have fed the cultural encyclopaedia and the value system that transform a population cohort into a proper 'generation'. Moving to the languages of art, Andrea Canino's contribution focuses on the first movements impressed to the phenomenon of "Arte Povera" by Germano Celant in autumn 1967, just before a 'mobilitating' manifesto (in fact, an invitation to aesthetic guerrilla) appeared at the end of the year. The study highlights the cultural coordinates of an artistic experience that, through a multifaceted sense of movement, elaborates on its key tensions with contemporary American art. Camilla Balbi finally analyses German-Jewish female photography in 1930s Palestine, showcasing how Marianne Breslauer and Ellen Auerbach's practice, besides making them the protagonists of the Weimar Republic artistic scene, may illustrate the theoretical salience of movement within early twentieth-century culture. Travel photography is in fact an ideal synthesis of the crossing of spaces, ethnicities and identities, i.e., the heart of migration processes, which best embodies a spiritual tension between homeland and exile, loss and desire, the collective memory of a lost horizon and the desire for an indefinitely denied reconciliation.

These are all interdisciplinary trajectories, transits and trespasses which even further seem to set in

motion the analytical, critical and epistemological relevance of movement within the spectrum of discursive, cultural and contemporary media production. Which is why they are placed here as a bridge towards the continuation of our research in the second and third movement. Hence: *Action*.

every generation has its gilded posers
Blur, *St. Charles Square* (2023)

1. Qu'il soit associé à la fonctionnalité (la re-articulation d'un corps d'une posture à l'autre), au dynamisme (le déplacement d'une entité, matérielle ou conceptuelle, dans l'espace ou dans le temps), au changement (la modification d'une structure, par opposition aux principes de stabilité, d'immuabilité ou de pérennité) ou à la relationalité (la manœuvre ou la translation d'une entité par rapport à une autre, ou à un système de coordonnées), le *mouvement* a toujours été une métaphore spatio-temporelle d'une grande importance dans notre culture linguistique et visuelle (Lessing 1766, Arnheim 1954, Gombrich 1964, Mitchell 1981, Aristar Dry 1983, Richards 2001, Segre 2003). Action, physiologie, gestualité, processus, transfert, énonciation, association, représentation, développement, conflit, projectualité : nombreuses facettes entrelacées de notre existence matérielle, sociale et symbolique ont à voir avec cette figure et cette notion.

De la généralité réflexive et synergique du mouvement ou du déplacement, même partiel ('exécuter un mouvement'), et de l'exercice subjectif et directionnel de la motricité ('imprimer un mouvement', 'mettre en mouvement'), en passant par le microcosme de l'individualité, comme dans le cas de mouvements affectifs ou émotionnels ('mouvement de l'âme'), et la cartographie de l'intensité du flux et des relations humaines ('il y a du mouvement'), on arrive à un univers collectif d'actions, d'animations, de convergences, d'agrégations et de mobilisations sociopolitiques ('mouvement politique', 'mouvement de contestation', 'mouvement d'opinion', 'mouvement de jeunesse'). Mais aussi à des changements historiques et des développements socioculturels ('mouvements migratoires', 'mouvement démographique'), et à formes de circulation d'idées et projets créatifs ('mouvement de pensée', 'mouvement pictural ou littéraire', 'mouvement d'avant-garde'). Jusqu'à comprendre des acceptions symboliques et structurelles de plus en plus subtiles, liées à une variété de fonctions et de contextes communicatifs et/ou artistiques, comme dans le cas du langage architectural, plastique, mu-

sical, cinématographique, géométrique au sens large. Ici le mouvement indique des phénomènes de dynamisme, d'alternance, d'équilibre, de rythme, de correspondance, de composition, d'articulation, mais aussi de représentation ('mouvement de machine'), de configuration, d'interprétation, d'exécution ('mouvement dramaturgique ou narratif', 'mouvement musical'). Et enfin, en s'étendant à la sphère sémiotique, textuelle et critique: des dynamiques de passage, relation et interaction entre textes, codes et langages, chaînes de signes ou unités culturelles (Eco 1984), des filières de traduction (interlinguistique, intersémiotique, intermodal) (Jakobson 1959), des parcours de transmédiabilité, des trajectoires de remplacement et de resignification (Latour 1988), des processus de recodage et transcodage (thématique, formel et sémantique), qui témoignent de la vitalité des dynamiques expérientielles, communicatives et créatives de l'être humain.

A ce caillot de relations sont consacrés les numéros 30, 31 et 32 d'*Elephant & Castle*, dans lesquels la figure et la notion de mouvement font l'objet d'une triple mise au point, d'un – justement – triple mouvement interdisciplinaire. *Mouvement I* ouvre la séquence en mobilisant et en entrelaçant des questions de *Génération, histoires, transformations*. On se concentre ici en fait, d'un point de vue historique et social et dans le sillon ouvert par Mannheim (1952), sur le mouvement impliqué par la succession historique et expérientielle qui devient une spécifique forme sémantique-générationnelle (Ryder 1965, Biggs 2007), sur la dynamique sociodiscursive qui façonne les cohortes de registre en communautés de mémoire et de sens (Corsten 1999), en termes de tension, antagonisme et/ou transmission (Bourdieu 1984), de l'écart entre générations et imaginaires (Elder 1974), et de l'articulation d'histoires individuelles et de mémoires collectives (Edmunds et Turner 2002). Le mouvement est compris ici comme figure de modélisation partagée de l'expérience, et des dispositifs expressifs, sémantiques et narratifs qui sont, en vertu de cela, au centre de notre culture (Williams 1976). La nature métaphorique du mouvement est donc liée à la condition mobile d'un sujet dans un espace-temps donné, et à sa capacité – une capacité fortement prospective – à rendre présent et à donner une forme cognitive à ces processus de transformation.

Mouvement est, de manière significative, ce qui construit une unité collective, une congruence participative, un caillot d'action spontanée transformé dans un projet politique et culturel qui – en se dotant ou non d'un manifeste programmatique – imprime un changement de direction aux processus historiques, artistiques et culturels. Voici les 'mouvements' des générations, qui investissent la textualité sur le plan du représenté (les générations, les mouvements et les mouvements représentés) ainsi que de représentation (les textes générationnels, les manifestes) (Kingstone 2021). Et voici la narration – elle-même, structurellement comprise – comme 'mise en mouvement'. Qu'il s'agisse de contes de fées, mémoires ou fictions, les histoires imposent toujours la rupture d'un ordre (car la fixité n'est jamais narrativement intéressante), et montrent que la transformation – pensez aux faits divers, aux prédications transformationnelles, à la violation sémantique, à la nouvelle pertinence dans la prédication dont ils parlaient Barthes (1962), Todorov (1965), Lotman (1970, 1979) et Ricoeur (1981, 1983) – est au cœur apparemment statique de la synchronie. Mettre en jeu le rapport entre les générations, les histoires et les transformations, c'est alors mettre en mouvement les frontières entre interlocuteurs, discours et textes, en démontrer les implications disciplinaires les plus évidentes, en enregistrer le caractère provisoire et négocié et reconfigurer leurs accords, échos et dissonances.

2. Ce recueil s'ouvre sur les processus de témoignages, véritables mouvements de transmission et de conflit, qui constituent le cœur d'une première section dédiée à *Histoire, témoignage, action*. Trois historiens d'Amérique Latine abordent les implications liées à la participation collective, et à l'utilisation politique de l'histoire et à la mémoire culturelle. Ils le font à partir de 1968, le cas paradigmatique d'un mouvement des étudiants qui devient un processus historique, et un tournant historique dans l'idée même de génération, ainsi que dans la définition d'un régime de participation collective et de défi au temps, dont Eugenia Allier Montaño redéfinit les coordonnées. L'été 1968 au Mexique, avec sa parabole de revendication de liberté conclue par une répression brutale, devient le terrain symbolique et matériel pour enquêter sur la tension entre la nature événementielle, la mémoire des événements et la tempo-

ralité du récit, ou, en d'autres termes, le processus historique – la nature et la matière même du temps – qui a façonné l'expérience vécue, l'action. D'abord en objet de transmission de témoignage, puis en archives disponible pour un usage politique multiple et contradictoire, qui en réaffirme constamment le caractère d'action narrative sur le présent.

Le rapport entre temporalité et mémoire est à son tour central à l'essai de Benedetta Calandra, qui déplace son regard vers l'Argentine des quarante dernières années, et en particulier vers les générations qui se sont disputées le terrain d'action des droits humains. L'idée même du contemporain, déchiré entre autoritarisme et droit, se joue sur la confrontation entre héritiers d'une saison de violence. Entre les enfants des victimes (les disparus, les détenus ou les exilés) et les enfants des bourreaux. Il s'agit ici de la responsabilité et du rôle du témoin (aussi bien celui qui a observé, que le relais, l'objet qui se fait métaphore de passage générationnel, l'instrument cognitif transmis par celui qui a vécu l'action à celui qui en a été indirectement défini dans propre identité), d'un héritage d'une portée dramatique en dessinant le spectre politique du présent. Le mouvement de transmission du savoir est aussi central dans l'essai de Diego Sempol, focalisé sur la discipline autoritaire qui a intéressé les enseignants en Uruguay entre 1973 et 1984. La violence exercée sur la principale agence formatrice d'une conscience publique fait de l'école le théâtre d'une dynamique de défi et de confinement, dont sont protagonistes le paternalisme institutionnel visant à réaffirmer l'identité 'traditionnelle', hétéronormative et binaire, face au choc du changement de génération. La deuxième section – *Temps, expérience, écriture* – déplace l'accent sur la dimension proprement narrative inhérente à l'action sur le réel, et s'ouvre par un essai-cadre de Stefania Consonni et Fabio Cleto consacré à l'entrelacement synchro-diachronique entre générations et littérature. L'invitation à la connexion entre des points temporellement éloignés et des catégories qui ne sont pas immédiatement conciliables (aussi bien la littérature, telle qu'elle a été construite dans la modernité, renvoie à la synthèse métahistorique, que la génération est enracinée dans le temps, dans une série de 'points' historiques définis par leur relation) offre l'occasion d'élaborer un modèle heuristique des relations entre expérience, représentation et littérature. Les dynamiques de

confrontation, de conflit, d'intégration et d'évolution que l'idée même de génération mobilise trouvent en effet dans l'écriture littéraire un extraordinaire répertoire des trois niveaux – production, consommation et représentation – qui articulent la génération des produits culturels au sens large.

A une génération définie non pas sur la base de l'action participative mais de l'écriture est dédié l'essai de Fiorenzo Iuliano, qui ramène la production littéraire du Pacific Northwest dans les années 1990 à la notion de spectralité suggérée en 1993 par Jacques Derrida pour interpréter la fin du XX^{ème} siècle et la disparition de l'Histoire. La figure d'Hamlet, que Derrida élit à symbole d'une courbure temporelle et épistémologique, agit comme la clé non seulement d'un texte littéraire – un récit de David Guterson paru en 1996 –, mais d'une logique d'identification et de désidentification, d'introjection et de rejet, que l'adolescence impose au père, à la loi et à la tradition, et qui nous livre une génération indéterminée et dématérialisée dans l'inconnue qui la définit. Mais dans l'histoire récente, en se déplaçant en France et à l'essai de Jessy Simonini, on assiste à une relance de l'expérience militante dont l'écriture littéraire est à nouveau l'interprète et le dépôt. La saison des Gilets jaunes, avec les revendications des dépossédés et les violences dont elle a été le théâtre, ont en effet mobilisé les intellectuels et notamment les écrivains, en restituant explicitement la capacité de générer du mouvement et de l'action à cet acte fondamental d'action sur le présent qu'est la parole.

3. La littérature est en fait centrale à tout ce numéro 30. La troisième section, consacrée aux *Histoires individuelles, mémoires collectives*, explore d'une part la manière dont la vocalité de Peter Handke et Kathrin Röggla interprète le mouvement, en se mêlant à la dimension collective de l'expérience générationnelle, et d'autre part trace la dynamique de la rencontre mouvementée (par voie de traduction) entre l'Italie du milieu du XX^{ème} siècle et la littérature nord-américaine. Dans l'écriture du prix Nobel Handke, Raul Calzoni explore l'omniprésence du mouvement, en constate la présence lexicale articulée et en déduit la valeur de contestation et de mise en mouvement, tant de l'ordre constitué et de la tradition que de la forme linguistique, à témoigner de la capacité dynamique de la littérature à agir, à partir de l'enquête de

l'humain et de ses limites. Et c'est dans le même cadre de focalisation sur la puissance de la synthèse littéraire, dans le mouvement du particulier au général, que se situe Elena Agazzi. L'écriture de Röggla, centrée sur un présent dont la constitutive évanescence prend tout son caractère d'urgence, est articulée en une trame à son tour désarticulée en instantanés à haute intensité émotionnelle, et dans un langage plastique où les accélérations et les décélérations alternent pour former un temps (narratif et historique) anxiogène et cognitivement désorganisé. Parallèlement, l'essai d'Anna De Biasio porte son regard sur un scénario diachronique, qui situe l'expérience littéraire dans le mouvement historique dont elle fait partie, et la parole dans son contexte linguistique. C'est l'occasion de la 'découverte' italienne de l'Amérique littéraire entre les années Trente et Cinquante, où des générations d'écrivains et de traducteurs se sont confrontées et opposées, et où apparaissent des voix féminines individuelles qui imposent des modèles complexes de transit et de renouvellement imaginaire et culturel, de sorte que dans l'idée même de transmission traductive et de confrontation générationnelle opère un principe crucial de genre sexuel, ainsi que textuel.

C'est toujours la littérature au centre de la quatrième section, *Trajectoires de la mémoire et formes de sens*, qui implique trois jeunes chercheurs internationaux face aux lignes de la mémoire et à leur possibilité de donner forme et sens à l'expérience du monde. Glenda Ferbeyre se concentre sur la relation entre le mouvement physique et la transformation de la pensée dans l'écriture frontière de Michel Houellebecq, dont le ferment thématique et formel est le symbole d'une poétique de la dislocation, de la transformation, du franchissement des frontières et des limites qui remet en cause le caractère 'hospitalier' d'un espace libéral. Quant à Ahmed Aziz Houdzi, il se tourne vers Kébir-Mustapha Ammi et les entrelacements de formes de matérialisation historique qui façonnent ses romans. De l'écrivain marocain, on étudie en effet la problématique sollicitation de l'Histoire – ou plutôt de ses récits canoniques – que la mémoire individuelle et collective porte en elle, ainsi que les stratégies textuelles qui redonnent sens et sens au passé : c'est le mouvement d'une 'génération historique' comprise comme capacité à générer des variantes de l'histoire et du passé. La section se ferme avec

l'article d'Anne-Sophie Tisserand, qui déplace l'attention vers le présent et les spectres du futur dans la science-fiction d'Alain Damasio. Le mouvement est ici central comme forme de revendication de la liberté, de résistance aux technologies de contrôle contemporain, de réappropriation des espaces collectifs. Dans la tradition des avant-gardes, l'incitation au mouvement politique et à la révolte de pensée prend la forme d'une systématique expérimentation linguistique et formelle, qui indique l'écriture de Damasio comme métamorphique, marquée par des néologismes et des hasards graphiques qui en mobilisent concrètement la forme.

4. La cinquième section – *Générationnelles expressives, médiatiques et artistiques* – clôt ce numéro, tout en ouvrant les frontières de notre enquête au plus large continuum de la production imaginaire et culturelle contemporaine, qui semble trouver dans les questions du mouvement et de la génération une clé interprétative de premier ordre. Giorgio Busi Rizzi et Lorenzo di Paola se confrontent au rôle que les bandes dessinées – dans leur nature hybride et cannibale, un cas idéal d'analyse de l'univers médiatique – ont joué en définissant une identité générationnelle sur le plan non seulement productif, mais aussi créatif. En s'offrant comme outil de définition d'un sens d'appartenance, et en manifestant les imaginaires générationnels qui se sont sédimentés dans une forme expressive, les bandes dessinées ont alimenté l'encyclopédie et le système de valeurs qui transforment une cohorte en 'génération'. En s'adressant aux langages artistiques, Andrea Canino raconte les premiers mouvements de l'*Arte povera*, imprimés par Germano Celant à l'automne 1967, entre une fondamentale exposition inaugurale et un manifesto 'mouvementiste' (de fait une invitation à la guérilla esthétique) paru en fin d'année. On définit ainsi les coordonnées d'une expérience qu'il élabore, à travers une acception multifacette de mouvement, les tensions avec la leçon de l'art américain. Camilla Balbi analyse enfin la photographie féminine germano-juive de la Palestine des années 1930, en particulier dans la pratique de Marianne Breslauer et Ellen Auerbach, protagonistes de la scène culturelle de la République de Weimar, qui se charge d'une valeur exemplaire par rapport au caractère fondateur de la notion de mouvement pour la culture du début du XX^{ème} siècle. La

photographie de voyage est en effet la médiatrice idéale d'une traversée de genres, ethnies et espaces, dans laquelle les processus migratoires dessinent la tension entre patrie spirituelle et exil, entre perte et désir, entre mémoire collective d'un horizon perdu et aspiration à une réconciliation indéfiniment niée. Ce sont des trajectoires, des transits et des empiètements interdisciplinaires qui mettent en action la pertinence analytique, critique et épistémologique de la catégorie de mouvement à l'ensemble de la production linguistique, discursive, culturelle et médiatique contemporaine. Ils se placent donc comme un pont vers la poursuite de cette enquête dans le deuxième et troisième mouvement. Et donc : *Action*.

Note | Notes

* Abbiamo ideato congiuntamente questo testo, così come l'intera struttura del numero monografico di cui esso costituisce una introduzione. Di fatto, Fabio Cleto ha materialmente scritto i paragrafi 2 e 3, mentre Stefania Consonni ha scritto i paragrafi 1 e 4.

* Along with this special issue's very structure, this introduction has been jointly planned by the authors. Fabio Cleto materially wrote sections 2 and 3, while Stefania Consonni wrote sections 1 and 4.

* Nous avons conçu ensemble cet écrit, ainsi que la structure du numéro monographique dont il constitue une introduction. Matériellement, Fabio Cleto a écrit les sections 2 et 3 ; Stefania Consonni a écrit les sections 1 et 4.

Bibliografia | References | Bibliographie

- ARISTAR DRY H. (1983), "The Movement of Narrative Time", in *Journal of Literary Semantics*, 12, 2, pp. 19-53.
- ARNHEIM R. (1954), *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley.
- BARTHES R. (1962), "Structure du fait divers", dans ID., *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, pp. 188-198.
- BIGGS S. (2007), "Thinking about Generations: Conceptual Positions and Policy Implications", in *Journal of Social Issues*, 63, 4, pp. 695-711.
- BOURDIEU P. (1984), *Homo academicus*, Minuit, Paris.
- CORSTEN M. (1999), "The Time of Generations", in *Time & Society*, 8, 2-3, pp. 249-272.
- ECO U. (1984), *Semiótica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
- EDMUNDS J., TURNER, B.S. (eds.) (2002), *Generational Consciousness. Literature, and Politics*, Rowman & Littlefield, Lanham & Oxford.
- ELDER G.H. (1974), *Children of the Great Depression: Social Change in Life Experience*, Chicago University Press, Chicago.
- GOMBRICH E.H. (1964), "Moment and Movement in Art", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, pp. 293-306.
- JAKOBSON R. (1959), "On Linguistic Aspects of Translation", in BROWER R.A. (ed.), *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge, pp. 232-39.
- KINGSTONE H. (2021), "Generational Identities: Historical and Literary Perspectives", in *Social and Personality Psychology Compass*, 15, 10, e12641, <https://doi.org/10.1111/spc3.12641>.
- LATOUR B. (1999), *Piccola filosofia dell'enunciazione*, a cura di J. Fontanille, Aracne, Roma, 2017.
- LESSING G.E. (1766), *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Hrsg. F. Vollhardt, Reclam, Stuttgart, 2012.
- LOTMAN, J.M. (1970), *Struktura chdozestvennago teksta*, Izd. Prosveshchenie, Leningrad.
- LOTMAN, J.M. (1979), "The Origin of Plot in the Light of Typology", in *Poetics Today*, 1, 1-2, pp. 161-84.
- MANNHEIM K. (1952), "The Problem of Generations", in P. KECSKEMETI (ed.), *Essays on the Sociology of Knowledge*, Routledge and Kegan Paul, London, 2000, pp. 276-320.
- MITCHELL W.J.T. (1980), "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory", in *Critical Inquiry*, 6, pp. 539-567.
- RICHARDS N. (2001), *Movement in Language: Interactions and Architectures*, Oxford University Press, Oxford and London.
- RICOEUR P. (1981), "Narrative Time", in MITCHELL W.J.T. (ed.), *On Narrative*, University of Chicago Press, Chicago and London, pp. 165-186.
- RICOEUR P. (1983), *Temps et récit*, Seuil, Paris.
- RYDER N. (1965), "The Cohort as a Concept in the Study of Social Change", in *American Sociological Review*, 30, 6, pp. 843-61.
- SEGRE C. (2003), "Il movimento come fatto mentale", in *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Einaudi, Torino, pp. 39-53.
- TODOROV T. (éd.) (1965), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Seuil, Paris.
- WILLIAMS R. (1976), *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Croom Helm, London.

**STORIA, TESTIMONIALITÀ,
AZIONE**

68, le mouvement qui a triomphé dans le futur.

Temps, événement et mémoires au Mexique

EUGENIA ALLIER-MONTAÑO

Universidad Nacional Autónoma de México
eallier@gmail.com

Mot-clès

1968
Mouvement étudiant
Mémoire publique
Temps
Événement
Mexique

Keywords

1968
Student movement
Public memory
Time
Event
Mexico

Abstract

Au cours de l'été 1968, le Mexique a connu un important mouvement étudiant qui, ayant pour centre la revendication des libertés civiles et la défense de l'État de droit, s'est terminé tragiquement le 2 octobre avec le massacre opéré par le gouvernement de Gustavo Díaz Ordaz. Cet article se concentre sur le 68 mexicain à partir de trois perspectives interdépendantes : l'événement lui-même, ses souvenirs et la temporalité des récits. La première partie revient sur ce qui s'est passé durant l'été 1968 au Mexique. Dans un second temps, les différentes mémoires qui ont existé entre 1969 et 2018 sont étudiées à partir de leurs contextes d'émergence dans l'espace public. L'objectif de l'article est de faire le point sur le mouvement étudiant et ses mémoires à partir des différents registres temporels, c'est-à-dire par le prisme du temps. Le constat principal est que le présent, le passé et le futur sont en mouvement continu et en apparence ils passent perpétuellement de l'existence à la non-existence. Le mouvement étudiant a été vaincu militairement le 2 octobre à Tlatelolco : cinquante ans plus tard, il a triomphé symboliquement dans le futur.

During the summer of 1968, Mexico experienced a relevant student movement that, having as its center the vindication of civil liberties and the defense of the rule of law, ended tragically on October 2 with the massacre operated by the government of Gustavo Díaz Ordaz. This article focuses on the Mexican 68 from three interrelated perspectives: the event itself, its memories and the temporality of the narratives. The first part reviews what happened in the summer of 1968 in Mexico. In a second moment, the different memories existing between 1969 and 2018 are studied from their emergency contexts in the public space. The objective of the article is to review the student movement and its memories from the different temporal registers, that is, through the prism of time. The main finding is that the present, the past and the future are in continuous movement and, apparently, they pass perpetually from existence to non-existence. The student movement was militarily defeated on October 2 in Tlatelolco: fifty years later it triumphed symbolically in the future.

1. Introduction

Fin juillet 1968, une échauffourée qui voyait s'affronter des élèves d'écoles rivales dans le centre de la ville de Mexico a donné lieu à l'intervention des forces de l'ordre. La répression des jeunes a été si forte que, très vite, ces derniers se sont organisés pour manifester contre la violence du gouvernement. C'est ainsi que l'un des mouvements sociaux et politiques les plus importants du Mexique de la seconde moitié du XXe siècle est né.

Face au risque d'annulation des Jeux Olympiques, le gouvernement de Gustavo Díaz Ordaz a choisi de répondre par une répression croissante. Les mobilisations et la violence d'État se sont opposées pendant trois mois, jusqu'au 2 octobre. Ce jour-là, le mouvement étudiant a été fauché manu militari par le gouvernement en un massacre qui a coupé court à toutes leurs aspirations.

Le 2 novembre 1968, une commémoration était d'ores et déjà organisée sur la place des Trois Cultures en souvenir des morts de Tlatelolco. Dès lors, les mémoires entourant ce mouvement n'ont cessé de croître et sont devenues extrêmement puissantes et visibles dans l'espace public national. Deux formes mémorielles ont joué un rôle essentiel : une *mémoire de dénonciation* face à la répression du gouvernement et une *mémoire d'éloge*, qui considère que cet événement a été l'un des éléments déclencheurs de la lutte pour la démocratie dans le pays.

Si le passé se confond avec la dimension des souvenirs de la mémoire, et le présent avec les perceptions du présent, alors le futur se mêle aux mécanismes de l'attente et de l'anticipation (Salazar Ferrer 1996). En 1968, le mouvement a été vécu au présent et au futur : le slogan "Nous voulons tout, tout de suite" a dominé les formes temporelles des étudiants et du gouvernement. De nos jours, il s'agit d'un passé que nous pouvons connaître et dont nous pouvons nous souvenir. Les mémoires des décennies suivant l'événement ont cependant choisi de centrer leur point de vue sur les présents politiques se succédant, à partir desquels la mémoire était produite. Dès 1998, mais surtout en 2018, le passé de la défaite a cédé la place à un futur où le triomphe est symbolique.

Notre intention, dans cet article, est de passer en revue le mouvement étudiant de 1968 au Mexique en nous intéressant aux différents registres temporels

qui ont vu ce mouvement se dérouler, mais également ceux qui ont produit de la mémoire, c'est-à-dire l'événement et ses mémoires, par le prisme du temps. Le présent, le passé et le futur sont en mouvement continu et en apparence ils passent perpétuellement de l'existence à la non-existence. Cela est évident à travers un événement historique tel que le 68 mexicain : à l'origine c'était un présent vécu, au fil des années il est devenu un passé susceptible d'être connu, à travers ses souvenirs successifs il a été apporté et lu à partir de nouveaux présents politiques.

En 1968, le mouvement étudiant se vivait dans le temps présent : celui de l'expérience vécue mais, aussi, à partir des coordonnées du présentisme car, comme le soulignait le slogan "Nous voulons tout, tout de suite", les étudiants voulaient du changement dans le présent. Cependant, le mouvement a été vaincu militairement le 2 octobre sur la Plaza de Tlatelolco. Si aujourd'hui est un passé présent que l'on peut étudier et connaître, au cours des cinquante dernières années, les présents successifs ont conduit à différentes lectures de 68, liées à différentes situations politiques. Dans ce texte, les différentes mémoires et leurs contextes d'émergence sont analysés, jusqu'au moment où 68 triompha symboliquement quand il fut reconnu par les différents partis politiques et secteurs de la société comme le mouvement qui a commencé la lutte pour la démocratie dans le pays, comme l'un des événements les plus marquants de la seconde moitié du XXe siècle.

Avec cet objectif en tête, ce texte est composé de quatre parties et de conclusions. Tout d'abord, une brève partie consacrée à l'historiographie de ce mouvement, en adoptant une perspective générale. Deuxièmement, une brève description du mouvement étudiant présent au Mexique en 1968, en tant que passé vécu et connu. Troisièmement, le présent des mémoires publiques qui se sont développées de 1969 à nos jours à travers les commémorations de 1978, 1988, 1998 et 2008. Et quatrièmement, le futur de 68 : la relecture du triomphe symbolique du mouvement en 2018. Nous tenterons enfin de livrer des conclusions. Le Mexique sera au centre de l'analyse, mais dans la mesure du possible je comparerai le cas avec la France, centrale dans les mémoires internationales de 1968 et dans l'historiographie de l'événement et de ses mémoires.

2. Perspectives historiographiques d'un moment global

Ces dernières années, il y a eu deux grandes tendances historiographiques au niveau mondial concernant les mouvements étudiants de 1968. D'une part, une perspective globale qui cherche à cesser d'étudier les cas nationaux de manière isolée, pour atteindre une perspective plus transnationale. (Marwick 1998 ; Klimke, Scharloth 2008). De l'autre, une historiographie qui cesse de se focaliser sur l'événement de quelques mois, pour passer à l'étude d'une période : les ainsi appelées "années 68", qui dans chaque pays et région ont une périodisation différente, qui commence normalement à la fin des années 1950 et se termine dans le courant des années 1970. (Artières, Zancarini-Fournel 2008 ; Dreyfus-Armand, Frank, Lévy, Zancarini-Fournel 2000)

Au Mexique, ces perspectives n'ont pas été aussi développées. Le livre de Jaime Pensado (2013) est l'un des rares : il traite des mouvements étudiants des années 1950 et jusqu'en 1973. En tout cas, dans ce pays il y a aussi un renouveau historiographique depuis le début du XXI^e siècle, clairement dominé par les historiens. Ces nouvelles tendances englobent l'histoire politique, l'histoire culturelle, l'histoire des femmes, l'histoire des identités, l'histoire de la mémoire.

Un premier pari était lié à la participation des femmes au mouvement étudiant, remettant en cause la vision centrée sur les hommes de l'Université nationale autonome du Mexique (UNAM), membres du Conseil national de grève (CNH), qui a dominé pendant des années à la fois les débats publics et les récits sur le mouvement. Il y a les œuvres de Lessie Jo Frazier et Deborah Cohen (1993).

Un deuxième courant concerne l'histoire culturelle : Alberto del Castillo (2012) analyse la ligne éditoriale photographique des journaux ; Eric Zolov passe en revue les aspects contre-culturels du mouvement étudiant (1999).

Une autre ligne est liée au mouvement et aux Jeux Olympiques : Ariel Rodríguez Kuri (2020) retrace le lien du mouvement avec les Jeux Olympiques (2019), tandis que Kevin Witherspoon (2008) a édité un livre sur ce point culminant mexicain de 68.

Une autre tendance relie les étudiants à des espaces de politisation, de sociabilité et à leurs par-

cours de vie ultérieurs : Sergio Arturo Sánchez Parra (2012) montre que ces liens ont même conduit à des mouvements armés ; Louise Walker (2014) a suivi les classes moyennes après les répressions du 2 octobre 1968 et du 10 juin 1971 ; Sara Musotti (2015) a abordé 68 du point de vue de la Guerre Froide et du service extérieur du Mexique.

Les mémoires sur 68 sont un sous-domaine de la spécialité : Juan Rojo (2016) se concentre sur les mémoires culturelles de 68, en particulier les films, les affiches, les témoignages et le Mémorial de 68 ; Susana Drapper (2018) aborde les mémoires culturelles du genre et de la littérature ; Eugenia Allier-Montaña (2021) procède à une historicisation des transformations des souvenirs et de l'oubli de 68 dans l'espace public au cours des cinquante dernières années.

3. Le temps vécu : l'événement 1968 au Mexique, un passé présent

Le 22 juillet 1968, des étudiants appartenant à des écoles rivales du centre de Mexico se sont affrontés, donnant lieu à une intervention des forces de l'ordre. À la suite de cette intervention, les étudiants ont décidé de manifester en signe de protestation. Une fois encore, la réponse des forces de l'ordre a été de réprimer les étudiants : de l'après-midi du 26 juillet à l'aube du 30, le centre de la ville a été le théâtre de multiples affrontements entre étudiants et forces de l'ordre. (Lempérière 2008 ; Rodríguez Kuri 2019). C'est l'affrontement entre étudiants que la police disperse violemment que la plupart des historiens choisissent pour situer la naissance du mouvement étudiant (Ramírez 1969). Certains auteurs vont jusqu'à suggérer que le conflit est né de la répression du gouvernement (Álvarez Garín 1998 ; Lempérière 2008).

Les jours suivant cet incident, un mouvement sans précédent secoue le pays, avec le soutien important du recteur de l'UNAM, Javier Barros Sierra, qui, en appelant à manifester le 1^{er} août, donne de la légitimité au mouvement. Le 7 août, le CNH (Conseil national pour la grève, CNH pour son sigle en espagnol) est constitué, comprenant la participation de représentants issus de tous les organismes d'enseignement supérieur (publics et privés) présents dans le mouvement. Pendant plus de deux mois, les étudiants ont parcouru la ville, obtenant le soutien de

différents secteurs de la société (les femmes au foyer, les ouvriers, les associations de voisins, les jeunes professionnels) et ils ont fait face, en employant des méthodes ingénieuses (des brigades, des meetings éclair, la distribution de feuillets), à la campagne intense du gouvernement (toujours soutenu par le patronat, les médias, la droite anti-communiste et le haut clergé) contre les étudiants, dans un contexte de Guerre Froide (Rodríguez Kuri 2019; Ramírez 1969; Del Castillo 2012). À l'instar de Charles de Gaulle en France (Pavard 2018), au Mexique, le gouvernement de Gustavo Díaz Ordaz a accusé la subversion communiste de piloter le mouvement de l'étranger.

Les demandes des étudiants ont abouti à six points exprimés dans les exigences du CNH : la libération des prisonniers politiques, la destitution des militaires tenus pour responsables de la répression, la dissolution du *Cuerpo de Granaderos*, l'abrogation du "Décret de Dissolution Sociale", l'indemnisation des familles des morts et des blessés, mais également de punir les responsables de la répression (Ramírez 1969). Cependant, le point le plus important pour les étudiants était d'exiger que les négociations avec le gouvernement aient lieu dans le cadre d'un "dialogue public".

Même si le mouvement s'est poursuivi jusqu'au 6 décembre 1968, date à laquelle le CNH a été dissout, son essor a eu lieu entre août et septembre. C'est à cette époque que le mouvement a affiché sa puissance lors d'imposantes manifestations qui ont sillonné la ville de Mexico (Pensado 2013). Le 18 septembre, la cité universitaire de l'UNAM a été occupée, le 24, l'armée prend Zacatenco et Santo Tomás, deux installations appartenant à l'IPN (l'Institut Polytechnique National), que les étudiants ont défendu avec aplomb.

Le 2 octobre, une réunion a été organisée entre une commission nommée par le président Díaz Ordaz, composée des fonctionnaires Andrés Caso et Jorge de la Vega Domínguez et les étudiants, représentés par Gilberto Guevara Niebla, Luis González de Alba et Anselmo Muñoz. Chacun a pu exprimer son point de vue et la décision a été prise de poursuivre la réunion le lendemain.

Les faits qui se sont déroulés lors du rassemblement du 2 octobre à Tlatelolco font toujours l'objet de recherches, les connaissances sur le sujet étant liées à la découverte progressive de sources (docu-

mentaires, visuelles et orales),¹ d'une part grâce à la relativement récent levée du secret concernant le dossier de la part du gouvernement, d'autre part, grâce aux témoignages qui ont été recueillis et aux informations qui ont filtré entourant ceux qui ont participé à l'organisation de la répression militaire. Quoi qu'il en soit, il est aujourd'hui possible d'affirmer que le gouvernement a mis en œuvre la répression dans le cadre de l'opération Galeana (Montemayor 2000).

Le rassemblement a commencé à 17h30. Au troisième étage du bâtiment Chihuahua, une tribune avait été installée pour que les membres du puissent s'adresser aux personnes présentes. À 18h10, trois groupements de l'armée comprenant plus de dix mille soldats se sont déployés à Tlatelolco, entourant la place. Simultanément, des membres du bataillon Olimpia ont cerné le bâtiment Chihuahua avec pour mission la détention des dirigeants du CNH (Aguayo 1998).

Parallèlement à cela, des coups de feu ont retenti et se sont poursuivis sans quasiment aucune interruption pendant près de deux heures. Ce sont des tireurs d'élite de l'état-major de la Présidence embusqués dans les toits des bâtiments autour de la place qui ont tiré les premiers, suivis par des autres postés à l'avance par l'état-major de la Présidence dans les appartements de la zone résidentielle de Tlatelolco (Montemayor 2000 ; Carey 2005).

Il existe plusieurs chroniques et des récits historiques sur le 2 octobre (Álvarez Garín 1998 ; Aguayo 1998 ; Montemayor 2000). Cependant, il semble impossible de déterminer des chiffres qui puissent être considérés comme "définitifs" concernant le nombre de morts, de blessés et de détenus. Peut-être, en faisant référence à Marc Bloch (1997), est-il probable *que nous ne sachions vraiment jamais*, car il est possible que les sources qui nous le permettraient n'existent tout simplement pas.

Dans la mémoire collective, c'est la centaine de morts qui semble prévaloir, peut-être 500. Il est possible que ces chiffres viennent de John Rodda, correspondant du journal *The Guardian*, qui, en 1968, annonçait 325 morts, même si quatre ans plus tard, il ramenait ce chiffre à 267 morts et 1200 blessés (Aguayo 1998). Cependant, le chiffre réel semble plutôt être de l'ordre de dizaines de morts. La Commission pour la vérité qui a travaillé de manière autonome en 1993 a analysé 70 cas, dont elle n'a pu corroborer

que 38 décès (Allier Montaño 2021). Les recherches historiques les plus récentes, effectuées à l'appui de plusieurs archives, s'accordent à considérer que le nombre de décès se situe entre 38 et 40 (Rodríguez Kuri 2019 ; Carpenter 2018 ; Carey 2005). Il est toutefois difficile de clarifier et de considérer comme définitifs des chiffres qui, en grande mesure, ont fait que 68, et en particulier le 2 octobre, soit associé à la répression, à l'opacité du passé et à l'impunité, dont la mémoire du processus est écrite à l'encre "de la répression et du sang".

Dix jours après le 2 octobre, le président Díaz Ordaz a inauguré les XIXe Jeux Olympiques. Il est probable que sans les Jeux Olympiques, la mobilisation aurait été moindre dans le pays, et il est possible que le massacre de Tlatelolco n'aurait pas eu lieu (Rodríguez Kuri 2019 ; Witherspoon 2008). La "Charte Olympique" était claire sur ce point, aucune manifestation politique ne pouvait avoir lieu une semaine avant ou après les Jeux Olympiques (International Olympic Committee 1967 : 113-114) : le massacre de Tlatelolco aidant, les activités politiques du mouvement ont été interrompues 10 jours avant. Le gouvernement de México avait besoin d'une action éclair qui puisse couper net à la mobilisation des jeunes, il comptait pour cela sur le soutien total du Comité International Olympique.

La violence d'État a continué après le 2 octobre. Depuis le début du mouvement, et au moins jusqu'en février 1969, le gouvernement a poursuivi et détenu des militants politiques et sociaux associés à la mobilisation. Environ deux cents hommes et quatre femmes ont ainsi été détenus et condamnés à de longues peines de prison. Dès janvier 1971, avec la prise de pouvoir de Luis Echeverría à la présidence, les étudiants ont été libérés au compte-goutte. Cependant, pour un groupe de 16 étudiants et professeurs, la seule issue possible à la prison aura été l'exil politique : leur libération n'eut lieu qu'à condition qu'ils quittent le territoire national (Allier Montaño 2021).

Le mouvement étudiant est un événement qui a été vécu au présent, comme tout autre événement historique. En outre, il a entretenu un lien important avec le présent parce que ses exigences concernaient l'actualité, pas le futur. D'ailleurs, pour de nombreux auteurs, 1968 a permis, pour une part importante, que le présent historique fasse irruption dans nos sociétés (Hartog 2003). Dans un certain sens,

les mouvements étudiants de 68 représentent l'irruption définitive du présent chez ceux qui l'ont vécu aux premières loges. Il suffit pour cela de se rappeler l'un des slogans scandés en Mai 68 à Paris : "Nous voulons tout, tout de suite" (Pavard 2018). Puisque la plupart de ces mouvements avaient pour ambition de transformer leur propre présent (autoritaire ou capitaliste-consumériste, selon les cas), son déploiement impliquait de mettre à la vue de tous l'expérience vécue de manière immédiate, c'est-à-dire, l'actualité la plus brûlante.

Dû à cela, et dû aux transformations politiques et culturelles que les années soixante ont vu éclore, le présent a commencé à se faire une place dans l'historiographie. Ainsi, l'année 1968 a légitimé l'actualité de manière définitive au sein de l'activité historiographique (Dosse 1989), au moins dans certains pays européens, comme la France (Callu 2010).

En 1968, le mouvement étudiant appartient au présent, premièrement, par le vécu, et deuxièmement par les attentes de changement immédiat. 1968 a été vécu au présent, le temps de l'expérience, mais, en plus, c'est un temps qui a été vécu sous un angle présentiste. Ce qui comptait n'était pas ce qui arriverait dans le futur, ce qui comptait c'était comment pouvoir transformer la vie sociale, politique et culturelle dès maintenant, aujourd'hui même, au présent. Aujourd'hui, cependant, il s'agit d'un passé présent que l'on peut connaître en s'attachant à son histoire et aux différentes sources disponibles.

Les étudiants demandaient des transformations politiques à un régime autoritaire et intransigeant qui n'était pas disposé à négocier et à entamer un dialogue avec ses opposants politiques. Une énorme mobilisation politique et sociale a été stoppée net en faisant un usage disproportionné de la violence d'État sous ses diverses formes : les massacres, l'emprisonnement et l'exil politique. Ce passé déterminerait, autant que le détermine le présent, les souvenirs de l'avenir.

4. Le temps du souvenir. Présents-passés dans les mémoires radiographiées, 1978-2008

Dans l'histoire de la mémoire, 1968 a été qualifié de signe clair du début de l'essor de la commémoration en France, dans le cadre de l'ère des commémora-

tions" (Nora 1998). Les événements de Mai 68 avaient été un "moment mémoire", pas seulement la cristallisation d'une époque présentiste par le biais de slogans tels que "Nous voulons tout, tout de suite" (Hartog 2003), mais parce que les étudiants étaient conscients du fait qu'ils étaient en train de vivre un moment extraordinaire de l'Histoire, que beaucoup qualifieraient justement d'"historique", et c'est pour cela qu'un âge d'or de la conservation de la mémoire a vu le jour. Cette conscience historique a poussé les étudiants à "tenir des archives", à laisser des empreintes et des traces pour le futur, pour les historiens de demain. Lorsque les feuillets sortaient de l'imprimerie, certains s'empressaient de les conserver, à l'instar des cinéastes qui enregistraient les images qui donneraient de la matière à l'Histoire, demain : Mai 68 est devenu un "monument de papier et d'images" (Rioux 1989 ; Artières, Zancarini-Fournel 2008 ; Ross 2008). Quelque chose de semblable s'est produit au Mexique concernant les archives et les images (Álvarez Garín 1998).

La France et le Mexique partagent aussi l'importance mémorielle qui a été conférée à l'événement ces cinq dernières décennies, avec des différences, certes. Quoi qu'il en soit, il est important de garder en mémoire que les dates et les anniversaires sont des conjonctures au sein desquelles les mémoires d'une nation sont produites et activées ; il s'agit des occasions publiques où les acteurs sociaux et politiques peuvent mobiliser les différents sens qui sont donnés au passé, y compris les messages politiques, très souvent à la recherche d'hégémonie dans la lecture du passé, dont l'objectif est presque toujours le présent (Hartog, Revel 2001). C'est pour cela que les commémorations nous renseignent autant sur le passé que sur le présent d'une communauté. Le bon et le mauvais, ce qui a été perçu comme agréable ou désagréable est rappelé à la mémoire. Quoique, tout semble indiquer que les mémoires de l'horreur se sont approprié l'espace public (Candau 1998) et, par conséquent, les commémorations de passés violents inondent l'arène publique en quête de reconnaissance.

Les mémoires, les commémorations sont liées à la temporalité. Et cela est dû au fait que le temps a une fonction sociale qui marque le rythme des échanges, du travail, des cérémonies et des célébrations historiques. Cette fonction consiste à établir une unité

sociale. En conséquence, le rythme des fêtes est très important pour comprendre que l'organisation sociale du temps a pour fonction de rassembler, d'unir la société, mais également de renforcer son identité au travers de célébrations et de commémorations (Salazar Ferrer 1996).

Il faut cependant prendre en compte que les commémorations dans une société ne sont pas toutes légitimes et hégémoniques. Parfois, certaines fêtes 'traumatiques' ou 'gênantes' sont remémorées par certains secteurs de la société pour discuter une période ou une zone de l'histoire nationale qui ne semble pas avoir été acceptée et institutionnalisée, il s'agit parfois de mémoires gênantes pour une société. En lieu et place du partage, ce sont les différences, les luttes pour la mémoire et les identités fracturées qui sont pointées du doigt. La plupart de ces commémorations sont liées aux passés violents récents. En Amérique latine, nombre de ces rappels ont un lien avec la violence d'État, bien établie entre les années 1960 et 1980. Il s'agit de commémorations qui donnent lieu à des disputes et des luttes s'inscrivant dans le cadre de la mémoire (Allier Montaño, Crenzel 2015). Cependant, dans certains cas, ces commémorations ont réussi à façonner une histoire 'victorieuse' qui les a ainsi fait passer du statut de marginales à celui d'officielles. C'est le cas du 2 octobre au Mexique. Ce à quoi nous nous intéresserons désormais à travers les commémorations décennales de 1978, 1988, 1998 et 2008.

Même si la mémoire et l'histoire ne peuvent se soustraire au temps, nous ne pouvons faire d'histoire de la mémoire qu'en faisant appel aux présents successifs qu'elle a connus. La première grande commémoration de 1968 a eu lieu en 1978. En France, l'événement a été véhiculé par la diffusion de séries télévisées et radiophoniques, la tenue d'expositions, de débats et la publication, s'attachant à se remémorer les faits, mais sans savoir quelle valeur sociale il fallait accorder à cet exercice de retour, c'est pour cela que les évocations ont été partagées entre "une vision spectaculaire des événements et l'équilibre volontariste et mélancolique" (Rioux 1989). De même, la critique dirigée à Mai 68 a également été visibilisée, parmi les luttes de la gauche, dont les acteurs présentaient une vision spectaculaire de l'événement, en le sacralisant et en le mythifiant (Rioux 1989 ; Artières, Zancarini-Fournel 2008).

Parallèlement à cela, les mémoires et autobiographies à la mode des dirigeants du mouvement étudiant s'installent au-devant de la scène, au détriment de la mémoire ouvrière de Mai 68 qui entre dans une longue période de silence (Artières, Zancarini-Fournel 2008). Contrairement au cas du Mexique, la mémoire des événements est devenue bien plus culturelle que politique. Cependant, dans ces deux pays, un discours très semblable a commencé à s'imposer dans les médias : celui d'un groupe réduit d'acteurs qui dirigeait le mouvement étudiant. C'est ainsi qu'une mémoire commune se formait dans les deux pays : une mémoire médiatique, construite autour du témoignage d'individus, en général toujours les mêmes. Au Mexique comme en France (Artières, Zancarini-Fournel 2008) il est alors possible de souligner la construction narrative de la mémoire par les dirigeants 'autorisés' à prendre la parole.

Avec les commémorations de 1978 au Mexique, une apogée de la mémoire de 68 s'installe. Le 2 octobre, une manifestation spectaculaire a lieu, dont le président José López Portillo lui-même a parlé dans ses mémoires (López Portillo 1988 : 768), ainsi que certaines références dans les médias, des numéros de magazines consacrés aux commémorations, et la publication d'un nombre considérable de livres.

Le dixième anniversaire a été touché par la conjoncture politique des années 1970 : face à la naissance du mouvement urbain armé dans divers états du pays, les gouvernements de Luis Echeverría et José López Portillo ont mis en place une politique de lutte contre l'insurrection qui a débouché sur des centaines de disparitions forcées et d'assassinats, ainsi que l'emprisonnement politique de centaines d'autres (Vicente Ovalle 2019).

C'est pour cela qu'au-delà du besoin de se souvenir de la violence d'État vécue en 1968, pour les organisateurs et les participants aux manifestations, c'était la conjoncture politique qui déterminait les exigences face au gouvernement : une loi d'amnistie générale pour la libération de tous les prisonniers politiques, la présentation des personnes disparues pour des raisons politiques, la résolution de divers conflits syndicaux et universitaires, le respect des minorités culturelles, comme les organisations de défense des droits des homosexuels. C'est ainsi que se met en route une sorte de mémoire exemplaire, dans le sens revendiqué par Todorov (2000) : une

mémoire qui n'est pas centrée sur elle-même ni sur le passé dont on se souvient, mais qui sert de prisme pour regarder le présent politique, social et économique du pays.

Il s'agit ici d'un point essentiel des mémoires de 1968 qui se sont traduites par l'organisation de marches du 2 octobre, qui ont débuté en 1977 et qui perdurent aujourd'hui : leur lien avec le présent politique, un souvenir exercé en tant que mémoire exemplaire. Il est alors possible de voir la différence avec les processus mémoriels qui ont eu lieu dans d'autres pays de la région et qui se concentrent davantage sur le passé que sur le présent (Allier Montaño, Crenzel 2015).

En 1978, c'était surtout par la gauche politique, comme en France, qu'était abordé le souvenir des événements de 68. C'est pourquoi ces événements ont été associés à la lutte pour la démocratie (en pleine "Réforme Politique" proposée par López Portillo) et à la violence d'État, qui avait toujours cours contre les opposants politiques. C'est une *mémoire d'éloge* du mouvement étudiant qui était véhiculé, car celui-ci était considéré comme un précédent essentiel dans la lutte pour la démocratisation du pays.

D'autre part, la *mémoire du complot*, liée à la théorie de Díaz Ordaz selon laquelle c'est un complot communiste qui pilotait le mouvement de l'étranger, sera laissé de côté, du moins publiquement : c'est en 1977 que l'on entend cet argument pour la dernière fois, lorsque Díaz Ordaz a été nommé ambassadeur du Mexique en Espagne. Dans une conférence qu'il adresse aux médias, l'ancien président a déclaré : "Mais ce dont je suis le plus fier de ces six années, c'est l'année 1968, car elle m'a permis de servir et de sauver le pays – qu'on le veuille ou non – en investissant un peu plus que des heures de travail administratives, en donnant tout : la vie, l'intégrité physique, les heures de travail, les dangers, la vie de ma famille, mon honneur et le passage de mon nom dans l'Histoire" (Proceso, 16 avril 1977 : 7). Il s'agissait de sauver le pays de la conspiration communiste. L'ambassadeur ne resta pas longtemps en place en Espagne, son départ de la politique signa la fin de la *mémoire du complot* dans l'espace public.

Dix ans plus tard, les nouvelles conditions politiques conduisaient à une nouvelle lecture de 68. C'est un moment important pour le Mexique, car en juillet 1988, une élection présidentielle très disputée

a lieu. Pour de nombreux spécialistes et acteurs politiques, il s'agit d'un moment particulier dans la lutte pour la démocratie dans le pays (García Calderón 2006). Et c'est cette analyse qui amène à la récupération de 68 comme date-clé donnant origine à cette lutte, car de nombreux auteurs ont considéré que c'est ce mouvement, né en 1968, qui a donné le départ du combat pour la démocratie politique dans le pays (Loaeza 1993).

Cette année-là, les élections présidentielles ont marqué un tournant dans l'histoire récente du Mexique. Pour la première fois, la concurrence était rude : Carlos Salinas de Gortari était le candidat du parti au pouvoir Parti révolutionnaire institutionnel (PRI) ; Cuauhtémoc Cárdenas, fils de l'ancien président Lázaro Cárdenas, et rassembleur d'une scission du PRI avec des courants de gauche, pour le Front national démocratique (FDN) ; Manuel Clouthier, homme d'affaires, pour le parti de droite action nationale (PAN) ; Rosario Ibarra de Piedra, militante des droits de l'homme à la recherche de son fils disparu, pour le Parti révolutionnaire des travailleurs (PRT). Cárdenas et Clouthier ont réussi à attirer le soutien de larges secteurs de la société et se sont joints à l'engagement en faveur de la démocratie politique dans le pays. Ces élections ont montré les limites des lois et des institutions qui réglementaient les processus électoraux, et aussi le contrôle autoritaire exercé par l'appareil d'État dans le domaine politique. Avec la victoire de Salinas de Gortari, les accusations de fraude électorale et les appels à de larges mobilisations des candidats de l'opposition se sont multipliés (García Calderón 2006).

Dans ce contexte, la commémoration du vingtième anniversaire de 68 a donné lieu à de longs débats sur la démocratie politique dans le pays. Lors des débats qui ont eu lieu dans la Chambre des députés, il a été dit que 68 et 88 avaient toutes deux été des années de lutte pour la démocratie, mais également que le mouvement de 1968 avait permis l'apparition du mouvement contre la "fraude électorale" de 1988 : 68 avait permis de semer ce que 88 récoltait. Les journaux étaient le reflet des tensions politiques et des lectures présentistes du passé. Pour résumer, 1988 a permis que la mémoire d'éloge se consolide dans l'espace public, et que le mouvement protestataire étudiant s'actualise à travers les demandes contemporaines de la société : démocra-

tie et transformation politique. Il est intéressant de souligner qu'en 1988, contrairement à 78, c'est autant la gauche que la droite qui a mobilisé la mémoire de 68 pour l'utiliser comme levier dans la lutte pour la démocratie. Le consensus politique entourant 68 s'élargissait, même si le PRI ne faisait pas partie de ce consensus puis qu'il refusait le postulat selon lequel le pays n'était pas en démocratie, c'est pourquoi il ne pouvait cautionner une lecture de 68 associée à la lutte pour la démocratie.

La commémoration du trentième anniversaire a prolongé les formes mémorielles au travers de débats, de fêtes, de publications et de représentations artistiques. Deux temps forts ont émaillé ces événements. Tout d'abord, en septembre 1998, lorsque le journal *El Universal* a publié des photographies où un très jeune homme était agressé par les grenadiers : le président Ernesto Zedillo, qui était alors au pouvoir (1994-2000, PRI). Cette révélation de la presse a permis à Zedillo de récupérer à son avantage les événements de 68, en prenant part à la mémoire de la dénonciation, rejetant la culpabilité et la responsabilité de la violence sur la classe politique qui l'avait précédé : à cette époque il était jeune étudiant et avait été agressé par la police. Il s'agissait de la première fois qu'un président faisait écho à 68 et affirmait avoir participé au mouvement. C'est ainsi que le PRI a pu prendre part aux débats sur la violence et la démocratie concernant le mouvement étudiant.

Le deuxième temps fort a eu lieu lorsque l'EZLN (l'Armée zapatiste de libération nationale) a participé à la commémoration du 2 octobre, et que le sous-commandant Marcos a dirigé l'un de ses célèbres communiqués à la "Digne génération de 1968".

Frères et sœurs : Je vous écris au nom [...] de l'EZLN] pour vous saluer en cette date de commémoration des 30 ans de la tuerie de Tlatelolco, mais également les 30 ans d'un mouvement qui a lutté pour la démocratie, la liberté et la justice pour tous les mexicains. 68 ce n'est pas seulement le 2 octobre et la douloureuse place des Trois Cultures (EZLN, 1998).

La déclaration était parlante à plusieurs niveaux. Tout d'abord parce que l'importance de 68 n'était pas réduite aux événements du 2 octobre. D'autre part, parce qu'une reconnaissance de la génération de 68 était recherchée, celle-là même qui dès lors n'avait

eu de cesse de lutter pour la transformation politique, sociale et culturelle du pays. Enfin, parce que c'était la preuve que la *mémoire d'éloge* imprégnait en grande partie la gauche nationale, y compris certains des secteurs des mouvements armés.

En 1998, l'importance de 68, la justesse des revendications du 2 octobre, l'usage excessif de la force pour soumettre les étudiants et la place dans le processus de démocratisation du pays ont été acceptées. Cependant, même si une place importante lui était accordée dans l'histoire récente du Mexique, la justice n'était pas faite et les faits survenus le 2 octobre 1968 n'étaient pas élucidés. Bien que depuis 1993, les réclamations entourant une réponse pénale s'étaient intensifiées, la volonté du gouvernement ne se prononçait pas en ce sens.

Alors qu'au Mexique la commémoration de 1998 inscrivait le poids de l'événement dans la mémoire et l'imaginaire de divers secteurs de la société, en France, la situation était différente. Les commémorations entourant le trentième anniversaire des événements n'ont pas été à la hauteur des deux précédentes, même si elle en a été la prolongation, puisque la lecture, les points de vue et la répartition des rôles étaient les mêmes (Rioux 2008). Pour Kristin Ross (2008), dès 1995, une série de questions (telles que l'opposition à la mondialisation), opèrent une transformation de la mémoire collective concernant 68, donnant lieu à une réhabilitation de la dimension politique de l'événement. Cependant, selon Bénédicte Vergez-Chaignon (2008), le trentième anniversaire a été accompagné d'un changement dans la manière d'aborder les événements de 1968, mais surtout ses conséquences (incluant une nouvelle historiographie). La critique faite à Mai 68 a commencé à s'orienter vers ces conséquences : trahison et conflits entre générations, spoliation des vieux par les jeunes. D'autres critiques se banalisaient également : féminisme, libération sexuelle, tout changement culturel ayant eu lieu dans les années 70 était considéré comme une conséquence négative de 68. En 2001, certains iront même jusqu'à affirmer que 68 avait été le laboratoire de la pédophilie (Vergez-Chaignon 2008).

Pour certains auteurs, Mai 68 est le point névralgique de la distinction entre la gauche et la droite (Vergez-Chaignon 2008). Ce n'est pas le cas au Mexique, où la gauche et la droite semble désormais

se rejoindre unanimement depuis 1998 : pour tous les secteurs politiques, 1968 était considéré comme le début de la lutte pour la démocratie. Et la preuve en serait donnée en 2000, lorsque les élections présidentielles ont permis la victoire de l'homme d'affaires Vicente Fox (PAN) (premier président issu d'un parti différent du PRI depuis 70 ans), qui assurait être parvenu à la présidence grâce à une transition démocratique dont les origines remontaient à 1968. Les différences entre les récupérations politiques du passé au Mexique et en France nous montrent que, bien que le passé tienne une place importante et détermine bon nombre de choses, il est nécessaire de reconnaître la relevance qu'occupent les circonstances sociales, économiques, politiques et culturelles du présent où l'on se situe. Qui, quand, où l'on se rappelle détermine les formes que prend la mémoire (Ricœur 2000).

Dans beaucoup de pays, 2008 a été l'année où la mémoire de 68 a atteint son apogée (Waters 2008), faisant de ses événements la pierre angulaire des mémoires du mouvement étudiant. La consommation s'est emparée de ces commémorations en offrant des produits labélisés ou influencés par 1968, qu'il s'agisse de haute-couture ou de voitures (Waters 2008). En France, le magasin Fauchon a mis sur le marché une marque de thé "Mai 68" pour célébrer la "rébellion des étudiants", suggérant qu'il s'agissait d'un "Thé au goût de révolution" (*Excelsior*, 29 avril 2008, 6).

La conjoncture présente en 2008 au Mexique offrait un point de vue intéressant sur le mouvement étudiant de 1968. Comme pour chaque décennie, la société a assisté à une augmentation des célébrations en termes du nombre d'acteurs, d'espaces et d'activités mobilisés. Cette année, aucun acteur politique, social ou culturel n'a semblé vouloir s'extraire de ces célébrations : même les magazines "réservés aux hommes" ont publié quelque chose sur la mobilisation étudiante. Le magazine Max a ainsi consacré deux pages à 68 dans son édition d'octobre.

Même si la principale caractéristique des commémorations mexicaines de 2008 était la tension entre histoire et mémoire, même si l'on n'a pas assisté en 2008 à la faillite de l'histoire face à la mémoire, c'est bien la première fois que les commémorations par décennie ont offert une présence équilibrée entre historiens et spécialistes et acteurs et personnalités de premier plan de l'époque. À titre d'exemple, dans les

conférences qui se sont tenues dans le musée "Memorial del 68" créée par l'UNAM, 11 ont été données par des témoins présents lors des faits, 14 par des universitaires et 4 par des intellectuels (sur l'ensemble, seules trois femmes). Et cette proportion est représentative de l'ensemble des conférences, colloques, tables rondes et séminaires organisés dans les universités, et autres lieux d'éducation : la présence des témoins lors des faits en 68 était certes importante, mais la présence d'historiens et de représentants des sciences sociales prenait une part de plus en plus fondamentale.

Un aspect essentiel de cette commémoration et qui est certainement étroitement liée à la présence de spécialistes sur le devant de la scène est dû à l'insistance de faire la part des choses entre 1968 et le 2 octobre. Il semble logique qu'au Mexique 1968 soit associé à la violence d'État : en vivant un temps où les victimes sont au cœur de l'expérience (Eliacheff, Soulez Larivière 2007), les mémoires tendent à privilégier la souffrance. Cependant, les spécialistes cherchent à prendre leurs distances de la cristallisation de la mémoire. C'est pour cela qu'en 2008 les historiens ont mis le doigt dans la plaie et ont appelé à ne pas mettre le 2 octobre au cœur des commémorations et du souvenir. Grâce à cela, 2008 a servi de catalyseur pour discuter des aspects de 68 qui n'avaient pas été abordés en public auparavant : la violence exercée par les étudiants pendant le conflit, le succès ou l'échec du mouvement, l'aspect festif de 68.

L'"ère du témoignage" (Wieviorka 1998) et le "tournant subjectif" (Dosse 1997) ont produit un impact sur l'espace public et académique. Il est possible de s'en apercevoir en observant les formes narratives dominantes que le mouvement étudiant de 1968 a acquises quarante ans plus tard. Avoir fait partie de la génération de 68 et avoir été présent à Tlatelolco était un signe distinctif, tout particulièrement chez la gauche. C'est pour cela qu'un grand nombre de personnes se sont autodésignées "survivants du 2 octobre" : d'où les t-shirts noirs distribués comportant l'inscription à l'avant "J'ai survécu au génocide de Tlatelolco. 2 octobre 1968", que l'on a pu voir dans de nombreux espaces consacrés à la commémoration.

Il n'est pas difficile de vouloir affirmer que l'on a participé à un mouvement social dont la santé et la reconnaissance nationale est au beau fixe. Les exemples en 2008 sur ce besoin d'afficher sa présence

aux événements de 68 sont trop nombreux pour être tous rapportés. Il est cependant possible d'identifier trois types de présence, soit en tant qu'acteur, soit en tant que survivant, soit en tant qu'héritier. Ce qui est important c'est l'utilisation dans les trois cas de la première personne du singulier : "j'y étais", "j'ai vécu", "j'ai vu". À titre d'exemple, dans l'émission de radio "Voz alta" de l'UNAM, on a pu entendre des survivants qui, paradoxalement, n'avaient pas été présents à Tlatelolco : "Mon nom est Jesús Colín Miranda, moi aussi je suis survivant du 2 octobre 1968. Je n'étais pas présent ici sur la place des Trois Cultures, je suis arrivé après les tirs, vers 19 heures" (Radio UNAM, Voz alta : 30 septembre, 1:30: 27). Autrement dit, même si l'on n'avait pas été présent à Tlatelolco, il était possible d'être survivant du 2 octobre.

Le dernier aspect de 2008 qu'il est intéressant de mentionner concerne la justice. En 1998, le Comité 68² avait intenté des poursuites contre l'ex-Secrétaire du Gouvernement du Mexique en 1968, Luis Echeverría Álvarez, le tenant responsable des faits survenus le 2 octobre. Les poursuites ont été reprises par le Parquet spécialement affecté aux mouvements sociaux et politiques du passé (FEMOSPP pour son sigle en espagnol), créé en 2001 par le gouvernement de Vicente Fox. En 2006, la mission du Parquet a pris fin, mais ce n'est qu'en 2009 que la Cour Suprême de Justice du Mexique a statué que le 2 octobre un génocide avait été commis, mais qu'Echeverría n'était pas coupable. C'est pour cela que pour beaucoup de personnes intéressées par le mouvement étudiant en 2008, la question du procès d'Echeverría était au cœur de toutes les polémiques. Et, en fin de compte, la mémoire ne peut jamais être tenue à l'écart des revendications et des motivations appartenant au présent.

Si l'on s'essaie à la synthèse, la croissance, la diversité des sens et du lien avec le présent sont les éléments affichés lors des commémorations par décennie du 68 mexicain. C'est sous le prisme de chaque présent et de chaque acteur politique que le passé a été lu. Néanmoins, au fil des ans, la taille des commémorations s'est accrue à l'instar de la participation à ces commémorations des acteurs de gauche et de droite.

5. Le temps modifié. Futurs-présents qui l'emportent sur le passé, 2018

Le 17 août 1968, un journaliste demandait à Pablo Gómez, représentant du CNH : "Quelle sera l'attitude du peuple sur le mouvement étudiant ?", ce à quoi le jeune étudiant répondit : "L'Histoire se chargera de répondre à votre question" (Gómez 2008). À cinquante ans du 68 mexicain, l'Histoire a répondu à cette question : le mouvement étudiant est devenu l'un des événements les plus importants pour les mémoires de la nation (Allier Montaño 2021 ; 2016). Dans un sondage effectué en août 2007, à la question "Pourriez-vous m'indiquer la date à laquelle ces événements ont eu lieu ?", la date marquant le début de l'Indépendance a été la réponse la mieux répondue (49 %), suivie par le début de la Révolution mexicaine (39,8 %), puis par la tuerie de Tlatelolco (36,2 %) (Consulta Mitofsky 2007), mettant ainsi en évidence la place prépondérante de l'événement dans la conscience historique des personnes interrogées.

Quelle importance accorder à 2018 en ce qui concerne la mémoire du mouvement au Mexique ? Qui, comment et en faisant appel à quels moyens et outils l'année 1968 a-t-elle été remémorée ? Cette année-là, partout dans le pays, plus de 50 colloques, séminaires et ateliers se sont tenus ; plus de 80 livres, revues spécialisées et magazines politiques et culturels ont été publiés ; plus de 20 performances artistiques ont été représentées ; près de 10 documentaires et docu-fictions ont été projetés ; le public a pu assister à une multitude d'événements artistiques ; et, enfin, des marches de commémoration ont été organisées à Mexico et dans 13 États du Mexique le 2 octobre. De plus, cette commémoration s'est déroulée dans un contexte de changement politique important : un moment de rupture, avec l'arrivée au pouvoir du gauchiste Andrés Manuel López Obrador, élu à la présidence du Mexique.

Comme nous l'avons vu, à partir de 1998, un consensus politico-social croissant peut être observé dans le pays concernant la place qu'occupe le mouvement étudiant dans l'histoire nationale récente : cette date peut être considérée comme une "date charnière" de la lutte pour la démocratie (Allier Montaño 2021). De plus, ces dix dernières années, le mouvement étudiant est en phase d'institutionnalisation : il fait désormais partie de l'histoire officielle

du pays et est reconnu en tant que référent historique pour la deuxième moitié du XXe siècle. En 2002, ces événements ont fait leur entrée dans les livres scolaires du primaire, imprimés et distribués dans le cadre du programme Livres scolaires gratuits par le gouvernement sur tout le territoire ; en 2007, l'UNAM a inauguré le musée "Memorial del 68" sur la place des Trois Cultures ; en 2008, l'article 18 de la Loi sur les Armes, le Drapeau et les Hymnes nationaux a été modifiée, afin d'établir la date du 2 octobre au titre de "date solennelle nationale", avec pour intitulé "Anniversaire des victimes de la lutte pour la démocratie de la place des Trois Cultures de Tlatelolco, en 1968" : dès lors, le drapeau national doit être mis en berne dans tous les bâtiments officiels du pays tous les 2 octobre (Allier Montaño 2021 ; 2016).

Or, lorsque l'on s'attache à ce qui a eu lieu en 2018, il est intéressant de se demander si nous arrivons à un stade de saturation de la mémoire revendicative de 68, en quelque sorte, l'aboutissement de l'unanimité commencée en 1988. Ce qui comprend une tendance à sa "marchandisation", qui s'observe aussi globalement. Il existe, de toutes façons, un moment mémoriel, propice à la "naturalisation" du mouvement étudiant : pas seulement son utilisation comme événement charnière de la lutte pour la démocratie, mais en tant qu'acceptation de la violence d'État. Passons brièvement en revue quelques épisodes politiques et sociaux qui ont eu lieu en 2018 en lien avec 68.

En mai 2018, la Commission spéciale de prise en charge des victimes (CEAV pour son sigle en espagnol)³ a statué que le 2 octobre un crime d'État avait bien été commis et que les victimes auraient droit à des réparations symboliques et matérielles. La réparation symbolique a pris la forme d'une aide économique au Centre Culturel Universitaire - Tlatelolco de l'UNAM pour y recevoir une grande collection de documents, d'entretiens, de photographies et de vidéos du mouvement étudiant, et pour l'installation artistique "Intervención Tlatelolco 68-18" (CEAV 2018).

Dans la foulée de la commémoration, le gouvernement de gauche de la Ville de Mexico a décidé du retrait du métro des plaques mentionnant Gustavo Díaz Ordaz. Les plaques, la nomenclature, sont des marques sur le corps de la ville. Elles indiquent les principaux faits marquants qu'une société décide de récupérer de son histoire pour construire une identité partagée. L'identité, en tant qu'histoire commune

d'une société s'inscrit dans un mouvement continu, elle n'est jamais statique. Les éloges du passé deviennent les interrogations du présent. Díaz Ordaz a décidé d'ignorer un mouvement qui exigeait de lui qu'il respecte la Constitution et les garanties individuelles, et a décidé de le réprimer, en essayant de faire croire que c'étaient les étudiants qui avaient agressé les militaires. Pendant cinquante ans et en ayant recours à des moyens divers, la vérité s'est frayé un chemin vers la lumière, et de nos jours, peu croient encore à la version du gouvernement de Díaz Ordaz.

En 2018, le chef du gouvernement de la Ville de Mexico, José Ramón Amieva Gálvez, a décidé que le nom même de Díaz Ordaz pouvait heurter les usagers du métro. Il ne s'agissait pas de plaques célébrant le gouvernement passé, elles n'étaient là que pour indiquer que l'ancien président avait décidé de la construction du métro. Amieva a décidé d'arracher hors les murs de la ville le nom de l'opresseur. Les plaques ont cédé leur place à des cicatrices sur les murs de la ville, en attendant l'arrivée de nouvelles plaques et de nouveaux noms qui, peut-être, porteront les traces des blessures souffertes. D'autres plaques, cependant, brilleront d'un autre éclat, car c'est en lettres d'or que, dès le 2 octobre, la Chambre des députés célébrera les étudiants.

En effet, fin septembre 2018, une initiative a été présentée visant à inscrire en lettres d'or sur les murs du Palais législatif de San Lázaro la phrase "Au mouvement étudiant de 1968". Il s'agissait d'une proposition que des députés appartenant à différents partis de gauche avaient porté à l'attention de la Chambre depuis 1997 pour commémorer et faire acte de reconnaissance des étudiants de 1968, mais sans succès jusque-là (Allier Montaño 2016). Trois propositions ont été formulées lors du cinquantième anniversaire. Celle qui a finalement été retenue est le projet de décret du 1er août 2018 qui officialise l'ajout de l'inscription, à l'initiative du député Juan Romero Tenorio, en son nom et celui des députés du groupe parlementaire du parti Morena.

Le vote a eu lieu le 19 septembre et les résultats ont été impressionnants : 453 ont voté pour, aucun député ne s'est abstenu et aucun n'a voté contre (*El Universal*, 20 septembre 2018). Un vote à l'unanimité pour que le mouvement soit inscrit en lettres d'or dans l'histoire officielle du pays. L'inscription a été

dévoilée lors d'une cérémonie qui s'est tenue le 2 octobre à laquelle les recteurs de l'Institut Polytechnique National (IPN) et l'Université nationale autonome du Mexique (UNAM) ont été conviés, ainsi que Félix Hernández Gamundi, représentant du Comité 68 (*El Universal*, 2 octobre 2018).

En outre, l'IPN a déclaré le 2 octobre jour férié dédié à la commémoration des 50 ans du "Massacre de Tlatelolco". Et en hommage aux morts, les drapeaux ont été mis en berne dans tous leurs campus (*La Jornada*, 28 septembre 2018). D'autre part, le rectorat de l'UNAM a éteint les lumières la nuit du 1er octobre pour projeter une image couvrant l'ensemble du bâtiment portant l'inscription "68 PLUS JAMAIS" ("68 Nunca Más") associé à une image des Jeux Olympiques traversée d'une baïonnette. Le lendemain, la façade du bâtiment du rectorat affichait un drapeau noir, symbole de deuil (*Reforma*, 1er octobre 2018).

2018 a été un moment particulier qui a permis de dresser le bilan des significations attribuées au mouvement étudiant tout au long de ces cinquante dernières années. Après avoir été bafoué par le gouvernement, le mouvement a été porté aux nues, élevé au rang des événements les plus importants de l'histoire nationale récente. Associé à la lutte pour la démocratie en tant que processus, la date la plus marquante reste le 2 octobre parce que son dénouement a été tragique. Cinquante ans plus tard, le gouvernement, par le biais de la CEAV, a reconnu que l'opération montée sur la place de Tlatelolco avait constitué un crime d'État, et qu'il fallait demander pardon aux victimes et leur offrir des réparations symboliques et matérielles. L'année 2018 a-t-elle été la dernière étape nécessaire à l'obtention de la justice et de la vérité que le Mexique attendait ?

La justice n'est pas encore faite, mais en 2018 le mouvement étudiant de 1968 a connu un triomphe symbolique sur le gouvernement et les militaires : après avoir été dénigré et écrasé militairement en 1968, cinquante ans plus tard, dans le futur qui se conjugue au présent, ce mouvement a triomphé de manière symbolique dans l'espace public et dans les lieux de mémoire.

6. En conclusion

Au Mexique et en France, 68 est devenue un mythe

(Allier Montaño 2016 ; Pavard 2018). Dans beaucoup des pays, l'événement a été réduit à quelques instantanés : le Quartier latin et certaines personnalités issues du monde étudiant en France (Pavard 2018), le 2 octobre et la démocratie au Mexique (Allier Montaño 2016), les droits civiques, la révolution culturelle et la guerre du Vietnam en Amérique (Marwick 1998). En France, on accorde davantage d'importance au mouvement étudiant qu'au mouvement ouvrier, de même qu'au Mexique on s'est davantage attaché à la répression qu'à la mobilisation (Allier Montaño 2021 ; Pavard 2018). Mais alors qu'en France, Mai 68 polarise la droite et la gauche, au Mexique ces deux tendances politiques s'accordent à reconnaître en 1968 le début de la lutte pour la démocratie. Alors qu'au Mexique, 68 fait l'objet d'éloges, en France les événements sont dénigrés par différents secteurs. Mais il s'agit dans les deux cas de faits majeurs, parmi les plus marquants de la seconde moitié du XXe siècle.

Nous ne disposons pas de machine à remonter le temps qui nous rende ce 1968, émaillé de gloire ou d'humiliation. Ce temps du présent ne nous laisse que la re-présentation de cette époque, une deuxième représentation, selon Ricœur (2000), qui nous met face à la nostalgie de ce qui est perdu. Si le temps est irréversible, la mémoire peut aller dans les deux sens, aller et retour, par opposition avec "le vécu effectif" qui ne revient jamais : la forme sous laquelle l'être refait surface dans le souvenir est une présence-absence. Il s'agit d'une disponibilité de l'image et une indisponibilité de l'événement d'origine. Par conséquent, l'irréversibilité est associée au constat de l'impossible et de la nostalgie (Salazar Ferrer 1996). Les glorieuses années 60 sont nostalgie pure, positive ou négative, mais nostalgie.

Les souvenirs, les projets, l'histoire sont racontés sous diverses formes du dire et du parler. Il s'agit d'activités qui nous permettent de nous identifier et de nous construire dans le tissu du temps (Ricœur 1985). Finalement, le temps est appris tant par l'expérience vécue que par l'intelligence, c'est pour cela que nous sont présentées simultanément des réalités différentes et paradoxales (Salazar Ferrer 1996).

Les différentes parties du temps, le présent, le passé et le futur, sont en mouvement continu et ils passent, en apparence, de l'existence à la non-existence. Cela semble évident lorsque l'on aborde un événement historique tel que le 68 mexicain : à l'ori-

gine il s'agissait d'un présent vécu, avec le temps il est devenu un passé susceptible d'être connu, à travers ses mémoires successives, il a été ramené à de nouveaux présents politiques qui en ont fait leur propre lecture. Par le passé, l'échec a été militaire mais le futur de son temps présent lui a assuré un triomphe symbolique.

Notes

* Cet article a été écrit pour le Séminaire *Les expériences du temps* (Institut d'Histoire du Temps Présent, IHTP). Je tiens à remercier François Dosse, Frédérique Langue et Michelle Zancarini-Fournel pour leurs suggestions et commentaires dans le cadre du séminaire. Le texte est aussi le fruit de mon double séjour sabbatique à l'IHTP (France, 2022) et au Centre d'études et des recherches internationales (CERIUM, Université de Montréal, 2023). J'ai ainsi pu en discuter tant avec mes collègues de l'IHTP qu'avec mes collègues du CERIUM, Patricia Martin, Jorge Pantaleón et Kathryn Furlong, que je remercie pour leurs commentaires précis et pertinents. En fin, je remercie Martari Pierre et Laura Ferro pour ses lectures critiques.

Le séjour sabbatique en France et au Canada a été rendu possible grâce à une bourse de la DGAPA (Dirección General de Asuntos del Personal Académico) de l'Universidad Nacional Autónoma de México, institution à laquelle je remercie.

¹ Pendant de nombreuses années, le gouvernement a soutenu que les archives ne pouvaient pas être ouvertes avant trente ans. Avec la création en 2001 du Procureur Spécial pour les Mouvements Sociaux et Politiques du Passé, on avait accès à une abondante documentation des Archives Générales de la Nation, jusqu'alors classées.

² Le Comité 68 pour les libertés démocratiques est formellement une organisation non gouvernementale fondée par des étudiants et anciens membres du CNH dans le but de lutter pour réparer les dommages causés aux proches des victimes ou des personnes ayant subi des violences d'État. Bien qu'il ait été formellement formé pour engager le procès contre Echeverría en 1998, depuis les années 1970, il y avait un proto-comité qui changeait de nom chaque année (Comité 68-1978, Comité 68-1988). Il est actuellement chargé d'organiser les manifestations et les commémorations du 2 octobre (Allier Montaño 2021).

³ Créé par le gouvernement national pour faire face à la violence généralisée de ces dernières années dans le pays et dans le but de venir en aide aux victimes : <https://www.gob.mx/ceav>.

Bibliographie

- AGUAYO S. (1998), *1968: Los archivos de la violencia*, Grijalbo-Reforma, México.
- ÁLVAREZ GARÍN R. (1998), *La estela de Tlatelolco. Una reconstrucción histórica del Movimiento estudiantil del 68*, Grijalbo, México.
- ALLIER MONTAÑO E. (2016), "Memory and History of Mexico '68", in *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, 102, October, pp. 7-25.
- ID. (2021), *68, el movimiento que triunfó en el futuro. Historias, memorias y presente*. México: Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México / Bonilla Editores / Coordinación de Humanidades-UNAM.
- ALLIER MONTAÑO E., CRENZEL E. (eds.) (2015), *The Struggle for Memory in Latin America: Recent History and Political Violence*, Palgrave Macmillan, New York.
- ARTIERES Ph., ZANCARINI-FOURNEL M. (coords.) (2008), *68 Une histoire collective (1962-1981)*, La Découverte, Paris.
- BLOCH M. (1997), *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Armand Colin, Paris.
- CANAU J. (1998), *Mémoire et identité*, PUF, Paris.
- CASTILLO TRONCOSO A. del (2012), *Ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968. La fotografía y la construcción de un imaginario*, Instituto Mora, México.
- CAREY E. (2005), *Plaza of Sacrifices: Gender, Power, and Terror in 1968 Mexico*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- CARPENTER V. (2018), *The Tlatelolco Massacre, Mexico 1968 and the Emotional Triangle of Anger, Grief and Shame: Discourses of Truth(s)*, University of Wales Press, Cardiff.
- Comisión Ejecutiva de Atención a Víctimas (CEAV) (2018), "Expediente CEAV-CIE-171-2018", <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/393074/CEAV-CIE-171-2018-ilovepdf-compressed.pdf> [Consulté le 10 Juillet 2023].
- CONSULTA MITOFSKY (2007), Encuesta telefónica, "Conocimientos históricos": http://www.consulta.com.mx/interiores/12_mex_por_consulta/mxc_conocimientoshistoricos07.html [Consulté en Octobre 2008].
- DOSSE F. (1989), "Mai 68. Les effets de l'histoire sur l'Histoire", en *Politix*, 6, pp. 47-52.
- DRAPER S. (2018), *1968 Mexico: Constellations of Freedom and Democracy*, Duke University Press, Durham.
- DREYFUS-ARMAND G., FRANK R., LEVY M.-F., ZANCARINI-FOURNEL M. (dir.) (2000), *Les Années 68. Le temps de la contestation*, IHTP-CNRS/Complexe, Paris-Bruxelles.
- EJÉRCITO ZAPATISTA DE LIBERACIÓN NACIONAL (1998), "Comunicado (en los 30 años del movimiento del 68)", en *La Guirnalda Polar. La revista electrónica de cultura Latinoamericana en Canadá*, <http://lgpolar.com/page/read/548.pdf>
- ELIACHEFF C., SOULEZ LARIVIERE D. (2007), *Le temps des victimes*, Albin Michel, Paris.
- FRAZIER L.J., COHEN D. (1993), "'No sólo cocinábamos'. Historia inédita de la otra mitad del '68", dans *SEMO I. et alii, La transición interrumpida, México 1968-1988*, Nueva Imagen, México, pp. 75-105.
- GÓMEZ P. (2008), *1968. La historia también está hecha de derrotas*, Miguel Ángel Porrúa, México.
- HARTOG F. (2003), *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Seuil, Paris.
- HARTOG F., REVEL J. (eds.) (2001), *Les usages politiques du passé*, Editions de l'EHESS, Paris.
- INTERNATIONAL OLYMPIC COMMITTEE (1967), *The Olympic Games: Rules and Regulations*, International Olympic Committee, Lausanne.
- KLIMKE M., SCHARLOTH J. (2008), *1968 in Europe: A History of Protest and Activism, 1956-1977*, Palgrave Macmillan, New York.
- LEMPERIERE A. (2008), "Le 'mouvement estudiantin' à México

- (26 juillet – 2 octobre 1968)”, dans ARTIERES Ph., ZANCARINI-FOURNEL M. (coord.), *68. Une histoire collective (1962-1981)*, La Découverte, Paris, pp. 291-298.
- LÓPEZ PORTILLO J. (1988), *Mis tiempos. Biografía y testimonio político*, Fernández Editores, México.
- MARWICK A. (1998), *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States*, Oxford University Press, Oxford.
- MONTEMAYOR C. (2000), *Rehacer la historia. Análisis de los nuevos documentos del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco*, Planeta, México.
- MUSOTTI S. (2015), *Análisis del movimiento del 68 mexicano y de la matanza del 2 de octubre en el contexto de la Guerra Fría en Latinoamérica, Tesis de doctorado en ciencias jurídicas y políticas*, Universidad Pablo de Olavide.
- NORA P. (1998), “L’ère de la commémoration”, dans Pierre Nora (coord.), *Les lieux de mémoire, T.3, Les France*, 2 éd., Gallimard, Paris, pp. 4687-4718.
- PAVARD B. (2018), *Mai 68*, Presses Universitaires de France, Paris.
- PENSADO J. (2013), *Rebel Mexico: Student on Rest and Authoritarian Political Culture During the Long Sixties*, Stanford University Press, Stanford.
- RAMÍREZ R. (1969), *El movimiento estudiantil de México, julio-diciembre de 1968*, vol. 2, Era, México.
- RICŒUR P. (1985), *Temps et Récit*, Seuil, Paris.
- RICŒUR P. (2000), *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Seuil, Paris.
- RIOUX J.-. (1989), “À propos des célébrations décennales de mai français”, en *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, 23 (juillet-septembre), pp. 49-58.
- RODRIGUEZ KURI A. (2020), *Museo del universo. Los Juegos Olímpicos y el movimiento estudiantil de 1968*, Colegio de México, México.
- ROJO J. (2016), *Revisiting the Mexican Student Movement of 1968: Shifting Perspectives in Literature and Culture since Tlatelolco*, Palgrave, New York.
- ROSS K. (2008), *Mayo del 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria*, Ediciones Acquarela, Madrid.
- SALAZAR FERRER O. (1996), *Le temps, la perception, l’espace, la mémoire*, Ellipses, Paris.
- VICENTE OVALLE C. (2019), *[Tiempo Suspendido]. Una historia de la desaparición forzada en México, 1940-1980*, Bonilla Artigas Editores, México.
- WALKER L. (2014), *Waking from the Dream: Mexico’s Middle Classes after 1968*, Stanford University Press, Stanford.
- WATERS S. (2008), “Introduction: 1968 in Memory and Place”, in Cornils I., Waters S. (eds.), *Memories of 1968. International Perspectives*, Peter Lang, Bern, pp. 1-21.
- WIEVIORKA A. (1998), *L’ère du témoin*, Plon, Paris.
- WITHERSPOON K.B. (2008), *Before the Eyes of the World: Mexico and the 1968 Olympic Games*, Northern Illinois University Press, DeKalb.
- ZOLOV E. (1999.), *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*, University of California Press, Berkeley.

Buenos Aires, generazioni di attori sociali a confronto. Tra storia e storiografia

BENEDETTA CALANDRA

Università degli studi di Bergamo
benedetta.calandra@unibg.it

Parole chiave

Argentina
Generazioni
Movimenti sociali
Memoria
Diritti

Keywords

Argentina
Generations
Social movements
Memory
Rights

Abstract

Nel contesto di quel dinamico laboratorio di trasformazione politica e sociale rappresentato dall'Argentina contemporanea, l'articolo intende passare in rassegna testi chiave della produzione accademica recente tra storia, sociologia della memoria, memorialistica e narrativa sulle nuove generazioni di attivisti per i diritti umani del paese. In particolare, la riflessione sarà centrata sul caso degli HIJOS, associazione di figli di scomparsi, detenuti o esiliati a seguito dell'ultima dittatura militare (1976-83), nonché sui figli dei militari incriminati. Testimoni indiretti di una delle fasi più cupe della storia nazionale, alcuni esponenti del movimento entrano anche nella politica istituzionale, in particolare nella fase della presidenza di Nestor (2003-2007) e di Cristina Kirchner (2007-2015), lanciando un chiaro segnale della necessità di un ricambio generazionale nella rappresentanza politica nel corso della lunga e controversa transizione argentina. Infine, ultime sintetiche considerazioni saranno dedicate al significato acquisito in seno al dibattito pubblico da alcuni episodi chiave di nuove 'irruzioni della memoria' del passato dittatoriale che rimandano alle ferite ancora aperte della storia recente.

Contemporary Argentina represents a dynamic laboratory of new forms of social and political citizenship. This article aims to provide a survey of the current debate on the new generations of human rights activists in the country through key texts from a multidisciplinary perspective (history, sociology of memory and literature). It is particularly focused on the case study of HIJOS, associations that gathers sons and daughters of the disappeared, exiled or detained after the last, harsh military dictatorship (1976-83), and also the association of the perpetrators' sons and daughters. As indirect witnesses of one of the darkest periods of national history, in some cases they succeeded to enter institutional politics during either the Nestor (2003-2007) or the Cristina Kirchner presidencies (2007-2015), representing a clear demand for a generational change along the controversial process of transition to democracy. Finally, the article provides some insights on the meaning acquired in the public debate by specific 'irruptions of memory' of the dictatorial past that remind us about the wounds of recent history.

Il contributo intende prendere le mosse, in prospettiva sia storica che storiografica, da quel dinamico laboratorio di trasformazione politica e sociale rappresentato dall'Argentina contemporanea (Calandra 2017). In particolare, ci si concentrerà sul percorso compiuto da alcuni esponenti del variegato e composito mondo dei movimenti sociali che hanno animato l'arena pubblica nazionale, guadagnando al contempo rilevanza internazionale. Attenzione particolare sarà rivolta alle loro rivendicazioni, alle reciproche e dinamiche interazioni, al rapporto insito nella successione storica ed esperienziale che si fa generazionale.

Nell'arco temporale degli ultimi trent'anni, si prenderà in esame soprattutto una specifica tipologia di gruppo socialmente attivo, nel quale più evidente è stata la trasmissione intergenerazionale di memorie, istanze e repertori di azione collettiva. In prospettiva diacronica, si cercherà anche di evidenziare eventuali forme di scarto, tensione o potenziale antagonismo nei confronti dei protagonisti di gruppi precedenti in rapporto al contesto storico di riferimento e alle sue mutazioni nel tempo. Come evidenziano del resto ricerche recenti (Busani 2022), nell'indagine sui movimenti sociali, a lungo appannaggio quasi esclusivo degli studi sociologici e politici, confluiscono da alcuni anni anche approfondimenti sistematici da parte della storiografia (Berger, Nehring 2017). Questi ultimi si rivelano in particolare centrati sulla rilevanza che determinati movimenti hanno rivestito in chiave transnazionale, soprattutto a partire dal decennio dei *Global Sixties*. Sulla fertile sinergia di approcci disciplinari, si condivide pertanto l'argomentazione del

perché sia utile una storia dei movimenti sociali. Le risposte paiono almeno due: da una parte, se la sociologia ha sviluppato molte teorie utili alla comprensione dei movimenti sociali, la conoscenza storica rende possibile una verifica di tali assunti teorici. D'altra parte, per quanto i movimenti sociali abbiano spesso la caratteristica di produrre utopie e futuri immaginari, proiettati come sono verso una dimensione di trasformazione o rivoluzione, essi nascono all'interno di precise condizioni locali e storiche e si esprimono in particolari strutture organizzative. Questo rende necessaria e non superflua una storicizzazione dei movimenti, una comprensione del contesto sociale e politico in cui essi si sono sviluppati, degli spazi e dei luoghi a cui essi hanno dato vita e che a loro volta hanno generato nuove forme di comunità (Busani 2022: 46-47).

Il saggio sarà dunque incentrato sul caso studio degli HIJOS, associazione di figli di scomparsi, detenuti o esiliati a seguito dell'ultima dittatura militare (1976-83), visibili nell'arena pubblica a partire dal 1995-96; un momento spartiacque è infatti rappresentato dal ventennale del golpe militare che ha dato origine alla più recente e brutale dittatura che la storia argentina ricordi (1976-1983).

Le loro rivendicazioni, gravitanti attorno alla preservazione della memoria del periodo autoritario e all'esercizio della giustizia nei confronti delle violazioni ai diritti umani commesse in tale periodo (torture, sparizioni forzate, esecuzioni extragiudiziali, mobilità forzata in uscita dal paese di decine di migliaia di individui) vengono elaborate anche attraverso rappresentazioni testimoniali che di sovente sfidano i confini disciplinari.

Senza alcuna pretesa di esaustività – anzi mediante selezione di riferimenti precisi – obiettivo del contributo è passare in rassegna la produzione più significativa a loro attinente degli ultimi due decenni, a cavallo tra storia, sociologia della memoria, letteratura e narrativa, dalla quale emergono numerosi elementi di polifonia.

La rivendicazione di memorie traumatiche e la richiesta di *accountability* nei confronti dei governi in carica da parte dell'associazione si delinea in un contesto generale in cui, nella complessa e controversa fase di transizione alla democrazia argentina (Franco 2017), lo spazio pubblico viene occupato in modalità simbolica ma anche fisica, attraverso la proposta di costruzione di luoghi e musei della memoria, volti a risignificare completamente ex centri di detenzione clandestina (Carnovale 2007).¹ L'Argentina partecipa in tal senso con le proprie specificità a un processo che in diversi momenti e luoghi geografici è transitato per dinamiche similari, in particolare nell'ambito di società post-traumatiche. Per quanto concerne la regione latinoamericana, tutto il cosiddetto Cono Sur vive, a partire dalla metà degli anni Ottanta del Novecento, una fase di transizione da regimi autoritari a democratici, in cui la ricostruzione delle violazioni commesse e i successivi provvedimenti in merito sono frutto di una complessa e controversa negoziazione tra attori statali e non statali da un lato, tra civili e militari dall'altro (Stabili 2010).

Il dibattito pubblico degli ultimi due decenni in Argentina è stato anche intensamente animato da

gruppi indigenisti e ambientalisti che in occasioni specifiche e congiunturali (vedasi il caso della scomparsa del giovane attivista Santiago Maldonado nel 2017, legato ai territori reclamati come propri da gruppi indigeni Mapuches) hanno stabilito forme di alleanze trasversali con i movimenti in difesa per i diritti umani, o le associazioni femministe. In tal senso, anche questo contesto nazionale partecipa al movimento ecofemminista latinoamericano centrato sul connubio tra diritti ambientali, diritti riproduttivi e diritti indigeni.²

L'arco temporale preso in oggetto viene pertanto delimitato col termine a quo del 1996, prima comparsa sull'arena pubblica dell'associazione dei figli di *desaparecidos*. Si giungerà invece fino ai giorni nostri, nell'ambito dei quali i movimenti sopracitati rimangono in piena attività, lasciando quindi la riflessione del tutto aperta a possibili futuri sviluppi, tanto nelle dinamiche di funzionamento quanto nella effettiva capacità di incidere sulle politiche locali.

1. Violenza, memoria e uso dello spazio pubblico attraverso la generazione dei figli

All'inizio del nuovo millennio iniziavano a circolare, anche nel nostro paese (Calandra 2004), le prime riflessioni compiute su un movimento di recente creazione in Argentina. Si trattava degli HIJOS (in spagnolo "figli", ma anche acronimo di *Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*, cioè Figli e Figlie per l'Identità e la Giustizia contro l'Oblio e il Silenzio), emblema di una continuità vivente rispetto alle Madri e Nonne di Plaza de Mayo, che li avevano preceduti (Laino Sanchis 2023).

Madri e nonne avevano vissuto in tempo reale le conseguenze della "guerra sporca" condotte da militari e paramilitari, con la perdita dei propri cari (Arditti 1999). Questa generazione, invece, nata nei primi anni della dittatura, si affaccia in forma ufficiale e collettiva nell'arena pubblica in occasione del ventennale del golpe (1996), anche se diverse apparizioni individuali avevano guadagnato attenzione mediatica negli anni precedenti.

Nell'analisi critica di Hirsch, sono stati interpretati alla luce della categoria di *postgenerazione* (Hirsch 2012),³ una volta operati i doverosi distinguo rispetto alla produzione scientifica relativa ai sopravvissuti

alla Shoah, dalla quale il dibattito argentino attinge a piene mani; altri invece li hanno piuttosto annoverati in una generazione 1.5, cioè come portatori, e non solo testimoni, di un trauma, anche se troppo giovani per ricordare direttamente (Suleiman 2002).

Si tratta di un'associazione piuttosto composita, figli di vittime del regime provenienti dalle più disparate fazioni politiche, che emerge, non casualmente, in quel lasso di tempo in cui, se non fosse per "il fattore esterno" (Carotenuto 2015b: 77), cioè i processi contro i militari celebrati all'estero (tra questi il nostro paese), il percorso della giustizia a Buenos Aires si trova a vivere una battuta d'arresto. A seguito di una commissione d'inchiesta voluta dalla prima presidenza democratica in carica, quella di Raul Alfonsín (1983-89) e del rapporto finale stilato, il *Nunca Más* (Crenzel 2016), si celebrano nel 1985 alcuni processi esemplari ai militari incriminati, come sta a ricordare anche una recente produzione cinematografica.⁴ Tuttavia la successiva presidenza di Carlos Saul Menem (1989-99), con leggi di amnistia e indulto, dimostra invece quanto il percorso della giustizia nel paese non segua un andamento lineare, né progressivo. Bisognerà infatti attendere la presidenza Kirchner, nel 2003, affinché si scopercchi nuovamente il vaso di Pandora delle violazioni ai diritti umani all'ordine del giorno durante la *guerra sucia* portata avanti dal regime militare precedente, e del relativo sanzionamento.

Nel corso degli ultimi vent'anni, la produzione scientifica e memorialistica in merito alla configurazione identitaria degli HIJOS e al capitale d'incidenza politica e sociale acquisito si è arricchita e diversificata (Bonaldi 2006; Svampa 2010), proponendo, in particolare dal versante argentino, una molteplicità analitica proveniente da diversi e innovativi approcci disciplinari. Si registra in diverse occasioni, tra l'altro, una nuova denominazione: *hijxs*,⁵ sintomo di una evidente attenzione terminologica profondamente influenzata dai gender studies all'interno dell'accademia argentina.

Durante gli anni della presidenza di Néstor (2003-2007), poi di Cristina Kirchner (2007-2015) alcuni esponenti del movimento sono riusciti a conquistare, come altri appartenenti alla medesima generazione (relativamente giovane, cioè minore di quarant'anni di età) (Vázquez, Vommaro 2012), un discreto grado d'inserimento sociale, talvolta persino l'accesso alla

politica ufficiale fino al Congresso. Sei di questi, tra l'altro, sono stati parte attiva e integrante nell'organizzazione in qualità di "*nietxs recuperados*", cioè nipoti nati nei centri di detenzione clandestina e adottati illegalmente, infine ritrovati grazie all'associazione delle Nonne di Plaza de Mayo.

Nel loro *ethos militante*, dunque (Longa 2016), entrano in gioco una molteplicità di fattori condivisi, determinati non solo da un vissuto costituito da laceranti avvenimenti politico-sociali che hanno attraversato tutta la nazione, ma anche da percorsi biografici individuali di particolare complessità. Il passaggio dalla militanza di base alle istituzioni nazionali è stato interpretato di conseguenza alla luce di tre istanze: un riconoscimento delle capacità individuali, quello della traiettoria complessiva dell'associazione e al contempo un chiaro segnale della necessità di un ricambio generazionale nella rappresentanza politica.

Una sorta di capitale simbolico accumulato è stata quindi messa a frutto, arrivando a occupare, secondo le Nonne di Plaza de Mayo, il posto che forse la generazione dei loro genitori avrebbe guadagnato, se solo non fosse stata cancellata dall'arena pubblica (Tavano 2021: 11,15,20). "Decimata", nelle parole del presidente stesso, Néstor Kirchner.⁶ Lo slogan dei primi anni di vita dell'associazione, "*nacimos en su lucha, viven en la nuestra*"⁷ (Laino Sanchis 2023: 8), del resto, manifesta evidente continuità diacronica nel filo generazionale interrotto dalla violenza politica. Certo è che il grado di parentela con le vittime del passato dittatoriale esplicitato nella militanza dei *Figli* – l'analisi di Judith Filc (1997) individua la parentela come denuncia – a seconda della specifica congiuntura politica attraversata dal paese ha inizialmente attratto lo stigma sociale, per poi trovare in seguito una forma di piena legittimità. Ne è ulteriore prova la diffusione ottenuta nel 2007 dalla serie televisiva *Televisión por la Identidad*, che ha contribuito a far conoscere ancor di più la ricerca delle nonne dei minori adottati sotto false generalità (Laino Sanchis, Alvarez 2021).

Sarebbe semplicistico, tuttavia, rintracciare un ininterrotto *fil rouge* nel repertorio di istanze, urgenze e dinamiche adottate tra le associazioni di nonne e nipoti. E questo nonostante i due gruppi abbiano lavorato a stretto contatto, specie nell'azione di ritrovamento dei bimbi, attraverso eventi musicali e ludici mirati ad attrarre e sensibilizzare il grande pubblico. Un esempio tra tutti sono le provocatorie azioni degli

escraches, paragonabili a una sorta di chiassoso flash mob con canzoni, sfilate, graffiti e barattoli di vernice versati sui muri delle case di ex aguzzini al fine di smascherare la loro identità di fronte alla comunità locale. Obiettivo dichiarato dai figli al megafono in tale occasione è provocare la condanna sociale da parte del vicinato, in assenza di condanna legale (Calandra 2004; Bravo 2012: 233).

Negli anni Novanta, momento nel quale, come si è accennato, l'Argentina attraversa una delle fasi di maggior rimozione politica delle violenze pregresse, gli *Hijos* sono essenzialmente animati da motivi di riconoscimento identitario e s'impegnano in attività rivendicative e provocatorie di memoria e giustizia. Ma è durante la congiuntura kirchnerista (2003-2015) che alcuni di loro compiono il passaggio alle istituzioni dello Stato. Non a caso, ciò avviene in una fase ben più propensa alla valorizzazione della questione dei diritti umani per una serie di ragioni, evidentemente anche strumentali (Carotenuto 2015a: 233), che riattivano nuovamente un processo endogeno di giustizia di transizione. In questa specifica congiuntura, a pochi mesi dall'insediamento di Néstor Kirchner, come ricorda Carotenuto (2015a: 238), avviene un passaggio decisivo in termini di utilizzo dello spazio pubblico nella capitale del paese: la trasformazione dell'ESMA, la scuola della Marina, uno dei più efferati campi di detenzione clandestina durante la dittatura, in una sorta di "architrave della memorializzazione":

L'Archivio Nazionale della Memoria (ANM) è aperto in un luogo altamente simbolico: l'ESMA, la Scuola Meccanica della Marina, luogo simbolo della repressione e uno dei più importanti campi di concentramento e sterminio in piena Buenos Aires in una zona di classe medio-alta, al limite settentrionale della Capitale Federale vicino al grande fiume. È un luogo tetro, che riecheggia ancora delle grida delle migliaia di torturati, degli assassinati, dei desaparecidos, dei primi vagiti ignari di decine di bambini immediatamente dopo trasformati in orfani. È un luogo che si decide di trasformare in simbolo di uno stravolgimento che, postergando l'impunità e gli interessi al mantenimento di questa, metteva avanti i diritti umani. Il 24 marzo del 2004, nel ventottesimo anniversario del colpo di stato, diviene uno spazio non soltanto liberato, aperto a molteplici attività della società civile, ma uno spazio di memoria.

Dal punto di vista temporale, è evidente che con l'af-

facciarsi del nuovo millennio le nonne iniziano a ridurre progressivamente la loro attività per sopraggiunti limiti di età anagrafica, mentre i ragazzi nati negli anni Settanta sono giovani adulti intenzionati a conquistare il loro spazio di partecipazione attiva nella società e nella politica.

2. Figli di vittime e di carnefici

Altra serie di considerazioni verte sui diversi approcci disciplinari che nella storia recente del paese hanno contribuito a produrre spunti analitici sulla sfaccettata questione identitaria dei figli. La presenza di questa generazione, piuttosto eterogenea, viene restituita nel contesto argentino menemista e kirchnerista attraverso una molteplicità di canali espressivi.

Tra questi, è il caso del *nuevo teatro documento*, ricostruito, tra altri autori, da Susanna Nanni (2019). Si tratta di una forma di presenza critica nel panorama culturale nazionale, ben precedente al “boom della memoria” degli anni Novanta del Novecento ma che si riattualizza, non casualmente, nel corso di una vera e propria detonazione di memorie dolorose, di intensità uguale e contraria alla fase di massima rimozione della violenza pregressa nel paese. La *pièce* teatrale *Mi vida después*, di Lola Arias, s’inserisce negli anni più recenti di questo genere teatrale, e può essere considerata emblematica di quella che è stata definita *produzione culturale postmemoriale*⁸ rappresentando, dal 2009 al 2014, uno spazio espressivo di biodrammi con personaggi reali chiamati a raccontare in scena le loro vicende biografiche. “Archivi vivi” di un passato post traumatico, le performances costituiscono occasioni di “riappropriazioni della memoria” in termini totalmente soggettivi attraverso la messa in scena di frammenti come fotografie, video e oggetti personali dei ragazzi e dei loro genitori:

In *Mi vida después*, sei figli nati tra il 1972 e il 1983 ricostruiscono la giovinezza dei loro genitori a partire da ricordi confusi, foto, lettere, cassette, vestiti e altri oggetti ereditati, persino una tartaruga, oscillando tra vari ordini del campo poetico. I figli – testimoni indiretti – si vestono con i loro indumenti, proiettano foto dei loro genitori sui loro corpi, e a partire dai racconti di parenti e amici – testimoni diretti – ricostruiscono scene del passato per rappresentare la propria storia familiare in una metonimia con l’orizzonte di aspetta-

tive di una generazione intera (Nanni 2019: 415).

L’intensa produzione memorialistica e letteraria degli ultimi vent’anni (Basile 2022b) restituisce inoltre ulteriore complessità alla vicenda dei figli, poiché riflette anche una nuova articolazione e differenziazione interna a un panorama che, come mai prima, va annoverando nuovi protagonisti. Tra questi, nel 2016 l’inchiesta di Astrid Pikielny e Carolina Arenes, *Hijos de los 70*, mette coraggiosamente a confronto percorsi biografici differenziati dei figli della violenza, anche quella esercitata da membri di organizzazioni guerrigliere armate della sinistra rivoluzionaria (Arenes, Pikielny 2016).

Ma è forse ancor più eclatante il caso dei *desobedientes*, figli dei militari colpevoli di violazioni ai diritti umani, costituitisi dal 2017 in associazione. Come ricostruisce Teresa Basile, critica letteraria,⁹ il corpus delle loro scritture biografiche (*Escritos desobedientes* 2020) include testimonianze, opere di finzione e documenti dai quali è possibile prima ricostruire, poi ripercorrere, esperienze interne alle famiglie dei militari, incluse le molteplici forme di rappresentazioni attribuite ai loro genitori: da eroi salvifici a mostri colpevoli, solo talvolta pentiti (Basile 2020). Si registra persino una spaccatura interna al gruppo che vede un distacco, rispetto al nucleo originario, degli *Ex hijos y ex hijos de genocidas*, autori dello scritto *Historias desobedientes y con faltas de ortografía* (Lederer 2017).

Anche in questo caso, gli avvenimenti argentini segnano la genesi del gruppo, attivando una sorta di detonatore di memorie traumatiche. È il 10 maggio del 2017 e in Plaza de Mayo – luogo simbolo del potere politico della nazione e durante tutta la dittatura teatro di proteste dei parenti degli scomparsi – sorgono manifestazioni organizzate contro il provvedimento della Corte Suprema di uno sconto di pena per Luis Muñia, nonostante i delitti di lesa umanità di cui si era macchiato. Si tratta di un precedente di fondamentale importanza per imputazioni analoghe, che se fosse passato (verrà poi revocato) avrebbe segnato un deciso cambio di rotta rispetto al paradigma adottato in tutta la fase kirchnerista, terminata con la presidenza di Mauricio Macri (2015-2019).

In forma sporadica e occasionale le prime testimonianze biografiche di questi peculiari esponenti di seconda generazione erano già state pubblicate,

ma in questa occasione, per la prima volta in un atto pubblico, figli di repressori si scagliano contro provvedimenti di cui avrebbero potuto beneficiare i propri genitori.

La traiettoria compiuta dalla prole degli ex torturatori differisce evidentemente da quella dei figli delle vittime, seppur accomunati dalla coltre di violenza che ha permeato, in entrambi i casi, la loro infanzia; essi non devono fare i conti con un genitore assente, bensì accettare la durezza di una verità ufficiale che, solo col passare degli anni, svela progressivamente la vera identità dell'adulto di riferimento, scivolando, nella retorica collettiva, da "salvatori della patria" ad "aguzzini". La fatica compiuta, nel loro caso, non è quella della ricerca di fronte a un'assenza, bensì il sostenimento dello stigma sociale collettivo in un momento in cui, mentre i ragazzi si avvicinano all'età adulta, la giustizia inizia a fare il suo corso nei confronti dei genitori anziani.¹⁰ Si elaborano pertanto a livello individuale complessi processi di ricostituzione identitaria, in cui – per chi ha operato questa scelta – si transita da una *desafiliación* dalla famiglia militare a una sorta di *reafiliación* rispetto a uno spazio simbolico del tutto nuovo, quello della militanza nell'associazione in difesa dei diritti umani. Oltre al maggio del 2017, in altri due eventi pubblici il gruppo dei *desobedientes* compare alla collettività in forma di associazione strutturata, sventolando la propria bandiera. La prima è il 3 giugno del 2017, nell'ambito della manifestazione *Ni una menos*, a denuncia dei femminicidi in tutta la regione latinoamericana; la seconda, poche settimane dopo, in concomitanza con le proteste a seguito della scomparsa di Santiago Maldonado: un caso raro, e fortemente contestato, di *desaparición* nell'Argentina democratica.

3. ¿Dónde está Santiago Maldonado? Genere, etnia, ambiente e le ferite aperte della storia recente

Come hanno ricostruito diversi studiosi (Pompejano 2006), nei periodi dittatoriali, e in particolare durante la cosiddetta *década perdida* degli anni Ottanta, i regimi militari latinoamericani hanno esercitato dall'alto una sorta di compressione verticale nei confronti di tutti i diritti: civili, politici e sociali. Nella successiva fase di transizione alla democrazia, tale compressione ha concorso a produrre una sorta di espansione

orizzontale di inedite forme di cittadinanza, fortemente rivendicative di spazi crescenti di visibilità e partecipazione. Piuttosto ricorrente negli studi politologici in tal senso è la metafora di una molla prima schiacciata, poi rilasciata nello spazio, che spicca un balzo di intensità proporzionale alla pressione ricevuta.

Dalla seconda metà degli anni Ottanta, l'Argentina partecipa quindi a un processo di carattere regionale che vede la progressiva emersione di nuovi attori sociali, non più necessariamente legati, come in passato, da istanze rivendicative attinenti alla dimensione di classe. Si ridisegnano linee di alleanze marcate dal genere, dall'appartenenza etnica, dalla difesa dei diritti ambientali o socioeconomici.¹¹ La cittadinanza argentina del nuovo millennio, come prevedibile, è molto più multiforme, variegata e connessa al mondo globale rispetto a quella novecentesca (Calandra 2017). Gruppi di femministe, ambientalisti, difensori dei diritti degli indigeni o dei diritti umani, tra l'altro costruiscono occasionalmente momenti di visibilità congiunta.

Come menzionato in *Escritos desobedientes*, piuttosto significativo in merito a questo tipo di congiuntura è il fatto che, a poche settimane dalla marcia del 10 maggio 2017, le altre due occasioni di pubblica protesta dei figli di ex militari siano avvenute nello stesso anno in seno alle proteste di *Ni una menos* sulle violenze di genere (giugno) e alla scomparsa di Santiago Maldonado (agosto).¹² Non è possibile, nell'economia complessiva del testo, proporre una riflessione articolata su questo primo episodio, relazionata a un ambito in vertiginosa espansione nell'Argentina contemporanea: il protagonismo di attivisti legati da istanze di genere. Tra questi, spicca per esplicito legame intergenerazionale quello delle giovani femministe, attivate dal controverso dibattito sul diritto all'aborto di recente discussione nel paese. Si registra, tra l'altro, una decisa maggioranza di ragazze nel gruppo dei Disobbedienti (Bartalini 2020: 18), che rivendicano esplicitamente, da una prospettiva di genere ben evidenziata, la loro funzione irriverente, di *guastafeste*, come esse stesse si definiscono (Peller 2022).

Più pertinente invece in questa sede è concludere con l'immagine di quella vera e propria *irruption of memory*, nei termini proposti da Alexander Wilde (1999), rappresentata dal giovane attivista per i diritti

ti indigeni Mapuches scomparso per 78 giorni e posteriormente ritrovato cadavere nel fiume Chubut a seguito della repressione operata dalla *Gendarmería Nacional* nei confronti di alcune proteste a sfondo etnico-ambientale. Il ragazzo si è trovato infatti coinvolto in uno dei ripetuti scontri che, nel sud del paese, con escalation di violenza crescente vedono le richieste del paese di riconoscimento e gestione del territorio da parte delle comunità indigene locali. L'intensa mobilitazione sociale, politica, giuridica e mediatica attorno al caso (Pighin 2019), specie nei giorni in cui Santiago Maldonado non era ancora transitato dallo status di *desaparecido* a quello di corpo ritrovato – una differenza abissale nella percezione collettiva argentina –, mostra chiaramente quanto rimangono aperte e sensibili le ferite della storia recente. Diversi indizi sembrano ricondurre a una collettività alla ricerca costante di un nuovo contratto sociale e particolarmente reattiva di fronte a un *passato che non passa*, per dirla con Henri Rousso (1994), portatrice di profonde lacerazioni nell'attribuzione di senso di fronte a episodi violenti in rapporto all'esercizio dell'ordine pubblico.

Note

¹ Sono sempre più numerosi, altrimenti, gli studi di carattere comparativo a livello transnazionale. Tra questi, vedi a titolo esemplificativo Guglielmucci, López 2019.

² Per un approccio recente e comprensivo di uno sguardo regionale, non solamente argentino, cfr. Casafina 2021: 303-324; 2023.

³ "Can we remember other people's memories? The Generation of Postmemory argues we can: that memories of traumatic events live on to mark the lives of those who were not there to experience them. Children of survivors and their contemporaries inherit catastrophic histories not through direct recollection but through haunting post-memories". <http://cup.columbia.edu/book/the-generation-of-post-memory/9780231156523>.

⁴ *Argentina, 1985*, diretto da Santiago Mitre, con Ricardo Darín e Peter Lanzani. Uscito nelle sale in Italia nel febbraio 2023.

⁵ "[S]i farà ricorso all'uso della 'x' come una forma di linguaggio non-binario (recentemente accettato dalla maggioranza delle università argentine). Si cercherà, in questo modo, di non rendere invisibili le diversità di genere delle persone che incarnano il nostro oggetto di studio" (Tavano 2021: 4, traduzione mia).

⁶ Dal discorso presidenziale d'insediamento di Kirchner in Carotenuto 2015a: 235.

⁷ "Siamo nati con la loro lotta, e loro rivivono nella nostra", traduzione mia.

⁸ Nanni 2019, traduzione mia. Si tratta evidentemente di un processo di carattere transnazionale, che investe in egual misura anche i casi di Cile, Brasile, Uruguay, Perù, Centro America e altre nazioni nella fase post dittatoriale, così come casi paese europei in rapporto a passati violenti. A titolo esemplificativo (include anche un saggio sull'Italia degli anni di piombo) cfr. in tal senso Basile, González 2022.

⁹ Coinvolta, tra l'altro, in un Master recente del Conicet (Consiglio Nazionale delle Ricerche), centrato esclusivamente sulla tematica delle nuove generazioni *Hijxs. Memorias, transmisiones y resignificaciones de la militancia política y la represión en Argentina*, organizzato da Emilio Crenzel. Si ringrazia Susanna Nanni per la segnalazione del programma, ricco di spunti di grande interesse per questo saggio, ed Emilia Perassi, per gli ulteriori riferimenti bibliografici suggeriti circa il panorama letterario recente.

¹⁰ "Le complesse, intricate e, a tratti, ambigue posizioni assunte di fronte ai loro genitori segnano le differenze che li distinguono, e provocano persino una scissione della loro soggettività: devono affrontare l'immagine del padre all'interno della trama familiare, quella del militare invece nel terreno civico, tra l'universo degli affetti e il territorio delle idee politiche, tra etica e sentimenti" (Basile 2020: 132, traduzione mia).

¹¹ Sono profonde, peraltro, le connessioni tra diritti indigeni e ambientali. Per uno studio che ne ricostruisce i legami, nel contesto argentino, sul medio lungo periodo cfr. Rosti 2020.

¹² "Siamo attenti al presente perché sappiamo che le reti repressive e le trame istituzionali sono in grado di produrre nuove varianti dell'orrore, com'è successo in questi anni con la repressione del popolo mapuche, la scomparsa forzata di Santiago Maldonado, l'omicidio di Rafael Nahuel, i femminicidi quotidiani e le violenze di genere, la repressione brutale delle manifestazioni popolari contro la riforma

previdenziale e delle donne in seguito all'8 marzo, i continui casi di grilletto facile". Colectivo Historias Desobedientes (2020: 14, traduzione mia).

Bibliografia

- ARDITTI R. (1999), *Searching for Life: The Grandmothers of the Plaza De Mayo and the Disappeared Children of Argentina*, University of California Press, Berkeley (CA).
- ARENES C., PIKIELNY A. (2016), *Hijos de los setenta. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- BARTALINI C. (2020), "Prefacio. Lo que se puede decir sobre el decir", in COLECTIVO HISTORIAS DESOBEDIENTES, *Escritos Desobedientes*, cit.
- BASILE T. (2020), "Padres perpetradores: Perspectivas desde los hijos e hijas de represores en Argentina", in *Kamchatka*, 15, pp. 127-157.
- ID. (2022a), "Las narrativas de la memoria en H.I.J.O.S. e hijos/as", in BASILE T., GONZÁLEZ C. (coord.), *Las posmemorias*, cit., pp. 33-75.
- BASILE T., GONZÁLEZ C. (coord.) (2022b), *Las posmemorias. Perspectivas latinoamericanas y europeas*, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata; Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux.
- BERGER S., NEHRING H. (eds.) (2017), *The History of Social Movements in Global Perspective: A Survey*, Palgrave Macmillan, London.
- BONALDI P. (2006), "Hijxs de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria", in JELIN E., SEMPOL D. (coord.), *El pasado en el futuro. Los movimientos juveniles, Siglo Veintiuno editores*, Buenos Aires, pp. 143-184.
- BRAVO N. J. (2012), "H.I.J.O.S. en Argentina. La emergencia de prácticas y discursos en la lucha por la memoria, la verdad y la justicia", in *Sociológica*, XXVII, 76, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, México.
- BUSANI M. (2022), "Perché una storia dei movimenti sociali oggi? Nuovi approcci storiografici dalla transnational history", in *Ricerche di storia politica. Quadrimestrale dell'Associazione per le ricerche di storia politica*, 1, pp. 45-58.
- CALANDRA B. (2004), *La memoria ostinata. H.I.J.O.S., i figli dei desaparecidos argentini*, Carocci, Roma.
- ID. (2017), "Metamorfosi della cittadinanza in Argentina", in ROSTI M., RONCHI V. (a cura di), *Argentina 1816-2016*, Biblion, Milano, pp. 209-220.
- CARNOVALE V. (2007), "Memorias, espacio público y Estado. La construcción del Museo de la Memoria en Argentina", in STABILI M. R. (coord.), *Entre historias y memorias. Los desafíos metodológicos del legado reciente de América Latina*, Vervuert, Frankfurt, Madrid, pp. 113-142.
- CAROTENUTO G. (2015a), "L'Argentina dall'impunità alla verità, giustizia e memorializzazione delle violazioni dei diritti umani", in "Patrimonio culturale e cittadinanza/Patrimonio cultural y ciudadanía: Italia/Argentina", *Supplementia II Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, 2, p. 235.
- ID. (2015b), *Todo cambia. Figli di desaparecidos e fine dell'impunità in Argentina, Cile e Uruguay*, Le Monnier Università, Firenze.
- CASAFINA F. (2021), "Culture indigene e prospettive ecofemministe. Dialoghi e connessioni", in BIANCHI B., CASAFINA F. (a cura di), *Oltre i confini. Ecologia e pacifismo nella riflessione e nell'attivismo femminista*, Biblion, Milano, pp. 303-324.
- ID. (2023), "Estrattivismi e femminismi decoloniali. Alcune riflessioni sul concetto di cuerpo-territorio", in *DEP. Deportati, esuli, profughi*, Università Ca' Foscari Venezia, 50, pp. 42-54.

- COLECTIVO HISTORIAS DESOBEDIENTES (2020), *Escritos Desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*, Marea Editorial, Buenos Aires.
- CONAN, E., ROUSSO H. (1994), *Vichy. Un passé qui ne passe pas*, Fayard, Paris.
- CRENZEL E. (2016), *La storia politica del Nunca Más. La memoria delle sparizioni in Argentina*, Editpress, Firenze.
- FRANCO M. (2017), "'Transición' Argentina Como Objeto Historiográfico y Como Problema Histórico", in *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 107, 3, pp. 125-152.
- FILC J. (1997), *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976 - 1983*, Biblos, Buenos Aires.
- GUGLIELMUCCI A., LÓPEZ L. (2019), "La experiencia de Chile y Argentina en la transformación de ex centros clandestinos de detención, tortura y exterminio en lugares de memoria", in *HIOL: Hispanic Issues On Line*, 22, pp. 57-81.
- HIRSCH M. (2012), *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York.
- LAINO SANCHIS F. (2023), "Abuelas, nietos/as e H.I.J.O.S. frente a la impunidad. Activismos transgeneracionales por el derecho a la identidad (1990-2004)", in *Sociohistórica*, 51.
- LAINO SANCHIS F., ALVAREZ V. (2021), "Apropiación, restitución y elaboración identitaria en la serie *Televisión por la Identidad*, Universidad de Buenos Aires", in *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 138, pp. 55-74.
- LEDERER E. (2017), "Identidad y vergüenza. Hijos de represores: del dolor a la acción", in *Anfibia*, <https://www.revistaanfibia.com/hijos-represores-del-dolor-la-accion/>, data di ultima consultazione 14 aprile 2023.
- LONGA F. (2016), "Acerca del 'ethos militante'. Aportes conceptuales y metodológicos para su estudio en movimientos sociales contemporáneos", in *Revista Argumentos*, 18, pp. 45-74.
- NANNI S. (2019), "Post-memorias entre pasado y futuro. Mi vida después, de Lola Arias", in *Orillas*. Numero monografico su *Los escenarios de la post-memoria en el teatro hispánico último (2000-2018)*, 8, pp. 407-425.
- PELLER M. (2022), "Hijas aguafiestas. Memorias y experiencias de la segunda generación en Argentina", in BASILE T., GONZÁLEZ C. (coord.), *Las posmemorias*, cit., pp. 99-101.
- PIGHIN D. (2019), *¿Dónde está Santiago Maldonado? Disputas por la memoria del pasado reciente en Argentina*, in *Aletheia*, 10, 19, dicembre-maggio, Universidad Nacional de La Plata.
- POMPEJANO D. (2006), *L'America Latina contemporanea. Tra democrazia e mercato*, Carocci, Roma.
- ROSTI M. (2020), *Popoli indigeni, terre e risorse naturali in Argentina dall'indipendenza a oggi*, Nova Delphi Libri, Roma.
- SULEIMAN S. (2002), "The 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocaust", in *American Imago*, 59, 3, pp. 277-295.
- SVAMPA M. (2010), "Movimientos sociales, matrices socio-políticas y nuevos escenarios en América Latina", in *One World Perspectives*, Working Papers 1.
- STABILI M. R. (2010), *Le verità ufficiali. Transizioni politiche e diritti umani in America Latina*, Nuova Cultura, Roma.
- TAVANO C. S. (2021), "HIJOS de la 'resistencia' en el Gobierno. Identidad(es), comunidad(es) y militancias de las/os hijas/os de víctimas del terrorismo de Estado en Argentina a través del kirchnerismo", in *Revista Pléyade*, 28, International Institute for Philosophy and Social Studies, Santiago.
- VÁZQUEZ M., VOMMARO P. (2012), "La fuerza de los jóvenes. Aproximaciones a la militancia kirchnerista desde La Cámpora", in PÉREZ G., NATALUCCI A. (a cura di), *Vamos las bandas. Organizaciones y militancia kirchnerista*, Trilce, Buenos Aires, pp. 149-174.
- WILDE A. (1999), "Irruptions of Memory: Expressive Politics in Chile's Transition to Democracy", in *Journal of Latin American Studies*, 31, 2, pp. 473-500.

The personal is political: Moral authoritarianism and female teachers in the Uruguayan dictatorship (1973-1984)

DIEGO SEMPOL

Universidad de la República Uruguay
sempoldiego@gmail.com

Keywords

Uruguayan dictatorship
Gender
Moral authoritarianism
Primary education
National Security Doctrine

Abstract

This article analyzes the forms of moral persecution deployed against primary education teachers during the Uruguayan dictatorial regime (1973-1984), seeking to address the modalities shown in the evolution of a long-term State paternalism and the curbs imposed on emerging generational changes in gender relations through the institutional promotion of a binary and traditional model.

1. Introduction

In recent years, an academic reflection trend has developed in the Southern Cone that addresses state violence during the dictatorships of the 1970s and 1980s and its relation to gender and sexuality. This kind of approach has moved away from the centrality of political-party aspects to rescue the testimonies of the countless forms of resistance against dictatorships, the experience of political imprisonment, and gendered forms of state violence. In the case of Uruguay, some research (De Giorgi 2015; Sapriza 2005) confirmed, from a gender perspective, the particular forms in which this violence was carried out against women's bodies, analyzing how the dictatorship considered sexual difference as representative of a *natural order* that needed to be preserved and restored to maintain national security.¹

But the situation of the education system during the authoritarian period has been an under-explored topic in Uruguayan academic production. Key works addressed the convergence in educational programs of right-wing nationalist Catholicism, the Doctrine of National Security (DSN), neotomism, and Hispanism (Campodónico, Massera, Sala 1991), and the impact of the authoritarian process on secondary education and the university system (Markarian 2015; 2021). However, none of these approaches paid attention to primary and early childhood education during this historical period, to the administrative changes, nor policies of morality that the dictatorship developed to regulate internal functioning, nor the persecution or dismissal of teachers under "moral" reasons. This article aims to advance in this direction, articulating studies of recent history, gender, and sexuality, with the history of education to reflect on the ways in which the civil-military authorities of primary education visualized teachers who were labeled with *moral conduct* problems, on the mechanisms through which, recreating a state paternalism, they sought to discipline their bodies, and on the possible consequences for that generation of teachers. For the analysis of this research, 1653 teacher files were reviewed, which are located in the archive of the Council of Primary Education (CEP), as well as the minutes of CEP sessions from 1965 to 1985. Press clippings from the time and pedagogical publications were also consulted.

The article begins with a brief analysis of the centrality of primary education in the Uruguayan imaginary and then studies the roles that *morality*, the rural, and the fight against generational changes in gender relations had during the dictatorial regime. The text goes on to study detected cases of persecution on moral grounds and closes with a series of final reflections.

2. Uruguayan public primary education and moral norms

Public and mandatory primary education emerged in the 19th century and achieved, during the 20th century, a solid professionalization, through training centers, and promotion and competition systems for all hierarchies. Its teaching staff quickly became feminized, under the protection of Batllismo, which promoted a different model of woman within the framework of a "State paternalism" (Villamil, Sapriza 1984: 47), with access to political participation and education, and the possibility of working outside the home.² The primary system continued to grow until the arrival of the 1960s, the economic crisis, and the Cold War, when teachers began an unprecedented cycle of protests and mobilizations, to which the government of Pacheco Areco (1968-1971) responded by dismissing dozens of teachers. At the same time, in the 1960s, the traditional social vision of women also began to be confronted in practice by their growth in union, labor, and political participation, challenging the gender roles that had historically been assigned to them. The visibility of these generational tensions sparked reactions within the field of local right-wing groups. Groups like the Juventud Uruguaya de Pie (JUP), an ultra-right-wing organization, can be understood as a reaction to the "disrespectful materialism" and "distortion of customs" of young people, among whom "debauchery as a moral principle" was becoming widespread (Bucheli 2019: 217). Similarly, the anti-communism of the late 1960s blamed "Marxist subversion" for corrupting family and women, and defined young people – due to a moral panic about changes in gender relations and intergenerational conflict – as "morally unstable subjects" and potential victims of local communism (Rey 2021: 81).

These discourses converged during the author-

itarian period (1973-1984) in education, which became a supporter of the return to a *natural order* and anything that questioned it was considered a threat to the family. That is why for Lieutenant Colonel Buenaventura Caviglia, a hardliner within the Armed Forces, the war was “comprehensive” and should include all fronts, including the moral and psychological ones. The enemy, he added, had fostered “alcoholism, the dissolution and disintegration of the family through divorce, and vices, prostitution, pornography, free love have been destroying the morality and character of a people who were once tough and untamed” (Caviglia 1974: 231). As a faithful reflection of these concerns, during the 1970s a set of rules was approved that broke the system of competitions and promotions and that clearly enabled persecution under moral reasons.³

Law No. 14,101 of 1973 required teachers to maintain a “moral conduct” in line with their functional obligations, as stated in Article 39 of the Common Provisions. In turn, this requirement was taken up by Ordinance No. 17 of the National Education Council (CONAE) and, in a similar tone, Ordinance No. 28 established, as a cause for dismissal, in addition to political reasons, the “possession of negative antecedents that inhibit the moral and civic education of the students” (Ordinance No. 28, 1978: 30). These three regulations were the most commonly used in the administrative inquiries that were initiated during the dictatorship against 71 teachers for their “moral conduct”, of whom 27 were women with “dodgy” or “immoral behavior”, while the rest were male teachers accused of homosexuality, child sexual abuse, and problematic drug use. This text studies only the female teachers because they have significant common elements and major differences with the other subgroups included in this category (homosexuals, drug users, etc.).⁴

In that sense, when analyzing how institutional practice defined “immoral behavior” among women, elements related to heterosexual sexual practices outside of marriage, disrespect for school authority, and patriotic symbols appear. For example, in the resolution of the Primary Education Intervening Body against Macarena in 1976, it was included as an aggravating factor that she “distorted the performance of the School by disregarding and contravening the authority of the Principal” (Folder 2934/1975: 4).⁵

Forms of social interaction and behaviors considered incompatible with traditional gender roles that condemned women to decorum, obedience, submission, and lack of autonomy were also punished.

Also, the vast majority of the cases analyzed here occurred in rural schools in the countryside. Among other things, this is because, in this type of educational setting, it was common for teachers (due to distance, communication problems, etc.) to reside in the dwelling located next to the classrooms for the children. This physical proximity always made it very difficult to keep intimacy and educational practices separate. The legislation that regulated the dwelling was created in 1959 and indicated clear restrictions: strangers could not spend the night in the institution’s facilities without authorization, and only the teacher’s legitimate family could accompany them. However, this rule was applied with varying degrees of rigor depending on the historical period. In light of the documentation reviewed for this research, it emerges that during the civic-military dictatorship (1973-1984), both security problems and conservative perspectives ended up promoting its strict observance, significantly increasing disciplinary measures to punish non-compliance.

3. The rural world and the values of the nation

For the educational discourse of the 20th century, the rural space was visualized as an area where multiple vulnerabilities intersected: a demanding place (due to its isolation), heterogeneous and culturally backward, where it was necessary to detect different needs and coordinate actions with all social players present to promote profound transformations. Although this discourse was present in Primary Education since the 1920s thanks to the significant development of rural schools within the system, during the dictatorship, that historical experience was disregarded, and the reports on material poverty and barriers to access to education disappeared. The rural world was construed as a homogeneous place without conflicts and was conceived as a *moral reserve of the nation*. For example, in 1975, during an investigation of a teacher for accusations about her moral conduct, the resolution of the Intervention Council indicated that she was “a rural school teacher who should have sought

an appropriate way of life, in accordance with the rural environment where there is a very strict concept of morality" (Folder 1148/1975: 7). These discursive changes are related to the exacerbation of the *interior* that was adopted by the cultural discourse of the civilian-military regime and to which it sought to give priority in its action, since the best traditions, customs, and values to preserve in Uruguay resided there. But the recognition of folklore was achieved through strong adaptations and manipulations that allowed it to become functional to the objectives of the civilian-military regime (Marchesi 2001).

Teachers became the custodians of that tradition and stopped being the transforming seed of that heritage. For example, in 1976 the investigating lawyer submitted a report stating that the complaints against the teacher were "inconsistent" and that "simple rumors" were not enough to apply disciplinary measures. However, he recommended henceforth that she refrain "from any equivocal attitude that may compromise the good name of the school administration", since "the mere incrimination of a teacher having committed an immoral act [...] thereby affects the best interest of the service whose care corresponds to the Primary Education Council" (Folder 775/1973: 156). According to this vision, the teacher was the defender of those values and their most perfect and exemplary embodiment, so this setback was synonymous with the delegitimization of the entire institution. This logic justified the strict surveillance of teachers and allowed the deployment of disciplinary strategies over their bodies, as well as the testing of forms of confrontation and management of an emergent generational tension that expressed other ways of relating to the body and tradition, introduced by some young female teachers, more attentive to the global changes that were taking place in the field of gender and sexuality. On occasions, this tension was even recognized by the neighbors who reported them: "She had fun like any girl of her age" (Folder 3525/1972: 53), pointed out a neighbor of the school, but this was not enough for excusing the teacher from a strong sanction for her alleged "scandalous behavior" during a fair at the school. The embodiment of traditional values required a desexualized and sober behavior, and the visibility of any youthful trait was construed as inadequate to the context and the educational project.

However, that problematic youth could sometimes also justify the deployment of paternalistic rationales that allowed for the minimization of sanctions as long as it was accompanied by a redeeming dynamic. For example, in 1976 Silvia was accused by her neighbors of maintaining a romantic relationship with a male neighbor despite being legally married. The statements made during the investigation were highly incriminating, but the arrival of a new principal at the school (the previous principal had been removed for political reasons) managed to generate, according to her own words, a complete change in the accused teacher: "guided and advised by me, she completely rectified her behavior [...] the immoral acts committed were carried out under an abnormal psychological state in her married life, which the unscrupulous Director encouraged in both parties' relationships" (Folder 299/1976: 10). The accused party acknowledged during the interrogation that she had "reconsidered, and resumed a normal life, resolving my differences with my husband" (ivi: 89).

The investigating lawyer considered in his final report that Silvia's behavior had affected the prestige of the public school, but the recognition of the error and the return "to a normal course, stabilizing her life and eliminating the described disturbances" should be taken into account as mitigating factors, as well as "her youth and the difficult environment in which she performed her duties" (ivi: 95). Consequently, instead of removing Silvia from her position, the Intervention Council opted to suspend her without pay for six months. The salvation of the heteropatriarchal family, public recognition of the error and its rectification before the entire community, as well as her lack of experience and the influence of a Marxist infiltrator, contributed to the development of forms of tutelage that have – as has already been emphasized – a continuity in the Uruguayan State's policy.

4. Complaints and the construction of moral conduct

Administrative investigations into these teachers accused of *immorality* usually began in three distinct ways. The first, which encompasses the majority of the analyzed cases, was the submission of a complaint to the inspection, generally signed by a

group of parents and neighbors of the school or occasionally by some members of the Commission for Advancement. For example, in 1976 the Intervention Body of the CEP initiated an inquiry into Daniela, an interim teacher at a rural school in the department of Lavalleja, after receiving a letter from neighbors who accused her of receiving “frequent visits from males at her school, which led to comments” (Folder 1148/1975: 7). These accusations usually prompted an immediate investigation.

The complaints reveal how teachers and the social life of the school were subject to rigorous social control, even when the population around them was scattered across the territory. Rumors frequently appear in the testimonies of the people interviewed during the investigations. For example, one of the neighbors interviewed at the local police station in relation to a teacher accused of immoral behavior stated, “I do not have a very good opinion, actually. She was not an acceptable person from a moral point of view. It was rumored, and this was the children’s version, that she brought men into the school” (Folder 775/1973: 127).

Also, on some occasions, when inspectors detected what they considered a problem, they encouraged the person in charge of the children’s care to file a complaint. On several occasions, typed complaints appear, with excellent spelling and syntax, which do not match the general educational level of the rural context, where most had not completed primary education and some even signed with a cross because they were illiterate. This effort to reduce the barriers that prevented an investigation was often recorded in the file through the way the complaint was introduced. For example, the inspector of Canelones pointed out in Folder 1257/1972 how the parents of a student came to her office to formalize a complaint, whose handwriting did not match their signatures. But these solutions aiming to bridge the gap between bureaucratic rationale and the oral culture of many neighbors were not always transparent and sometimes raised significant suspicions among the authorities themselves.

In some cases, the complaints from neighbors never went beyond oral communication and therefore, no investigation was carried out. But in other cases, the speedy action taken by intermediate authorities was striking, even to the investigating judge

in charge of the case. For instance, the lawyer in charge of investigating a teacher in Colonia concluded that the complainant was an employee of Hernández, a well-known rancher in the area, who was at odds with Mario, another local rancher who had spent the night at the school on some occasions, which had prompted the complaint. Both ranchers had a long-standing dispute because the former wanted to buy Mario’s land, who refused to sell. Cecilia, the accused teacher, was also in conflict with Hernández due to disagreements over the delivery of materials to the students. The investigating lawyer then concluded that the accusation lacked “consistency” and, as the statements showed, the main accuser “did not write it, did not take it to the inspector, and perhaps had little knowledge of what she was signing”, so in his view it was clear that the complaint was “motivated or prompted” by “a special interest of third parties in the problem” (Folder 3421/1976: 104). In fact, of the three accusers, two worked for the rancher Hernández (his cook and his foreman) and the third felt offended by the teacher because she had made his son fail the school year. Although this complex plot was fully identified during the investigation, Primary Education authorities chose to ignore all these aspects and stated that the charge against Cecilia was extremely serious and well established, and that was what mattered.⁶

In third place, sometimes the complaints were made by a colleague or by the authorities themselves after an inspection or surprise visit to the school. For example, in 1977, an investigation was initiated on the Principal of a school for the blind in Montevideo. Martha was accused of insulting the children in a “vulgar” manner, of making “economic distinctions between the parents of the students,” of practicing “corporal punishment” against the students, of “homosexuality,” and of having “raped a girl” (Folder 2921/1977: 4). The complaint was signed by four teachers who worked at the school under her direction. The investigation showed the allegations to be false and the judge concluded that the only thing that had been proven was the dismal state of human relations among all those involved. Finally, the Intervening Body decided to sanction Martha and her four accusing colleagues with a reprimand that was recorded in their files, and the five teachers were placed under special surveillance by the authorities to prevent fur-

ther inconveniences.

In this way, complaints were often linked to local or work-related disputes or rivalries and were an expression of that conflict. For example, in December 1972, Denisse faced a letter signed by some 25 parents and neighbors who accused her before the inspection of Río Negro of “certain shameful and degrading acts for our school, and public school in general,” among which: “Without daring to attack her morals, we can affirm that her general behavior leaves much to be desired” (Folder 3225/1972: 9). But on July 27, 1973, the inspection received a new letter, this time signed by two people who, having signed the first one, now wanted to retract “since we were surprised in our good faith, and totally unaware of the true purpose that motivated the letter, they urged us to sign, claiming that highly prestigious people in the area would do it” (Folder 3225/1972: 41). Two pages later in the Folder, there is a third letter, dated also on July 23, in which more than 90 neighbors signed in support of the teacher and her work, demanding her immediate reinstatement.

Thus, the *moral conduct* of female teachers appears in these administrative processes as the result of a complex web of local and institutional powers that, more than objectifying specific behavior, recreated certain inputs in order to conquer official support and prevail with their micro-political strategies in the context of local or work-related struggles. Therefore, accusations of immorality should not only be interpreted as a critique of new behaviors that challenged conservative views on the social world and gender interaction, but also as the strategic use of a discourse and a conservative perspective disseminated by the educational system to take the conflict that was experienced with an authority or between two or more members of a locality to a new level. These uses of conservative discourse were also present among the military authorities of the regime, who allegedly supported and defended it as a way of intimidating and pressuring teachers to tame their bodies and make them comply with their requests and whims. In 1976, the Technical Inspection raised a complaint against Jorgelina, a teacher in a rural school in San José, to which it attached an official document from the Police Chief of that department. The document, signed by Daniel, police superintendent of Section 1, stated that Jorgelina had been found on repeated occa-

sions wandering in the departmental capital in the company of people identified as “belonging to leftist sectors, with the full certainty that she also professes these ideals”, and that she had been registered as part of the “floating population” in various hotels in the city, “accompanied by different men suspicious of pimping” (Folder 1117/1976: 21). The investigation carried out revealed that her conduct was “impeccable,” but during Jorgelina’s interrogation, the underlying problem emerged: the teacher was being sexually harassed by the police superintendent. “I met him when he flirted with me on several occasions, and then I saw him when he detained me twice [...] when I was in the company of my current husband, and on that occasion, he told me that he would detain me every time he saw me with him” (File 1117/1976: 43). In order to escape the harassment, Jorgelina formalized her relationship, got married in 1976, and went to Buenos Aires for a few months. However, upon her return, the problems worsened: Jorgelina’s husband was detained approximately one day every twelve days for months, and on each occasion, he was held in custody for 24 to 72 hours, without any explanation on the reasons of the police operation. Also, during the investigation, information emerged that the superintendent Daniel had been dismissed by the Ministry of the Interior in April 1977 for “irregular conduct in his private life” (File 1117/1976: 55). Nevertheless, the superintendent had also accused Jorgelina of having links to left-wing parties and this record of being an organizer of a Marxist student publication was filed in the Infantry Battalion.

Finally, on May 31, 1978, CONAE removed Jorgelina from her position, stating that her record inhibited her “from public service and especially from teaching”, since educational work should seek “the moral and civic formation of students” and teachers must have “a moral conduct consistent with their functional obligations and profess the democratic ideal” (File 1117/1976: 7). The resolution mostly used political aspects to justify the dismissal, but ambiguously introduced moral aspects, despite the investigation demonstrating their inconsistency. Anti-communism often sought to discredit its enemies from a moral standpoint, in order to undermine their credibility at a more comprehensive social level. Jorgelina’s case was no exception.

5. Final thoughts

The civilian-military dictatorship caused a loss of autonomy and of the competition system in primary education, as well as the structuring of a sophisticated system of surveillance and monitoring, which sought to align the teaching staff with the political and moral objectives of the regime. During this process, educational authorities and their middle ranks promoted heteronormative and strongly hierarchical visions of family and gender relations that sought to construct an order anchored in traditional values, as well as the diffusion of an imaginary anchored in a homogenizing and sweetened rural world. This hardcore interior, conceived as the moral reserve of the nation, was construed in opposition to the city, which led the educational institution to promote and disseminate traditional “virtuous”, sober, and obedient forms of femininity, which differed in many aspects from the ideals historically disseminated during Batllismo, which were much more critical, autonomous, liberal, and secular.

Furthermore, this *strict rural morality* was used as a reason to recreate new forms of state paternalism over female teachers, inducing them to comply with traditional gender mandates and to slow down the generational changes that had been visible in the agency and bodily autonomy of women. In this way, the persecution of teachers on moral grounds during this period had some features of continuity, in that it continued to exploit traditional state tutelage over women. However, there were also signs of rupture, such as the increase in disciplinary sanctions for non-compliance with the regulations that governed the behavior of teachers in rural areas, and the introduction –for the first time in education– in the context of the Cold War, of an orthodox Catholic moral discourse on sexuality, honor, and the bodies of teachers that was linked to a profound anti-communism. These policies resulted in the dissemination of a persistent fear, mechanisms of self-censorship, and surveillance of bodily politics in a whole generation of teachers. This contributed to the naturalization of heteronormative performance in the teaching role, which eventually led to strict observance of dress and behavior in line with traditional ideals of

femininity.

In addition, the research confirmed that beyond the moral, cultural, and political project of the dictatorial regime, all the actors involved in the system used these discourses and visions as inputs to formulate their complaints, as well as to legitimize their claims before the authorities and process their domestic community disputes. These strategic uses – which in many cases included objective elements– of the moral norms and imposed value system demonstrate the multiple social appropriations that a moral narrative can have at a social level. At the same time, the institutional uses of these values also make visible forms of sexual violence completely neglected until now, confirming the great heterogeneity of forms that it took during the authoritarian period.

Finally, the inquiries and hundreds of interrogations applied during the investigations show the precariousness in which these teachers had to navigate during the authoritarian period, as well as the importance of observing their professional role in an unwavering way under the gaze of others, given that any mistake could eventually lead to disciplinary action. Thus, each case file allows us to see how virtue and morality were and are, above all, a delicate collective construction that involves different types of recognition and silences, all of which express changing power relations and evaluation systems, which ultimately shape a fragile and contingent opinion about the behavior of the other, their talents, and performance at a given moment.

Both the advocacy of traditions and folklore and the importance given to any indication of a potential problem in the system also brought an increase in the discretion of middle ranks in their task of internal persecution and discipline. The analysis of persecution for moral reasons allows us to see the multiple forms civilian collaboration took within the regime, and exposes a group of principals and inspectors who, during the dictatorship period, benefited from promotions and recognition thanks to their thorough search for all types of subversion within the system, suffocating and silencing critical reflection, pedagogical experimentation, and the professionalism that the Uruguayan teaching profession had historically achieved in the process.

Notes

¹ In the region, some key references in this axis are Andújar, D'Antonio, Gil, Grammático and Rosa (2009), Oberti (2015) and Langland (2008).

² The governments of José Batlle y Ordoñez (1903-1907 and 1911-1915) were marked by a reformist drive in the political, economic, and cultural levels, and a strong secular culture.

³ The only normative precedent was subsection D of article 2 of Decree-Law no. 10,388 (Feb 13,1943), which establishes as a condition for entering the public service "to prove moral suitability by offering satisfactory information about one's life and customs."

⁴ Often, educational authorities believed that there were possibilities to "regenerate" teachers considered "disobedient," while it was common for teachers who used psychoactive substances to be considered individuals with a serious health problem, and homosexuals were treated as "degenerates" who should be expelled without exception from the educational system.

⁵ All of the names used are pseudonyms, in order to avoid the re-victimization of those affected by these disciplinary processes. Likewise, any information that could allow their identification has been deliberately suppressed.

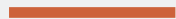
⁶ These complaints from neighbors can be interpreted as part of the atmosphere generated by the Cold War and the National Security Doctrine. For an analysis of this in the region, see Calandra and Franco (2012), Joseph (2008) and Roniger and Sznajder (2005).

References

- BUCHELI G. (2019), *O se está contra la patria o se está con ella. Una historia de la Juventud Uruguaya de Pie*, Fin de Siglo, Montevideo.
- CALANDRA B., FRANCO M. (2012), *La guerra fría cultural en América Latina. Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*, Biblos, Buenos Aires.
- CAMPODÓNICO S., MASSERA E., SALA N. (1991), *Ideología y educación durante la dictadura*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo.
- CAVIGLIA B. (1974), *Psico-Política. Verdadera Dimensión de la Guerra Subversiva*, Ediciones Azules, Montevideo.
- DE GIORGI A. (2015), "La diferencia en los márgenes. El relato de las madres presas políticas en Uruguay", in *Telar*, vol. 10, nos. 13-14, pp. 96-113.
- LANGLAND V. (2008), "Birth Control Pills and Molotov Cocktails: Reading Sex and Revolution in 1968 Brazil", in JOSEPH G., SPENSER D. (ed.), *In from the Cold: Latin America's New Encounter with the Cold War*, Duke University Press, Durham, pp. 308-349.
- MARCHESI A. (2001), *El Uruguay inventado*, Trilce, Montevideo.
- MARKARIAN V. (2015), "La universidad intervenida. Cambios y permanencias de la educación superior uruguaya durante la última dictadura (1973-1984)", in *Cuadernos Chilenos de Historia de la Educación*, 4, June, pp. 121-152.
- MARKARIAN V. (2021), *Universidad, revolución y dólares*, Debate, Montevideo.
- OBERTI A. (2015), *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta*, Edhasa, Buenos Aires.
- REY M. (2021), "Pánico moral' en el Uruguay autoritario. Juventudes, sexualidades y géneros estigmatizados", in BROQUETAS M. (coord.), *Historia visual del anticomunismo en Uruguay (1947-1985)*, Universidad de la República, Montevideo, pp. 81-127.
- RODRÍGUEZ VILLAMIL S., SAPRIZA G. (1984), *Mujer, estado y política en el Uruguay del siglo xx*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo.
- RONIGER L., SJNAJDER M. (2005), "La represión y el discurso de las violaciones de los Derechos Humanos en el Cono Sur", in *El legado de las violaciones de los derechos humanos en el Cono Sur, Argentina, Chile y Uruguay*, Ediciones Al Margen. Buenos Aires.
- SAPRIZA G. (2005), "Memorias del cuerpo", in ANDÚJAR A., D'ANTONIO D., DOMINGUEZ N., GRAMMÁTICO K., GIL, F., PITA V., RODRÍGUEZ M., VASALLO A. (comps.), *Historia, género y política en los '70*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, pp. 39-60.

Sources

- Teachers' folders (1968-1984) Archive of the Council of Early and Primary Education.
- Minutes of the Sessions of the Council of Primary Education (1965-1984).
- Archive of the Council of Early and Primary Education.



**TEMPO, ESPERIENZA,
SCRITTURA**

Literature. Movement. Generations. Please connect the dots

STEFANIA CONSONI

Università degli studi di Bergamo
stefania.consonni@unibg.it

FABIO CLETO

Università degli studi di Bergamo
fabio.cleto@unibg.it

Parole chiave

Generazione
Letteratura
Conflitto
Integrazione
Evoluzione

Keywords

Generation
Literature
Conflict
Integration
Evolution

Abstract

This paper looks at a number of synchro-diachronic interconnections between the categories of 'literature' and 'generations'. This may seem a questionable choice, for while the time-specific category of 'generation' has a clear cognitive value in regard to specific historical products of material culture (e.g. clothes, toys, films, music, comics, technological devices, etc.), literature has in fact been constructed by modernity as a cornerstone of metahistorical, essential and universal knowledge. And yet, we claim there may be deeper – although neither intuitive nor transparent – reasons for reading literature through generations, as well as for reading generations through literature. We seek to connect the dots between the two notions by proposing a heuristic model of the literature/generation nexus that is articulated on three interrelated levels, i.e., production, consumption and representation. By looking at how the diachronic axis of literary evolution moves along (and becomes in various ways intertwined with) the synchronic axis of generational taxonomies, we will see how the three levels of our model find applicability across the whole literary spectrum. We will thus deal with dynamics of generational conflict, integration and evolution, with rituals of literary consumption and with patterns of degeneration, self-generation and regeneration, as well as with the various strategies of self-representation developed by different generations of authors, from modernists to writers nowadays in their thirties, forties and fifties.

1. Introduction. In praise of moving lines

It may seem questionable to employ the notion of 'generation' to handle the intrinsic mechanisms of 'literature'. Indeed, it is a choice whose rationale is not immediate or transparent, even more so when – as in this case – such an operation takes on typological ambitions. There seems to be no legitimate way to place the categories of generation and literature side by side, to add them up, overlap or compare them, for they appear to be irreconcilable. If the concept of generation (from the Latin *generāre*, "to beget") has a clear cognitive value in regard to specific products of material culture (e.g. clothes, toys, films, music, comics, technological devices, etc.), it is because of its 'local' nature. A generation is a cohort of people who, born within the same time period, share attitudes, values, behaviours, lifestyle and cultural consumption. It is therefore an "actuality" (Mannheim 1952), i.e., a punctual, specific category, inscribed in those same historical coordinates that it in fact identifies with, and inscribes in, its most representative cultural products (Biggs 2007, PEW Research Center 2007, Strauss and Howe 1997). Even leaving aside that demographic labels can easily come in for criticism on account of oversimplifying experiences and differences, for "driv[ing] people to stereotyping and rash character judgments" (Cohen 2021) so as to "get social history all wrong" (Menand 2021), the category of generation appears rather out of tune with literature, i.e., that cornerstone of metahistorical, essential and universal knowledge that the modern age has built, in a sacred form, as a tenet of Arnoldian Culture (Arnold 1869).

And yet, to acknowledge the possible disciplinary *impertinence* of the present attempt at defining the literature/generation nexus – an attempt that, for the record, cannot but oscillate between literary criticism and sociocultural analysis – is not to disavow its heuristic potential. For the notions of literature and generation are undoubtedly interrelated, albeit in anything but an immediate and direct way. It is a slanting, transversal relationship the two concepts stand in, inasmuch as the line that connects the dots is actually an oblique, wavy one. It is a *moving* line. Pursuing the intricate and intermittent path of which, as well as moving along the possible typology of its turns and variations, can actually shed light on the impact

of the generation factor on literary products, and vice versa. It is only in the opinion of cabbage planters, as eminently claimed by *Tristram Shandy* (VIII.1), that the best link between points A and B is necessarily a straight line. More often than not, it is necessary to pass through point C. (Or D. Or E, F and G, for that matter.) For disconnections are a key structural ingredient of significant geometries, especially in the context of complex and interrelated symbolic systems such as the ones in question. Straight lines and correct lines are usually, in reality, crooked or biased lines, however disguised. Which means that, whether dealing with Euclidean space, or with the trajectories of desire, in pretty much Girardian fashion (1961), with the strategies of military art or with sports tactics, *movement* is something that cannot be escaped. One has to connect the dots.

2. A rationale for connecting dots

Taking a preliminary look at the sociocultural meanings carried by the word 'generation' (Aroldi, Colombo 2006; Biggs 2007; Zubareva 2020), it is not hard to find key occurrences thereof – by analogy or contiguity – in the literary sphere. Think of Bourdieu's hypothesis on the history of art and criticism as a series of movements that take on the specific form of conflicts between generations of intellectuals (1984), or of Wyatt's account (1993) of the acceleration brought to mainstream culture by protest subcultures such as the experimental avant-garde or 1980s cyberpunk. Or again, think of Corsten's notion of "we sense" (1999): belonging to a specific cohort exposes people to shared cultural and psychological experiences, therefore creating a common 'sense of sense', a typical semantics that is different from that found in those who have not lived those experiences, or did so at a different stage of their existence, as testified by such examples as the "Gruppo 63" in Italy, the "Lost generation" of American expats in 1920s Europe, or the "Generación del 27" in Spain. Or, finally, think of Elder's (1974) classic theory, whereby transitions between generations are triggered by factors of discontinuity, i.e., catastrophes in social change, so much so as to make generations the function of historical and cultural traumas, as evidenced by the English "War

Poets" (i.e., those returning from World War I), by narrators who served in Vietnam or Afghanistan, like Tim O'Brien or Harry Parker, by writers now in their forties or fifties who debuted in 9/11 fiction (e.g. Jonathan Safran Foer, Amy Waldman), or those who made their mark in COVID-19 fiction (e.g. Ali Smith, Sarah Moss, Louise Erdrich), etc.

However, investigating the literature/generation nexus does not (and cannot) amount to mechanically acknowledging the influence of either factors on the other, or to finding analogies by juxtaposition, in search of a forced convergence. There is – as we wish to put forward in this study – a much more substantial relationship to infer from connecting the dots. And there is an inevitably much more dynamic cultural geometry to grasp, once the notion of literature is stripped of the sacralised rhetoric that the late eighteenth and nineteenth century brought upon it, and is approached in its broadest nature, i.e., that of an ultra-receptive laboratory for social as well as individual imagination, and for the fashioning of commonly shared (and felt) forms of language, representation, identity and history (Edmunds, Turner 2002). In the wake of British cultural studies, if culture is a "structure of feeling" (Williams 1976), literature is to be dealt with as a formal/experimental observatory of experiences, traditions and ways of feeling, i.e., symbolic movements which indeed have much to do with the history and phenomenology of human generations.¹

3. Method. A tripartite heuristic model

More precisely, we propose a heuristic model of the literature/generation nexus that is articulated on three interrelated and mutually impacting levels, i.e., production, consumption and representation. As an immediate example, think of the functioning of a typically generational object like J.K. Rowling's *Harry Potter* saga (1997-2007). In terms of production, each HP novel is a generational artefact because, in line with the rules of identity formation, recognition and projection which govern generational success, it has a precisely embedded implicit target audience (Ardi, Colombo 2006; Konchar Farr 2015; Lauer, Basu 2019; Simpson 2018). On the level of fruition, the saga is generational in its having *de facto* been capillarly absorbed by the cultural imagination of those who,

like Harry, were between age nine and eleven when the first novel came out and grew up alongside him (a process in which several other age groups joined the fan base, through the mechanisms of global success building). On the level of representation, it is a generational work because it depicts the journey of a fictional human type through different stages of life and experience, from parentless childhood through apprenticeship to the fullness of his magic powers. The three levels are clearly and systematically intertwined, for the hero's development is in many respects parallel to that of the books (and films, and all sorts of media franchise products), and of their audience.

Examples of this kind do abound in recent production. Just to remain within the scope of Young Adult English-language fiction (cf. Beckton 2013), think of mass successes like Jeff Kinney's *Diary of a Wimpy Kid* series (2007-), Suzanne Collins' *The Hunger Games* (2008-20), John Green's *The Fault in Our Stars* (2012), Veronica Roth's *Divergent* (2011-13), or of the steamy-teen *Twilight* series (2005-20), whose counterpoint for thirty-somethings are E.L. James's multi-coloured *Fifty Shades* trilogies (2011-21). But precisely herein lies the problem, one might argue, as these products only seemingly showcase a link between literature and generations, in that they are not 'literary' at all: they are *mass* literature, or para-literature, i.e., popular objects of immediate and transparent consumption that do not show any of the salient characteristics (e.g., polysemous allure, universalism and elitism) of genuine Culture. Because the dynamics they illustrate are not a prerogative of 'authentic' literature, they cannot properly be seen as the founding core of the literature/generation nexus.

While bearing in mind this more than potential critique, which is in fact inherent to any culturalist and/or heuristic approach to this specific issue, in what follows we will unfold and instantiate the above-described tripartite model into an actual typology of the attested relationships between literature and generations. By taking a closer look at how the diachronic axis of literary evolution moves along (and becomes in multiple ways intertwined with) the synchronic axis of generational taxonomies, we will see how the three levels of our model find applicability across the full literary spectrum, 'true' (or high) literature included. Quite a few interesting points – noncollinear ones,

to be sure – will show up in our Cartesian plane. And anything but a single straight line will pass through these points.

4. Analysis. Waving movement along and across the literary spectrum²

4.1. Family trees. Production lines

This level of analysis immediately and intuitively concerns the targeting strategies of literary products. As mentioned above, these are interwoven with the requirements and expectations of different generational markets, interesting examples of which are to be found even in the strictly high-literature sphere. Think of specifically target-oriented genres, such as fairy tales or children's literature, which have been more than occasionally tackled by first-class literati such as J.W. Goethe, Oscar Wilde, Leo Tolstoy, W.B. Yeats or Italo Calvino. Think of 'generational' writers, in the sense of authors whose cultural production is categorised as such based on their specific affiliation with a reading public, like the Spanish *grupo poético del 27*, the Beat Generation in the United States, or 1990s Italian "Cannibal" writers (Niccolò Ammaniti, Aldo Nove, Giuseppe Culicchia, etc.).

Given these premises, we wish nonetheless to put forward a culturally more sophisticated and challenging line of inquiry, one that concerns the role played by generations within literary evolution itself, and, more specifically, those familial (i.e., parenting and filiation), re-productive (i.e., heritage and kinship) and transmission (i.e., matrix and imprint) dynamics that the very concept of a 'literary generation' brings with it. From this standpoint, we will deal with a number of historiographic theories attempting to find a generative principle of literary tradition, i.e., a transformative structural principle that may not only align, but also embrace, integrate and contrastively account for the (variously patterned) rhythmic and cyclical succession of longstanding literary modes and newer forms of perception, ideation and representation. As we will see, these critical attempts are all based on a phylogenetic effort to redesign literary history not only as a chronological (and therefore rectilinear) paradigm, but also as a synoptic (and morphologically richer) construct, somewhat of an 'arboreal family' of literary movements, or, if it so wishes, a 'life story'

or 'evolutionary biology' of forms, texts, modes, and genres. The underlying endeavour of these theories, in other words, is to define the production – and reproduction – of literature through the identification of a 'generative movement' that may systematically explain, beyond their simple succession in time, the deeper relations between and among different literary forms and models, and that may therefore engrain the very concept of generation in the creative process itself.

We will illustrate the many facets of this principle by distinguishing it into three typically recurring formulas: conflict, integration, and evolution.

4.1.1. The conflict line

The conflict formula (Ryder 1965; Grenier 2007) finds a paradigmatic consecration in Harold Bloom's *Anxiety of Influence* (1973). In this study of the psychology of aesthetic creation, poets are as much constrained as they are driven by the ambiguous – and necessarily agonistic – relationship they necessarily entertain with their predecessors. Although poetry may obviously also feed off different extra-literary kinds of influence, poets are ultimately and invincibly guided in their inspiration by the reading of other poems, for which reason they will by inertia tend to produce derivative, less incisive work than their precursors'. Given that an original vision of one's own is crucial for a poet in order to survive posterity, the shadow of 'fathers' will necessarily instil him with a spirit of anguish: the urgent need for Oedipal conflict is therefore the very origin of poetic creation. Which in turn entails that generational dialectics are key to the generative process of literature, even though the anxiety of influence is a selective condition, concerning not the poet as a human being, but the poet-as-poet, i.e., the true core of genuine authorship, an entity that belongs more to the ideal and dematerialised domain of pure textuality than to someone's actual biography. And hence it does not generically affect all poets, but only "strong" ones, i.e., an elite of artists whose radically conflictual work has caused decisive moments of discontinuity in literary history – someone like William Shakespeare, John Milton, William Blake, William Wordsworth, P.B. Shelley or W.B. Yeats.

Not coincidentally, Bloom's "strong poets" are all

romantic, Shakespeare and Milton included, whom we still tend to read from within the very critical framework that provided them with their modern form and status. Among the ideological tenets of Romanticism is indeed a necessarily conflictual, even tragic vision of intergenerational confrontation, so much so that its very production is customarily divided into warring generations. Whether one looks at John Milton (a pivotal example of generational tension, given his feud with Edmund Spenser over the creation of the rebel angel Lucifer in *Paradise Lost*) or Thomas Chatterton (the archetype of the rebellious artist driven to an early grave, and the matrix of the tragic modern popstar, from James Dean to Kurt Cobain), the germ of literary re-production is permanently identified with destructively struggling with one's fathers, i.e., against the authority of the Law and its moulding of new subjectivities and sensibilities (and masculinities). The ongoing generational clash described by Bloom is interestingly instantiated through six strategies which reflect the archetypal mechanisms of Freudian defence, while at the same time recalling the tropes of classical rhetoric: each strategy is a "revisionary ratio" allowing the poet-as-poet to actually perform an act of parricide (the father's death overlapping with the birth of the son's poetic vision). In Roland Barthes's words, the "Death of the Father would deprive literature of many of its pleasures. If there is no longer a Father, why tell stories? Doesn't every narrative lead back to Oedipus? Isn't storytelling always a way of searching for one's origin, speaking one's conflicts with the Law, entering the dialectic of tenderness and hatred? [...] As fiction, Oedipus was at least good for something: to make good novels, to tell good stories" (Barthes 1973: 47).

4.1.2. *The integration line*

A competing and yet equally influential pattern emerges from T.S. Eliot's hypostasised transmutation of Modernism's love of tension into the syncretic idea of a coexisting poetic canon, or Pantheon, to be found in the archetypal and allusional intertextuality of his 1922 *Waste Land* (Cuddy 1990; Brooker 2005). The foundation of Eliot's idea (i.e., the "mythical method") is sketched out in "Tradition and the Individual Talent" (1919). Retaining poetic creativity beyond the clichés of subjective expressivity, and after

the poet turns twenty-five, entails that he undergoes a process of depersonalization and dehistoricisation, giving up individual inspiration to develop a paradoxical sense of synchronic history that is nourished by the quest for archetypal ancestors to one's poetry, in the same way that the Pantheon is an architectural and symbolic syncretism of deities and confessions. A whole family tree thus simultaneously and coexists – in purely spatial terms – within the act of creation, which provides the past with indefinite permanence and history with concomitance with the present, an effect that is practically achieved through intertextually juxtaposed citations from literary fathers, primarily Dante and Baudelaire, and from the ancestor tradition of sacred texts.

Curiously enough, in this blatantly pacified, achronic and prolific feast of immortal predecessors, the artist's marital status is one of irenic celibacy. The chosen representative of anti-Romanticism deprives the classic antagonistic model of its historicity and conflictuality in the name of structural co-existence among archetypes, so as to ostensibly transcend generational and generative strife (i.e., fight for reproduction), and to coalesce in a flexible self-sufficient unity of simultaneous fragments which indeed looks like a form of parthenogenesis. While envisaging a horizontal, 'fraternal' and rhizomatic vision of the mechanisms of literary ancestry and heritage (*mon semblable, mon frère*), which appears to be in total opposition to the vertical, dramatic and top-down dynamics impregnating Bloom's model, Eliot's integration formula paradoxically corroborates conservative Arnoldian Culture within the high tradition of modern literature. Based on the exclusive Canon that will be developed by mid-twentieth-century New Criticism, this formula will pave the way to the disciplinary foundation of English studies and the cogent curricular structure of schools and universities, eventually leading to F.R. Leavis' restoration of a *Great Tradition* (1948) until, forty years later, this line of thought will lead back to Bloom's controversial *Western Canon* (1994) (Cleto 2001).

4.1.3. *The evolution line*

The trajectories of conflict and integration are intertwined with a third influential pattern, for several attempts at historiography have been conducted, tak-

ing their cue from the wider framework of Darwinian evolutionism to account for the development of literary genres in the terms of the ancestry-progeny, survival-extinction and dominant-recessive dialectics. A classic example is Thibaudet's *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (1936), in which generations of writers and works follow one another, not infrequently in the diagrammatic form of overlaps, forerunners, latecomers, etc. In this scheme, the cohort of 1789, composed of authors who were around twenty when the French Revolution broke out, plays the role of household, followed by its numerous offspring, such as the 1820s Romantic generation, the 1850s Naturalistic-Parnassian generation, etc. That the evolutionary approach is quite endemic to literary studies is also testified by scientific endeavours such as Brunetière's *Évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1890), *Évolution de la critique* (1890) and *Évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle* (1892-94), positing that genres follow deterministic processes of organic development similar to those of living beings – an antagonistic model to Bloom's mythology of conflictual creation, with which this deterministic line of thought nevertheless shares a significant amount of historical schematisation. As we approach the present day, the generative-evolutionary scheme is substantiated by more evidence, although generally exempted from the positivistic logic of historical advancement underpinning Brunetière's work. Just to mention one prominent example, the interweaving of space-time coordinates in Franco Moretti's *La letteratura vista da lontano* (2005) indeed looks like another attempt to observe (not so closely, in fact) the life parable of modern genres through the application of an evolutionary matrix.

4.2. Family gatherings. Consumption rituals

This level of analysis concerns generations as key to defining the social use of literary texts, i.e., those collective practices of material consumption, assimilation and appropriation that are carried out in the reading process at various stages of one's personal and social development for a variety of communication and identity purposes. Think of children's literature and coming-of-age classics: typically provided

for by educational programmes, they usually become a tool for social cohesion through the formative reading of a specific community's shared repertoire. Classics of nineteenth-century Italian literature, for example, such as Alessandro Manzoni's *I promessi sposi* (1827), Carlo Collodi's *Pinocchio* (1883), Edmondo De Amicis' *Cuore* (1886), functioned – along with Giuseppe Verdi's opera – as the ideological cornerstones of the Risorgimento, *I promessi sposi* actually being the first textbook to be adopted nationwide in the newly established school system of the 1860s. Followed in time by more imaginative and widely popular works, such as those penned by Luigi Capuana, Guido Gozzano and Emilio Salgari, and by more formally engaged twentieth-century authors such as Gianni Rodari, Dino Buzzati, Italo Calvino and Elsa Morante, these classics have authoritatively contributed to the customary shaping of an 'official' Italian juvenile we-sense.

The phenomenology of school-age classics is nevertheless not limited to repertoires proposed by school and family environments. A large corpus of shared references is also provided by adolescent peer-induced readings. Think of Hermann Hesse's *Siddhartha* (1992), the involuntary mantra of more than one generation of high-school students, or J.D. Salinger's *The Catcher in the Rye* (1951), Oscar Wilde's *The Portrait of Dorian Gray* (1890), and various other popular books by Hemingway, Gabriel García Márquez, Jack Kerouac and the Beats, abovementioned present-day Young Adult writers, etc. These are authors and works that seem to have accompanied the adolescence of different late-twentieth-century generations across a variety of national and cultural domains, as well as divergent patterns of teenage psychology. Not limited to the century of celebrity and divergent family models, however, the consumption of literature as a token of collective identification is also to be found in past times. Think of how (by acclamation, in fact) Goethe's *Werther* (1774) ignited *Sturm und Drang* in late-eighteenth-century Germany, or of the role played by Samuel Richardson's *Pamela* (1747) in the rise of the sensibility canon, or of Charles Dickens' tremendously influential 'orphan' fiction, or of how Gustave Flaubert's *Madame Bovary* (1856) publicly desecrated romantic morality. By aggregating different generations of readers at a specific stage of their identity formation, these works have proved

iconic hallmarks of specific sociocultural eras.

Alongside school-age and Young Adult literature, a crucial role is played by more properly generational readings, i.e., those belonging to specific cohorts in specific historical periods. Think of cyberpunk for 1980-1990s teenagers: in this case, the assimilation of shared cultural resources has intertwined in an iconic way with the formation of time-specific forms of consciousness and generational imaginary, linked in turn to a particular way of feeling at a particular moment in history, which is not necessarily shared by other generations. Think also, in no particular order, of representative writers (and their respective public) such as Daniel Pennac, Stefano Benni, Hanif Kureishi, Ian McEwan, Michel Faber, Amélie Nothomb, David Forster Wallace, Mark Levy, Fred Vargas, Andrea De Carlo, Zadie Smith, and many others.³

4.3. Family portraits. Representation trajectories

A lush direct object for literary ideation (Edmunds, Turner 2002; Kingstone 2021), generations have always acted as a coagulant for a number of (primary or collateral) thematic declinations that can regularly be found in all-time imagination, whereby the ebb and flow of collective history, social change, individual fortunes and private affairs is made to co-exist in a wide spectrum of possible combinations, orientations, proportions and purposes. The multiplicity of these trajectories can – albeit approximately – be aggregated into three patterns, pivoting respectively on dynamics of fracture (i.e., degeneration), absence (i.e., self-generation) and bonding (e.g., regeneration, or reconciliation).

4.3.1. The fracture (or degeneration) line

This is a scheme whose foundations are, once again, broadly mythological (Finucci, Brownlee 2001; Green-slade 2010; Siegel 1985). Tragic rebellions against elders, authorities and gods abound in Greek tales of insurrection, parricide and incest, as well as in biblical and medieval narratives of *hybris*, disobedience, decay, sin, treason and atonement: think of Zeus' challengers, of Prometheus, Orpheus, Cassandra, Adam and Eve, Lilith, the Amazons, Cain, Lucifer, Faust, etc. Although its axiological pivots are numerous and

complex – i.e., the sociohistorical polarity between order and revolution, permanence and transience, as well as between piety and radicalism, reconciliation and warfare, etc. – this pattern can be synthesised in an ongoing tension between the continuity of human existence, symbolised by the cyclical flow of parent-age, descent and affiliation, and the dramatic cutoff, the punctual, abrupt and therefore semantically relevant (and sanctionable) interruption represented by radical self-determination and identification. It seems quite appropriate that the Latin word *gēnus* (from which 'generation' is derived) should yield both 'genre'/'general' (i.e., a recognisable and commonly accepted order of phenomena) and 'genius'/'genial', pointing to the exceptional and not unproblematic uniqueness of individual spirit, and also, in a broader romantic sense, to someone's outstanding ability to produce art. In his study of generations in romantic literature, Wendell S. Johnson consistently claims that all writing shows some degree of tension, often externalised as a family or social strife, between the necessity of 'filial' pre-determination (resulting in the incorporation of generational bonds and constraints) and the free-willed urge for an autonomously defined self, the latter in turn translating into the search for one's own identity, usually by way of destabilising or disrupting a status quo (Johnson 1985: 85).

And indeed, a meaningful number of genres and works within the Western canon seem to fall into this paradigm, alternatively swinging to either side of the spectrum. Think of ancient comedy (Plautus, Terence, Menander), the Greek novel and the schematised struggle between young, impetuous protagonists and conservative senior antagonists (whereby marriage is often the matter in dispute). Think of Elizabethan theatre and Shakespearean anti-institutional drama; of Lord Byron's Miltonesque *Cain* (1821), re-narrating the Bible from a fratricide's point of view; of the corruption of an illusionary *locus amoenus* such as a wedding banquet in S.T. Coleridge's *Ancient Mariner* moral fable (1798). Think of how pre-romantic and early nineteenth-century poetry pivots on fighting against the oppression of material Fathers as well as searching for archetypal, alternative and redemptive parental figures, from Blake's *Songs* (1794) onwards. In Wordsworth's *Prelude* (1805), Nature is the mother of poets, poetry is an exercise of filial memory, and the memory of childhood is the mind's true spiritual

power. “The child is father of the man” is a motto that, by overthrowing the educational process, celebrates all-pervasive generational memory (which unites past, present and future) as the cornerstone of identity, thus launching the modern organicism/naturalness vs. mechanicism/artificiality controversy. Think, also, of how the nineteenth-century bourgeois novel takes the symbolic killing of a father figure to its actual extremes, typically resulting in degenerative plots and the tragic disintegration of entire households (Greenslade 2010). Generational conflict is radicalised in terms that, with the inception of Freudian psychology, may fully be called Oedipal, which brings about a series of increasingly deep fractures within the generally accepted patriarchal model of authority.

As claimed by J. Hillis Miller (1963), the symptomatic “disappearance of God” is a matrix of, and a fil rouge among, the ‘degenerate family’ fiction of major English authors such as Matthew Arnold, Charlotte Brontë, Robert Browning, Thomas De Quincey, and Gerard Manley Hopkins. (Not to mention women’s and Gothic turn-of-the-century fiction [Karschay 2015; Ledger 1995; Meaney 2000; Spangler 1989]). From a closer historical distance, think of a dominant socio-psychological motif of most Victorian and early-twentieth-century novels, i.e., feeble, more often than not broken family bonds, whereby fatherly figures overpower or desert their children, and children overreact to parental authority in search of any other sense of self. Think of Fyodor Dostoevsky’s *Karamazov Brothers* (1880), R.L. Stevenson’s *The Master of Ballantrae* (1880), Thomas Mann’s *Buddenbrooks* (1901), Franz Kafka’s *Metamorphosis* (1915) and Marcel Proust’s *Recherche du temps perdu* (1913–27), that cathedral of a novel built around the love of mothers, intolerance with the authority of fathers, and the lifeblood of memory, whose epiphanies activate in relation to family members and everyday objects. In all these cases, the generational imagination is both a representative and an epistemological factor.⁴

4.3.2. *The absence (or self-generation) line*

Absence, including irreparable absence, i.e., death, is also a pervasive trope of Victorian literature (Cook 2021; Lutz 2015; Zigarovic 2012), which seems to particularly enjoy a deprivation of family bonds and affection, as well as the “age inversion” formula (i.e., immature adult and precocious child characters, Nelson 2012). A great many orphaned, deserted or disgraced protagonists are typically dispossessed of their origins. Born under the burden of such absence, with no authority to obey or rebel to, they have no choice, for in the lack of a formative conflict between the issues of continuity and fracture, they are forced to precociously create themselves, i.e., to self-generate, with their own strength. This is a motif that, ever since the

rise of the bourgeois novel in the eighteenth century (e.g., Daniel Defoe’s *Robinson*, 1719, and Henry Fielding’s *Tom Jones*, 1749) has been read in relation to the consolidation of the capitalist system, including the popular culture industry (Watt 1957; Smith 1967). Consequently, self-sufficient figures of this type not only symbolise complaint of an oppressive, cannibalistic sociocultural order that does not care for vulnerable generations, but also take on a markedly axiological (and metafictional) value, thus becoming allegories and celebrations of a well-established (and highly productive) cultural mainstream, to which they fully belong.

Charles Dickens is probably the most prominent figure in this respect. In *Oliver Twist* (1838), the prototype of the self-made man and Victorian moral hero manages to retain his personal decency and identity through many a misfortune, as though his human solidity, even in the absence of a biological family, were inscribed in the only possible presence of dead parents, that is to say, in his genetic heritage. A novel like *Hard Times* (1854) pivots on a more elaborate opposition between an oppressive/repressive father, Gradgrind, who is way too involved in his son’s life, and the affectionate figure of an absent parent, i.e., Sissy Jupe’s father, which the plot translates into the harvest metaphor – the three books bearing the titles of *Sowing*, *Reaping* and *Garnering*. The novel thus nostalgically resumes and elaborates on the romantic image of the family tree in an explicitly organicist key (Cleto 2001; Johnson 1989).

4.3.3. *The bond (or regeneration-reconciliation) line*

In this pattern, the fracture-bond dialectic is synthetically resolved in terms of fruitful continuity: the arboreal family is extended by new branches, whose birth and growth does not eventually lead to dramatic struggle but beneficial integration, in the frequent form of reconciliation, with previous generations. This deposits a symbolic seed of regeneration and prosecution – from ancestry to progeny – of family life and cultural history. A matrix genre in this respect is the Bildungsroman, bringing together a significant portion of the eighteenth-century novel, of the family novel in the following two centuries, and of Modernist fiction.

A world of young heroes because of epistemological necessities, as pointed out by Franco Moretti (1986), the eighteenth-century novel is typically based on either the search for one’s unknown genealogy or heritage (think of illegitimacy in Fielding’s *Tom Jones*), or the denial of one’s origins (usually followed by reconciliation, as in Defoe’s paradigmatic *Robinson*); it unravels marriage and procreation as an institutional and/or emotional matter, as testified by Samuel Richardson and Jane Austen; it finally reveals the radical aporia of human subjectivity,

experience and relationships with Laurence Sterne's *Tristram Shandy* (Consonni 2012). But the privileged genre here is obviously the (nineteenth- and twentieth-century) family chronicle and saga (Berman 2020; Boyers 1974; Kilroy 2007; McCrea 2011), from Honoré de Balzac's *Eugénie Grandet* (1833) and *Père Goriot* (1835) to Dickens's *Dombey and Son* (1846-48), George Eliot's *The Mill on the Floss* (1860), to contemporary works such as Don DeLillo's *Underworld* (1997), Philip Roth's *American Pastoral* (1997) and Jonathan Franzen's *The Corrections* (2001). Staging a cultural "obsession with questions of origin, evolution, progress, genealogy" (Brooks 1984: 6-7), this tradition formally and structurally merges the ideas of family and narrative so strongly "that it is hard to separate them", for both "attempt to plot a relationship between what came before and what comes after; both organize the unknowable jumble of events and people who preceded us into a coherent array of precedence, sequence, and cause" (McCrea 2011: 8).

Interestingly comprising literary magnum opuses as well as global successes, like for instance South American magical realism (e.g., Gabriel García Márquez's *One Hundred Years of Solitude* [1970] and *Love in the Time of Cholera* [1985], Isabel Allende's *House of the Spirits* [1982], etc.), the genre draws from Balzac's pictorial method for writing "la comédie humaine" of nineteenth-century France. Typically, these novels use the metaphor of narrative as a form of socio-historical painting, portraying complex generational plots against large-scale backdrops, whereby the novel-as-large-canvas is filled with individual details and collective frescoes. Variations on the theme include John Galsworthy's *Forsyte Saga* (1906-21), an inner exploration of a bourgeois family centred on a tyrannical patriarch; Edmund Gosse's *Father and Son* (1907), focusing on a conflict – and its elaboration – between the opposite temperaments of a man and his son; George Meredith's *Ordeal of Richard Feverel* (1859), a Bildungsroman based on a Hegelian equation of regeneration, whereby a son in tension with his father (thesis) becomes in turn a father (antithesis) and evolves towards reconciliation (synthesis, or new thesis). And, as it often happens with an era's deep axiological themes, there is also a comic side to the modern anxiety over family, procreation and social order. Think of Oscar Wilde's *The*

Importance of Being Earnest (1895), where family relationships are crooked and ridiculed through the use of a *deus ex machina*, coincidences, recognitions, etc.⁵

Finally, modernist literature seems to showcase a mythological problematisation of the conflict/de-generation-reconciliation/regeneration dialectic. As mentioned above, the historical avant-garde's initial radicalism, i.e., violent iconoclasm and breaking with tradition, as in the case of Imagism and Vorticism, is followed by reconnection and eventually by integration and a form of synthesis, or new balance. In addition to T.S. Eliot's archetypal method, think of symbiotic parent-child relationships in works such as E.M. Forster's *A Room with a View* (1908) and Virginia Woolf's *To the Lighthouse* (1927), or of James Joyce's quest for mythological father- and tutelary deity figures in *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) and *Ulysses* (1922). Interestingly, and coherently with the explicit cultural tradition of the USA, i.e., an avowed separation from the mother country, in terms of both political and linguistic identity, American modernists seem generally more connected to a fracture-prone than continuity-oriented conception of the generational bond. However, there is a divergence between the fatherless, 'orphan' spirit of revolutionary representatives of the new American sensibility – such as R.W. Emerson, H.D. Thoreau, Walt Whitman, Theodore Dreiser, Stephen Crane – and the 'filial' attitude of canonical authors like Edith Wharton (e.g. *The Age of Innocence*, 1920) and William Faulkner (e.g. *Absalom, Absalom!*, 1936).⁶

5. Extended families. The changing geometries of self-representation

As we approach the present, generational pictures obviously become more and more composite. And increasingly fast. Think of snapshots – selfies, too – taken, shared and consumed in rapid sequence with increasingly performative techniques, more than patiently painted portraits or carefully studied photographs. There seem to be countless dots to connect. And the points on our Cartesian plane take on bizarre configurations, even and ever harder to unravel and interpret.

And yet, a recognisable trend admittedly emerges. The generation theme – which until the early twentieth century had mainly been treated vertically, in terms of an up-down, ancestry-progeny movement that focused on the manifold meanings of family relationships (Hopwood, Flemming, Kassell 2018) – now takes on a much more horizontal or lateral identity value, i.e., that of socially-mediated self-perception, recognition and nomination. The notion tends to expand “laterally outwards” and across society (Kingstone 2021), in a fragmented, disseminated and capillary way, connecting individuals of the same cohort or age group who live, or have lived in the past, similar sociocultural experiences. As the we-sense tends to become more and more intersectional, i.e., engrained with other identity markers such as gender, class, ethnicity, sexuality, etc. (Bristow, Kingstone 2021), many writers – from modernists to authors that are nowadays in their thirties, forties or fifties – recognise themselves as part of perceptual, stylistic and epistemological ‘families’ or circles, whose radiuses gradually widen. This raises a deeper understanding (and pertinence) of the notion of generation in literature. On the basis of self-representation, generations are namely constructed as an ever-wider network of individuals simultaneously engaged in multi-directional lines of continuity and/or fracture with a multiplicity of other cohorts, both preceding or following. Generational movement is thus no longer limited to clear-cut parent-child dialectics, for the arboreal family now includes a much more self-determined system of interrelated branches. Between the 1960s and today, these dialectics moreover take on an accelerated rhythm: as exchanges and transits within and across literary ‘families’ increase in frequency, generational processes between and among circles quicken, to the extent that they come to comprise three or more cohorts in interaction (and competition) with one another.⁷ Typically, present-day writers are entangled in fairly complicated extended families which also include the intermediate or “mezzanine” generations of older and younger siblings (Davidoff 2012: 82), as well as distant relatives, peers, etc.

From this standpoint, literature’s function as an operative principle for cultural analysis becomes more challenging. Not only does literature prove a useful tool for outlining the relevance of generations in cultural products, but the concept of generation

also appears as a key tool for rethinking literature as a cultural product. Needless to say, in suggesting this line of inquiry we do not wish to interpret literary history as yet another version of the generative/evolutionary paradigm. We propose instead a specific vertical-*and*-lateral modelisation of the self-representation poetics that characterises a relevant portion of contemporary literature, even though we are aware that counter-examples are hardly missing. Think of American writers born in the 1920-30s: Norman Mailer, Saul Bellow, Don DeLillo, Philip Roth, Bernard Malamud never appear to coagulate around any shared generational self-definition. Or think of 1930s British authors like Henry Greene, Evelyn Waugh, Christopher Isherwood or Stephen Spender, whose only generational trait d’union is perhaps an ex-post, externally directed identity as ‘minor classics’.

But to start from the beginning, and to follow a decent timeline:⁸ in the 1910-20s, modernists such as Ezra Pound (“make it new”), T.S. Eliot and Gertrude Stein recognised themselves and each other in the mutual rejection of the preceding generation’s view of the world (i.e., Victorian and romantic attitudes, and a hypostatised vision of social order and aesthetic harmony), only to adopt cultural matrixes farther away in time, like ancient Greek, Roman and Anglican mythology. Likewise, albeit in a minor key, in the 1950s the Beats rebelled against a pre-established social order, symbolised by neocritical hegemony in universities and polished literary techniques, beat writing – or, to borrow from Truman Capote, beat “typing” – being a form of literary protest against, and a form of defeat inflicted by, the status quo. Conversely, the fictional turn of the 1960s seems to radically question the legitimacy not only of one’s connection with the world, but also of the very possibility of linear ancestry and vertical heritage. Postmodernist fiction (e.g., Thomas Pynchon, John Barth, Robert Coover, William Gaddis and Donald Barthelme) distances itself from the very perception of a cogent relationship between texts and reality, placing specific emphasis on the fictionality of literature as an artefact by way of extensively practising metafiction, self-reflexivity, irony, etc. In so doing, it appears to disavow and dismember its own relationship with modernism (Coward 2015). If textuality speaks for (and of) itself, there is no authenticity to be found behind or beyond it, no mythological “union of fragments” to be recomposed, but

an ongoing multiplicity of competing perceptions, visions and stories under the sign of artificiality, entropy, paranoia, falsification and the collapse of gravitational systems.

Throughout the 1970s and 1980s, on the other hand, the minimalist or retro-realistic attitude of authors such as Raymond Carver, Ann Beattie, Richard Ford and Tobias Wolff showcases a cultural shift back towards reality, both empirical or emotional, in its specificity, that is, as always filtered by subjective experience, whereby long novels give way to the short story. In a way, one could claim that the 1970-80s seem to recover a long-lost relationship with their modernist grandparents, much more than with their parents or older siblings. This is a concern that does not seem not to worry another movement of the 1980s, i.e., Brat-Pack narrative, the fiction of “young talents”, i.e., writers who were then aged between twenty and thirty, who focused on metropolitan topics such as isolation, hedonism, narcissism, emotional frigidity and family dysfunction, including the loss, abandonment or actual murder of one’s genealogical roots. Think of Bret Easton Ellis, Jay McInerney or Tama Janowitz. Co-opted by the Hollywood industry, their works are mainly associated with the blockbuster features of Michael J. Fox, Rob Lowe, Demi Moore or Robert Downey Jr.

The 1990s are conspicuously represented by the Generation X line, composed of writers born between 1961 and 1981, and by their trademark kaleidoscopic approach to the saturated entertainment-and-consumer nature of contemporary society (Burnett 2003, Ortnor 1998). Actually the first cohort to become “global” (Henseler 2013), by blending a maximalist, two-dimensional (Brat-Pack-derived) version of pop culture with postmodern literariness, through massive doses of irony, dizzying reverberations between texts and reality, and the constant deconstruction of forms, genres, and stereotypes (Grassian 2003), Gen X literature appears fully in tune with the decade’s mediascape, i.e., meta-cinema (e.g. Quentin Tarantino, Baz Luhrmann), meta-TV (e.g. *The Simpsons*, *Late Show with David Letterman*), fusion-pastiche music (e.g. Moby, Beck, Bran Van 3000), etc. The status of reality is now codified as irremediably, artfully constructed. It is no accident that the self-imposed demographic label ‘Gen X’ comes from a Douglas Coupland novel (1991) that celebrates end-of-millennium

“accelerated culture”. X is indeed a letter of intersection and instability, its ‘crux decussed’ illustrating a multiplication of vectors as the unstable barycentre of epistemological volatility. It is also a figuration of the unknown, Gen X being chosen over external labels such as “lost generation” or “twentynothings” used by former cohorts to indicate the new sensibility of the 1990s, also because it works as a vindication of identity for those whose we-sense appears to be inescapably post-everything (but also, in a way, *post-humous*).

Among the unifying factors of this cohort, which are also shared with Generation Y (or Millennials [Berger 2018], or Generation ‘Me’ [Twenge 2006]), the first to grow up online, are a massive interest in digital technologies, entertainment, social networks, and their effects on people and society at large, a growing intolerance of media-assigned stereotypes, and a marked conflict with postmodernists, whose amiable arrogance is best shown by a parody of John Barth in David Foster Wallace’s *Westward the Course of the Empire Takes Its Way* (1989). Although linked by a somewhat stormy relationship, the younger generation representing itself as “hard-done-by in the competition for affordable housing, non-precarious careers and a sustainable climate” which is the legacy of the previous one (Kingstone 2021), the X and Y cohorts also share a cult of hybridity and complexification, and a love of extreme oppositions (e.g. highbrow and lowbrow, experimentation and popularisation, as well as different and conflicting identities, ethnicities, desires, etc.). The most iconic realisation of this attitude can, at least for now, be found in the works of the elder generation. To list but a few, think of D.F. Wallace’s *Infinite Jest* (1996), William T. Vollmann’s *Seven Dreams* (1990-2001), Richard Powers’ *The Gold Bug Variations* (1991), Jonathan Franzen’s *The Corrections* (2001) or Jeffrey Eugenides’ *Middlesex* (2002). Often monumental in size, encyclopaedic in nature and morphologically hyper-sophisticated, they all speculate on the fragmentation, fluidisation or gasification (to recall Marshall Berman’s wording [1982]) of tradition.

While it is probably too early for generalisations about Gen Z (and certainly so for Gen Alpha), we can perhaps say that, despite the formal complexity and cultural erudition that can generally be found in their production, younger authors distinguish themselves

from GenX-ers in reason of a renewed urgency of confrontation with a by now more and more inescapable, and less and less sustainable, Real (with capital R), which they have been exposed to at times of watershed events. Precariousness, inequality, violence, mental illness, pandemics, drug abuse, and all kind of traumatic identity issues abound in their works, which speak the language of those cohorts whose lives have been impacted upon by not so much 9/11 (which indeed is their birthmark), but by the financial crisis of 2007-08, or by the 2020-22 health crisis. Indeed, Gen Alpha has been labelled as “Corona Generation” (Bristow, Giland 2020), its coming-of-age having taken place at times of global lockdown; likewise, Gen Z is known as ‘generation of 500’ in Greece, ‘milleuristas’ in Spain, ‘génération précaire’ in France, or ‘generazione 1000 euro’ in Italy. The we-sense of these generations is probably conveyed by the vision of such writers as Neal Stephenson, Sherman Alexie, Michael Chabon, Ocean Vuong, Diane Williams, Donna Tartt, Dave Eggers, Zadie Smith, Donald Antrim, Terese Svoboda, Colson Whitehead. Or perhaps by Sally Rooney’s novels on capitalism, the environmental crisis, and social divisions (Nowak 2022). These are writers whose self-represented cultural identity is deeply linked to an expanded and non-binary perception of the ‘real’ function of literature in contemporary society, and to an eclectic spectrum of preferably hybrid approaches to traditional forms, new genres (e.g., graphic novels; Short 2009), communicative needs and technological affordances.

6. Conclusions. Dots and points and lines and plots

It is not by accident that we drew the first cue for designing a heuristic typology of the literature/generation nexus from our familiarity with Gen X writers. Besides being the first generation to be defined on the basis of its cultural consumption (Pasquali 2012), which it progressively elaborates on – and which, to be honest, the authors of this article also share – we feel that the 1990s are indeed the decade in whose literature we can fully and materially see and connect the dots. We think that the morphological literacy brought to us by the reading of novels as vast, subtle and erudite as Don DeLillo’s *Underworld*, Da-

vid Foster Wallace’s *Infinite Jest*, Philip Roth’s *American Pastoral*, Jonathan Franzen’s *The Corrections*, Antonia Byatt’s *Possession*, Toni Morrison’s *Jazz*, or Michael Cunningham’s *The Hours*⁹ plays an invaluable role in making it possible – or, better still, desirable – to visualise and taxonomise the relevance and productivity of the literature/generation nexus. Has the enchanted pursuit of an intermittent baseball in DeLillo’s *Underworld* paid dividends? There’s no telling. But the textual appearances of this literary *objet trouvé* are indeed dots that, once connected, turn into points in a Cartesian plane of space and time; and then points connect into lines; and then lines configure into a plot. The plot of *our* generation.

Although the tripartite heuristic model we have proposed is far from complete, as well as biased by the disciplinary competences, methodological inclinations and personal preferences of those who compiled it, we think that it may bring new life to an investigation of the intersections between generations and cultural products. And, last but not least, we believe that a certain degree of ‘familiarity’ with the authors, genres and works it comprises may bring a new, decisive generational energy to the renewal of literary movements.

Notes

* Although this paper has been planned jointly, Fabio Cleto has written sections 3, 4.1 and 4.2, and Stefania Consonni has written sections 1, 2, 4.3, 5 and 6.

¹ Needless to say, by considering literature from the point of view of material culture we do not wish to belittle its symbolic status: rather, we mean to showcase its specificity as a tool of cultural analysis.

² We wish to preliminarily acknowledge that the lists of examples upon which our analysis is based are obviously partial and non-exhaustive, and varying in scope and focus width: admittedly, this is not a cartography of texts, but an *exemplified* heuristic model. Examples could have been different, including for instance key authors such as Günther Grass, Donna Tartt, Derek Walcott, Christa Wolf, Salman Rushdie, Michel Houellebecq, etc.

³ Or think of a writer like Federico Moccia, probably the leading teenage fiction author in early-2000s Italy, whose popularity has over the last two decades been gradually renegotiated with other authors who have since become equally (or more) successful among readers under twenty, like for instance Paolo Giordano, Alessandro D'Avenia, Rosella Postorino and others.

⁴ To mention a few other examples, let us recall Thomas Hardy's *Jude the Obscure* (1895), a leaden parody of Malthus' demographic policy; D.H. Lawrence's unforgiving parable of maternal morbidity and filial immaturity, *Sons and Lovers* (1913); and of course Shelley's *Frankenstein* (1818), a tale of monstrous mechanistic humanity and debased paternity which provides an incredibly iconic shape to the romanticised fascination for the undue manipulation of natural life. (A fascination whose mythology reverberates, *mutatis mutandis*, in modern rewritings such as Eugene O'Neill's *A Long Day's Journey Into Night* [1956], Arthur Miller's *Death of a Salesman* [1949] and Tennessee Williams's *Cat on a Hot Tin Roof* [1955], as well as in a manifesto of British kitchen-sink rebellion like John Osborne's *Look Back in Anger* [1956], in adoption drama such as Hugh Leonard's *Da* [1977], or in a parody of degenerate Yankee Calvinism like Edward Albee's *The American Dream* [1961]).

⁵ The protagonist, an orphaned and abandoned child at Victoria Station, is eventually the person he pretended to be (Ernest), for he is really offspring to an important family whose name he pretended to bear – a *reductio ad absurdum* of the romantic theory (and rhetoric) of the power of imagination, and of infantile innocence.

⁶ The latter to some extent inherit the Calvinist tradition of Longfellow and Nathaniel Hawthorne, in whose *House of the Seven Gables* (1851) the sins of the fathers paradigmatically befall their children, and ghosts from the past haunt the architectures of the present.

⁷ The latter to some extent inherit the Calvinist tradition of Longfellow and Nathaniel Hawthorne, in whose *House of the Seven Gables* (1851) the sins of the fathers paradigmatically befall their children, and ghosts from the past haunt the architectures of the present.

⁸ We are aware that we are resorting to a somewhat chronological (and descriptive) model in order to interpret the complex heterogeneity of the present-day scenario. This is not accidental. It is a consequence of the cognitive approach that we chose for dealing with the literature/generation nexus: through a network of examples and structural relationships, we empirically *guess at how we could look* at such scenario in a hopefully stimulating way. Of course, the heuristic method is not intrinsically optimal, its limitations including arbitrariness, approximation and ideological as well as systemic/relational bias. For this reason, we wish to acknowledge the fact that different hermeneutic paradigms, categories or keys could be used to read and explain these same generational pictures.

⁹ This list is – once again – obviously arbitrary and incomplete.

References

- ARNOLD M. (1869), *Culture and Anarchy*, ed. by J. Garnett, Oxford University Press, Oxford 2009.
- AROLDI P., COLOMBO F. (eds.) (2006), *Successi culturali e pubblici generazionali*, RTI ricerca, Milan.
- BARTHES R. (1973), *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris; trans. by R. Miller, *The Pleasure of the Text*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 1975.
- BECKTON D. (2013), *From Harry Potter to The Fault in our Stars: A Generation of Crossover Novels*, Australasian Association of Writing Programs, Melbourne, retrieved from <https://acquire.cqu.edu.au/articles/conference_contribution/From_Harry_Potter_to_The_Fault_in_our_Stars_a_generation_of_crossover_novels/13437266> (last accessed 15 February 2023)
- BERMAN A. A. (2018), *Cultural Perspectives on Millennials*, Palgrave Macmillan, London & Hounsmills.
- ID. (2020), "The Problem with Brothers in the Nineteenth-Century English Novel", in *Victorian Review*, 46:1, pp. 49–66.
- BERMAN M. (1982), *All That Is Solid Melts into Air*, Verso, New York.
- BIGGS S. (2007), "Thinking about Generations: Conceptual Positions and Policy Implications", in *Journal of Social Issues*, 63:4, pp. 695–711.
- BLOOM H. (1973), *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, Oxford.
- ID. (1994), *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace & Co., New York, San Diego & London.
- BOURDIEU P. (1984), *Homo academicus*, Minuit, Paris.
- BOYERS R. (1974), "The Family Novel", in *Salmagundi*, 26, pp. 3–25.
- BRISTOW J., GILLAND E. (2020), *The Corona Generation: Coming of Age in a Crisis*, John Hunt, Winchester.
- BRISTOW J., KINGSTONE H. (2021), "Talking about Generations: Five Questions to Ask Yourself", Centre for Parenting Culture Studies, University of Kent, retrieved from <<https://blogs.kent.ac.uk/parentingculturestudies/files/2021/03/Talking-about-generations.pdf>> (last accessed 7 February 2023)
- BROOKER J. S. (2005), "Dialectic and Impersonality in T. S. Eliot", in *Partial Answers*, 3:2, pp. 129–51.
- BROOKS P. (1984), *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- BRUNETIERE F. (1890), *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature. Leçons à l'Ecole normale supérieure*, Hachette, Paris, 2016.
- BURNETT J. (2003), "Let Me Entertain You: Researching the 'Thirtysomething' Generation", in *Sociological Research Online*, 8:4, pp. 16–27.
- CLETO F. (2001), *Percorsi del dissenso nel secondo Ottocento britannico*, ECIG, Genova.
- COHEN P. N. (2021), "Generation Labels Mean Nothing: It's Time to Retire Them", in *Washington Post*, 7 July 2021, retrieved from <<https://www.washingtonpost.com/opinions/2021/07/07/generation-labels-mean-nothing-retire-them/>> (last accessed 7 February 2023)
- CONSONNI S. (2012), *Geometrie del tempo. Il romanzo inglese del Settecento*, Donzelli, Roma.
- COOK S. E. (2021), "Hidden Mothers: Forms of Absence in Victorian Photography and Fiction", in *Nineteenth-Century Gender Studies*, 17:3, retrieved from <<https://www.ncgsjournal.com/issue173/PDFs/cook.pdf>> (last accessed 7 February 2023)
- CORSTEN M. (1999), "The Time of Generations", in *Time & Society*, 8:2–3, pp. 249–72.
- COUPLAND G. (1991), *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, St. Martin's, New York.
- COWART M. (2015), *The Tribe of Pyn: Literary Generations in the Postmodern Period*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- CUDDY L. A. (1990), "Eliot's Classicism: A Study in Allusional Method and Design", in BAGCHEE S. (ed.), *T. S. Eliot Annual No. 1. Macmillan Literary Annuals*, Palgrave Macmillan, London & Hounsmills.
- DAVIDOFF L. (2012), *Thicker than Water: Siblings and Their Relations*, Oxford University Press, Oxford.

- EDMUNDS J., TURNER, B. S. (eds.) (2002), *Generational Consciousness, Literature, and Politics*, Lanham & Oxford: Rowman & Littlefield.
- ELDER G. H. (1974), *Children of the Great Depression: Social Change in Life Experience*, Chicago University Press, Chicago.
- ELIOT T. S. (1919), "Tradition and the Individual Talent", in *The Egoist*, September 1919, pp. 54-55, and *The Egoist*, December 1919, pp. 72-73.
- FINUCCI V., BROWNLEE, K. (eds.) (2001), *Generation and Degeneration: Tropes of Reproduction in Literature and History from Antiquity to Early Modern Europe*, Duke University Press, Durham.
- GIRARD R. (1961), *Mensonge romantique et verité romanesque*, Grasset, Paris; transl. by Y. Freccero, *Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1966.
- GRASSIAN D. (2003), *Hybrid Fictions: American Literature and Generation X*, MacFarland & Co., Jefferson, NC.
- GREENSLADE W. P. (2010), *Degeneration, Culture and the Novel: 1880-1940*, Cambridge University Press, Cambridge.
- GRENIER A. (2007), "Crossing Age and Generational Boundaries: Exploring Intergenerational Research Encounters", in *Journal of Social Issues*, 63:4, pp. 713-27.
- HENSELER C. (2013), *Generation X Goes Global: Mapping a Youth Culture in Motion*, Routledge, London.
- HOPWOOD, N., FLEMMING R., KASSELL L. (eds.) (2018), *Reproduction: Antiquity to the Present Day*, Cambridge University Press, Cambridge.
- JOHNSON P. (1989), "Hard Times and the Structure of Industrialism: The Novel as Factory", in *Studies in the Novel*, 21:2, pp. 128-37.
- JOHNSON S. W. (1985), *Sons and Fathers: The Generation Link in Literature 1780-1980*, Peter Lang, New York.
- KARSCHAY S. (2015), *Degeneration, Normativity and the Gothic at the Fin de Siècle*, Palgrave Macmillan, London & Houndsmills.
- KILROY J. F. (2007), *The Nineteenth-Century English Novel: Family Ideology and Narrative Form*, Palgrave Macmillan, London.
- KINGSTONE H. (2021), "Generational Identities: Historical and Literary Perspectives", in *Social and Personality Psychology Compass*, 15:10, e12641.
- KONCHAR FARR C. (ed.) (2015), *A Wizard of their Age: Critical Essays from the Harry Potter Generation*, SUNY Press, New York.
- LAUER E., BASU B. (eds.) (2019), *The Harry Potter Generation: Essays on Growing Up with the Series*, McFarland & Co., Jefferson (NC).
- LEAVIS F. R. (1948), *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, George W. Stuart, New York.
- LEDGER S. (1995), "In Darkest England: The Terror of Degeneration in Fin-de-Siècle Britain", in *Literature & History*, 4:2, pp. 71-86.
- MILLER J. H. (1963), *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers*, Harvard University Press, Cambridge.
- LUTZ D. (2015), *Relics of Death in Victorian Literature and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MANNHEIM K. (1952), *Essays on the Sociology of Knowledge: Collected Works of Karl Mannheim, Vol. V*, ed. by P. Kecskemeti, Routledge, London, 2000.
- MCCREA B. (2011), *In the Company of Strangers: Family and Narrative in Dickens, Conan Doyle, Joyce, and Proust*, Columbia University Press, New York.
- MEANEY G. (2000), "Decadence, Degeneration and Revolting Aesthetics: The Fiction of Emily Lawless and Katherine Cecil Thurston", in *Colby Quarterly*, 36:2, pp. 157-75.
- MENAND L. (2021), "It's Time to Stop Talking About 'Generations'", in *The New Yorker*, 11 October 2021, retrieved from <<https://www.newyorker.com/magazine/2021/10/18/its-time-to-stop-talking-about-generations>>
- MORETTI F. (1986), *Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano.
- ID. (2005), *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino.
- NELSON C. (2012), *Precocious Children and Childish Adults: Age Inversion in Victorian Literature*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- NOWAK Z. (2022), *Liquid Lives, Liquid Loves: Millennials in Sally Rooney's Novels*, Master's Thesis, Jagiellonian University Krakow.
- ORTNER S. B. (1998), "Generation X: Anthropology in a Media-Saturated World", in *Cultural Anthropology*, XIII: 3, pp. 414-40.
- PASQUALI F. (2012), "Ritorno al futuro, generazioni letterarie e racconti di generazione. Media e immaginario letterario dagli anni Ottanta a oggi (e viceversa)", in COLOMBO F. et al. (eds.), *Media e generazioni nella società italiana*, FrancoAngeli, Milano, pp. 142-62.
- PEW Research Center (2007), *Millennials: Confident. Connected. Open to Change*, retrieved from <<https://www.pewresearch.org/social-trends/2010/02/24/millennials-confident-connected-open-to-change/>> (last accessed 15 February 2023)
- RYDER N. (1965), "The Cohort as a Concept in the Study of Social Change", in *American Sociological Review*, XXX: 6, pp. 843-61.
- SHORT J. C. (2009), "The Graphic Novel: a 'Cool' Format for Communicating to Generation Y", in *Business and Professional Communication Quarterly*, 73:4, pp. 414-30
- SIEGEL S. (1985), "Literature and Degeneration: The Representation of 'Decadence'", in CHAMBERLIN J. E., GILMAN S. L. (eds.), *Degeneration the Dark Side of Progress*, Columbia University Press, New York, pp. 199-219.
- SIMPSON J. (2018), *An Exploration of Harry Potter and its Effect on the Millennial Generation*, Degree Thesis, Baylor University, retrieved from <<https://baylor-ir.tdl.org/bitstream/handle/2104/10215/Final%20Draft%20Harry%20Potter%20Thesis%20%281%29%20%281%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (last accessed 15 February 2023)
- SMITH N. H. (1967), *Popular Culture & Industrialism 1865-1890*, New York University Press, New York.
- SPANGLER G. M. (1989), "The Idea of Degeneration in American Fiction 1880-1940", in *English Studies*, LXX: 5, pp. 407-35.
- STERNE L. (1760-69), *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, ed. by I. Campbell Ross, Oxford University Press, Oxford, 2009.
- STRAUSS W., HOWE N. (1997), *The Fourth Turning: An American Prophecy: What the Cycles of History Tell Us About America's Next Rendezvous with Destiny*, Crown, New York.
- THIBAUDET A. (1936), *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Librairie Stock, Delamain et Boutellau, Paris.
- TWENGE J. M. (2006), *Generation Me: Why Today's Young Americans Are More Confident, Assertive, Entitled, and More Miserable Than Ever Before*, Atria, New York.
- WATT I. (1957), *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, University of California Press, Berkeley, 2001.
- WILLIAMS R. (1976), *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Croom Helm, London.
- WYATT D. (1993), *Out of the Sixties: Storytelling and the Vietnam Generation*, Cambridge University Press, Cambridge
- ZIGAROVIC J. (2012), *Writing Death and Absence in the Victorian Novel: Engraved Narratives*, Palgrave Macmillan, London.
- ZUBAREVA S. (2020), "Socio-Cultural Identity of the Digital Generation in the 21st Century: Cultural and Philosophical Analysis", in ANIKINA Z. (ed.), *Integrating Engineering Education and Humanities for Global Intercultural Perspectives: Lecture Notes in Networks and Systems*, Vol. 131, Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-47415-7_103.

Il fantasma e il suo doppio. Storie di adolescenti nel Pacific Northwest degli anni Novanta

FIorenzo Iuliano

Università degli studi di Cagliari
iuliano@unica.it

Parole chiave

David Guterson
Spettri di Marx
Seattle
Teen-culture
Padri nella letteratura

Keywords

David Guterson
Spectres of Marx
Seattle
Teen-culture
Literary fathers

Abstract

L'articolo prende le mosse dal volume che Jacques Derrida pubblica nel 1993, *Spettri di Marx*, e prova a intrecciare un dialogo tra il pensiero del filosofo sul ruolo del marxismo alla fine del Novecento e parte della produzione letteraria emersa nel Pacific Northwest negli stessi anni. In particolare, l'articolo mette in relazione il motivo della spettralità, che Derrida utilizza come chiave di lettura della congiuntura storica di quegli anni, con un racconto pubblicato nel 1996 dallo scrittore David Guterson, *The Drowned Son*. Il tema della spettralità è discusso nell'articolo come chiave di lettura per comprendere le dinamiche di identificazione e disidentificazione dei protagonisti adolescenti dei testi in questione (l'Amleto shakespeariano nel caso di Derrida, e il giovane Paul Hutchinson del racconto di Guterson) rispetto alle figure paterne, luoghi simbolici di un'autorità al tempo stesso (paradossalmente) interiorizzata e tuttavia rifiutata.

The article moves from *Spectres of Marx*, a 1993 book authored by Jacques Derrida, and tries to set up a dialogue between Derrida's thought on Marxism at the end of the twentieth century and some works of fiction published in the US Pacific Northwest in those very years. In particular, the article focuses on spectrality as a theme that Derrida relates to crucial events occurred in the 1990s, such as the end of the Cold War and the so-called end of history. In the article, spectrality is crucial to the reading of *The Drowned Son*, a short story that Seattle writer David Guterson published in 1996. The theme is investigated in the article and associated with the process of identification/disidentification of both texts' teen protagonists – Shakespeare's Hamlet in Derrida's book, and the young Paul Hutchinson of Guterson's short story – with their fathers. The latter are discussed as symbolic sites of authority, at once, paradoxically, internalized and yet rejected by their sons.

Between midnight and dawn, when the past is all deception,
The future futureless, before the morning watch
When time stops and time is never ending.
(T.S. Eliot, "Thye Dry Salvages")

1. "The Northwest is out of joint"

C'è una narrazione della generazione di chi è stato adolescente negli anni Novanta del Novecento che è nota a tutti, e ce n'è un'altra che invece perfino tra gli specialisti – filosofi o critici letterari – non è, per quanto ne so, mai stata recepita e interpretata come tale. In queste pagine proverò a leggere queste due narrazioni in parallelo, non, come si fa di solito, facendo ricorso alla letteratura critica per ricavare strumenti interpretativi che consentano di supportare e "dare corpo" alla lettura dei testi creativi. Al contrario, in quanto segue, filosofia e letteratura cercheranno di guardarsi e rincorrersi e non per dare corpo l'una all'altra, ma per riflettersi a vicenda e riflettere la propria spettralità, il proprio graduale, e tuttavia drammatico e inesorabile, perdere corpo.

La prima narrazione a cui farò riferimento è, come dicevo, piuttosto nota: non c'è storia o racconto degli adolescenti degli anni Novanta che possa fare a meno di passare per Seattle e considerare la scena culturale e sottoculturale della città di quegli anni. La musica Grunge, colonna sonora di quella città e della generazione nata nei tardi anni Settanta-primi anni Ottanta, è stata ampiamente letta e commentata da esperti, sociologi o studiosi di culture giovanili, o da semplici appassionati, pochi dei quali, tuttavia, hanno sottolineato la centralità di un aspetto che sarà invece il tema portante di queste pagine: il suo carattere "spettrale", dovuto al fatto che, al momento nella sua massima popolarità, il Grunge era di fatto già morto (Strong 2011: 20-21), e ciò che ne restava era una pallida eco che sarebbe stata presto appropriata dai meccanismi voraci dell'industria culturale. Questa spettralità sembra animare non solo la musica delle band Grunge, ma pure la ricca e spesso misconosciuta scena culturale della Seattle di quegli anni, che aveva individuato negli adolescenti un tema ricorrente.

C'è però, come accennavo, un altro racconto degli anni Novanta, o meglio, di quella generazione che

negli anni Novanta ha vissuto non solo, come tutti gli adolescenti, la ridefinizione dei propri rapporti con la generazione e la società adulte, ma pure una transizione epocale per l'intero Occidente, data dalla fine della Guerra fredda e dall'avvento di ciò che fu salutato trionfalmente addirittura come la fine della storia. Questo racconto è narrato da Jacques Derrida in *Spettri di Marx*, uscito nel 1993 e tradotto in italiano un anno dopo. Subito dopo l'"Esordio", il volume si apre con una lunga citazione dall'*Amleto* di Shakespeare, che inizia con uno dei versi più densi, oscuri e tuttavia centrali dell'intera tragedia: "the time is out of joint". Amleto è, di fatto, il protagonista di una larghissima parte del volume di Derrida, che è in ogni caso un testo su Marx e sull'eredità di Marx nel momento in cui tutto l'Occidente celebrava il crollo del socialismo reale nell'URSS e nei paesi dell'est Europa, e di conseguenza la morte definitiva del marxismo e delle sue promesse e aspettative a cui, per oltre un secolo, una grande parte dell'umanità aveva creduto. Il rapporto, di per sé bizzarro, tra Amleto e Marx, diventa per Derrida il canovaccio attraverso cui rileggere la relazione tra diverse fasi temporali e idee di temporalità, ma pure la dinamica controversa che si instaura tra il momento storico in cui si colloca il volume (segnato dalla fine della Guerra fredda e dall'approssimarsi del nuovo millennio) e il futuro che, spettralmente, all'epoca poteva solo essere intravisto, e che però a quella congiuntura conferiva un nuovo senso. Questo futuro, nella visione derridiana, si avvicina e poi si dilegua proprio come uno spettro, portando via con sé le tracce di un passato – la storia del Novecento, il marxismo, la storia del movimento operaio e la lotta di classe – unanimemente rappresentato come defunto e archiviato per sempre.

2. Ai bordi della storia

A un crocevia tra passato e futuro si consumano il lavoro del lutto e l'attesa messianica dell'avvenire di Amleto, sospeso tra un mondo che sta finendo (raccontato, letteralmente, ai limiti estremi dell'Europa, dalle torri di Elsinore) e un nuovo mondo sconosciuto che prenderà presto il sopravvento (il regno 'a venire' di Fortebraccio, in transito sul suolo danese perché diretto in Polonia – re quasi per caso, quindi, di

un regno che a stento conosce e che forse poco gli interessa). In questa situazione di liminalità multiple e sovrapposte, chi è Amleto? Qual è la sua funzione in questa tragedia degli interstizi tra mondi nei quali, per puro caso, si trova a dimorare? E perché Derrida sceglie proprio la sua figura per dare corpo – o, come dicevo prima, per sottrarne uno – a quell’ansia escatologica del tardo Novecento, prodotta dalla fine del marxismo e, secondo alcuni, dalla fine della storia? Amleto ci viene presentato mentre è in attesa di un’apparizione, quella dello spettro di suo padre. Lo spettro, “una certa forma fenomenica e carnale dello spirito” (Derrida 1994: 13) che Amleto aspetta febbrilmente sulla terrazza di Elsinore (“la vecchia Europa”, *ivi*: 19), occupa una temporalità problematica. È infatti il passato che, manifestandosi o annunciando la propria manifestazione, si proietta nel futuro, e così facendo elude l’opposizione tra i due termini (*ivi*: 54), rendendo controversi il significato e il senso – il contenuto e la direzione temporale – dell’attesa stessa: che cosa sta aspettando Amleto? E perché? Il principe di Danimarca è, prima di ogni altra cosa, nell’attesa che trascorra la notte, così che avvenga la manifestazione dello spettro. Non solo: egli è pure un figlio che ascolta e raccoglie la consegna paterna, la richiesta o il comando affidatigli da suo padre, dai quali dipenderà la sorte del regno. In questa temporalità sconnessa, disorientata, “out of joint”, Amleto, ci ricorda Derrida, ha un ruolo preciso:

maledice addirittura la sorte che l’avrebbe fatto nascere per riparare un tempo che va di traverso. Maledice il destino che l’avrebbe giustamente destinato, proprio lui, Amleto, a fare giustizia, a rimettere le cose in ordine, a rimettere la storia, il mondo, l’epoca, il tempo, *nel verso giusto (à l’endroit)* (*ivi*: 30).

Il suo è un ruolo quasi cristologico – sacrificare sé stesso per la redenzione del mondo – pur essendo egli stesso in attesa della manifestazione messianica di un avvenire che, in realtà, è puramente spettrale, proiezione di un passato ormai privato del corpo. L’ansia di Amleto è dovuta al fatto che il suo sconfinato malessere “non è altro che lui stesso, Amleto” (*ibidem*) – e d’altra parte l’attesa dello spettro non è che l’attesa di un altro Amleto, l’ormai defunto re di Danimarca, che confesserà al figlio il più terribile dei segreti, quello di essere stato ucciso da sua moglie e

dal nuovo re usurpatore. Derrida sceglie quindi Amleto come figura emblematica di una transizione epocale che mette in gioco una dinamica di consegne, appropriazioni e plateali prese di distanza che nella storia acquistano una tragica coerenza interna, risultando una perfetta chiave di lettura della temperie storica in cui *Spettri di Marx* si colloca e che prova a raccontare.

Il motivo della giovane età di Amleto, tuttavia, non è mai tematizzato a fondo da Derrida, così come poco o nulla è detto della sua morte.¹ Nel corso delle pagine, infatti, il testo si scosta gradualmente da Shakespeare e, se da una parte diventa un saggio di esegesi marxiana, specie nel confronto con gli scritti di Max Stirner nei quali il concetto di fantasma è più volte evocato, dall’altra si sofferma sulla congiuntura temporale di fine secolo per mettere di nuovo al centro dell’attenzione quelle minacce del nuovo ordine globale che invece i corifei della fine del marxismo ignorano del tutto. Il nuovo mondo del post-marxismo, le cui emergenze e crisi planetarie Derrida traccia nel terzo capitolo (“Quadro di un mondo senza età”), era invece salutato all’epoca come l’avvento di una nuova era, dominata da una presunta pax americana che avrebbe garantito libertà e benessere a chiunque. La fine della storia, celebrata nel volume omonimo di Francis Fukuyama,² disegnava con toni trionfalistici una nuova realtà globale nella quale finalmente sarebbe parso chiaro a tutti che la liberaldemocrazia fosse l’unico destino dell’umanità, una sorta di migliore dei mondi che, da possibile, stava diventando non solo reale, ma neanche globale. Una volta finalmente sconfitto l’arcinemico sovietico, grazie a un combinato disposto in cui le forze del liberalcapitalismo si erano ritrovate inaspettatamente compagne di strada del pontificato reazionario di papa Wojtyła, non si poteva neppure più parlare di storia, suggeriva Fukuyama, perché il divenire millenario del mondo aveva hegelianamente raggiunto la sua sintesi finale. Il mito della fine della storia – agognato proprio dai marxisti insieme all’estinzione delle classi e dello stato, e nel corso del Novecento più volte adombrato negli arabeschi postmoderni nei quali la storia e la sua narrazione venivano, talvolta sperimentalmente, fatte coincidere – si sarebbe infranto di lì a pochi anni sugli attentati dell’11 settembre, con l’inizio di un nuovo scontro tra civiltà. Gli anni Novanta, quindi, sembrano essere sospesi, in una sorta di parentesi temporale –

“time out of joint” – tra la caduta del muro di Berlino e il crollo delle torri gemelle, tra il 9/11 e l’11/9, “vita” o “luogo” tra due morti, che è durata fino a che i drammatici eventi del 2001 non hanno fatto piazza pulita di ingenua profezie utopiche e, per tanti aspetti, dato inesorabilmente ragione alle più fosche previsioni derridiane.³

Ma che cosa lega le dense e talvolta ermetiche pagine di *Spettri di Marx* alla Seattle e al Pacific Northwest degli anni Novanta, che nel volume neppure sono mai nominati? Derrida si concentra sull’Europa come metonimia dell’Occidente, ponendo come luogo di osservazione privilegiato “quasi in capo alla penisola europea, il regno di Danimarca [che] ha rischiato di essere, proprio con l’Inghilterra, l’ultimo Stato della resistenza a una certa Europa di Maastricht” (ivi: 222). Gli Stati Uniti sembrano lontanissimi, e ancora più lontana appare Seattle, uno dei tanti punti estremi della cartografia americana, collocata nella baia di Puget Sound sull’Oceano Pacifico, a breve distanza del confine canadese. Di Seattle e della regione limitrofa poco o niente si sapeva, al di fuori degli Stati Uniti, proprio fino agli anni Novanta. La scena culturale della città era stata quasi del tutto inesplorata, perfino negli Stati Uniti, e più di uno studioso aveva nel tempo guardato con disprezzo l’intera regione del Pacific Northwest come una sorta di deserto culturale (Barcott 1994: xv). Ad acquistare poco per volta maggiore visibilità negli anni Novanta è la punta dell’iceberg di un ampio circuito sottoculturale: la musica dei Nirvana e dei Soundgarden, i film di Gus Van Sant o *Twin Peaks* di David Lynch. Queste opere, la cui notorietà ha ampiamente varcato i confini dello stato di Washington nel quale sono nate o in cui sono ambientate, non sono che una parte di una produzione artistica e culturale ricchissima e orientata su temi spesso simili, forse troppo simili tra loro perché questa ricorsività possa essere frutto di una mera coincidenza. Sulla città abbondavano i luoghi comuni, che in quegli anni iniziavano a circolare in maniera sempre più intensa: Seattle era raccontata come la più grande città del Pacific Northwest, da poco gentrificata e caratterizzata da una massiccia espansione urbana; una delle città più colte e vivibili degli Stati Uniti, culla di una rivoluzione informatica data dalla presenza del quartier generale di Microsoft. Una città che sembrava attrarre un numero sempre più grande di persone, come suggeriva una copertina

di *Newsweek*, del maggio 1996: “Swimming to Seattle. Everybody Else Is Moving There. Should You?”

Parallelamente a questa narrazione ufficiale e commerciale, una fitta rete di storie alternative cominciava a circolare, fatta di libri, dischi, fumetti prodotti nella città e nei suoi dintorni. Invece di celebrare questa mecca di una nuova generazione di rampantisimo yuppie, questi testi mettono in scena cupe storie di adolescenti ribelli, capaci di vivere in maniera conflittuale o traumatica perfino in questo presunto Eden, e desiderosi di individuare un luogo simbolico di autorità – genitoriale o politica – che però sembrava essere sempre più difficile da identificare e conseguentemente da attaccare. In quegli anni, quindi, si definisce una tendenza visibile nella letteratura e nella cultura di Seattle (e anche, seppure in misura minore, su Seattle) che ruota attorno ai “giovani arrabbiati” degli anni Novanta, in quella che mi pare possa essere considerata, su scala allargata, una sorta di reazione alla “Democratic Gilded Age” (Troy 2015: 170) dell’era Clinton e ai suoi miti culturali.

Questi *angry young men* (di donne, a dire il vero, non ce ne sono molte) hanno una serie di caratteristiche che li accomunano. Molte delle storie in questione, se viste come un corpus compatto e omogeneo nonostante le innegabili differenze (tematiche ma pure qualitative), si muovono in una triangolazione ricorrente. C’è innanzitutto la realtà geo-culturale di Seattle e l’intera regione del Pacific Northwest; poi la riflessione sui conflitti generazionali o intergenerazionali tra genitori e figli, espressione di identità e di identificazioni (o disidentificazioni) fantasmatiche diverse; e infine gli eventi storici, non solo locali, che si verificano negli anni Novanta. Gli adolescenti, una sorta di tropo della letteratura e della sottocultura di Seattle di quegli anni, si trovano ad affrontare una doppia sfida: vivono l’ostilità nei confronti dell’autorità paterna, ma sono sempre più consapevoli dell’inutilità di ogni ribellione, a causa della graduale scomparsa tanto del padre come luogo simbolico dell’autorità e della legge quanto di contenitori ideologici collaudati nei quali la rabbia e la protesta stesse possano essere incanalate.

Da una parte, infatti, le generazioni nate negli anni Settanta e Ottanta assistono al compimento di quella “evaporazione del padre” che Jacques Lacan aveva individuato come conseguenza delle trasformazioni sociali e culturali successive alle proteste del 1968.

Dall'altra, la fine del millennio si caratterizza per la scomparsa, da più parti vista come inesorabile e definitiva, delle ideologie antiborghesi che per decenni avevano animato e dato un senso all'ansia di ribellione e rivalsa di più generazioni di adolescenti e di giovani. A differenza dei loro genitori, gli adolescenti degli anni Novanta si trovano a confrontarsi con padri sempre meno autoritari e sempre più permissivi dei loro omologhi delle generazioni passate. E parliamo di padri non soltanto in termini biologici o familiari: tutte le forme di autorità, in un breve arco temporale che va dagli anni Sessanta all'inizio degli anni Novanta, si erano trasformate e disincarnate, avevano gradualmente diluito ogni vocazione esplicitamente coercitiva e autoritaria fino a tradursi, nei casi più estremi, in un'ingiunzione costante al consumo e al godimento che le rendeva tanto più perniciose proprio perché apparentemente permissive o libertarie. A un potere che, nella sua manifestazione più visibile, si presenta come evanescente se non, addirittura, comprensivo e accondiscendente, corrisponde però un peggioramento drammatico delle condizioni di vita materiali dei giovani, specie di quanti appartengono alle classi sociali più basse e ai gruppi etnici più marginali, e un indebolimento strutturale della loro capacità di costruirsi come soggetto radicalmente e consapevolmente alternativo all'autorità costituita. In termini concreti, infatti, gli adolescenti risentono in maniera crescente degli effetti dei nuovi standard sociali ed economici degli anni Novanta, quali disoccupazione, precarietà e allentamento della solidarietà sociale (con un effetto tanto più dirompente e conflittuale in una città come Seattle, con la sua lunga tradizione sindacale e politica progressista e di sinistra), e tuttavia faticano a trovare gli strumenti adatti per opporsi a questo stato di cose. Le moltitudini nate negli anni Novanta, secondo la definizione che ne hanno dato Antonio Negri e Michael Hardt, e che proprio a Seattle sperimentano per la prima volta la possibilità di realizzare una convergenza delle proprie forze, sono destinate a soccombere e a non trovare alcun seguito ai loro tardi e, per tanti aspetti, confusi tentativi di rivolta.⁴

La "Generazione X", spesso descritta come ostinata a rifiutare il futuro come promessa e fardello, stava quindi sperimentando una condizione destinata a restare senza uguali nella recente storia dell'Occidente.⁵ Prima generazione dopo la Seconda guerra

mondiale a guadagnare meno dei propri genitori e a vivere la precarietà sociale e l'instabilità economica (Ortner 1998: 417 e 432; Grossberg 2003: 335-344), era pure la prima generazione di adolescenti cresciuta dopo il crollo dell'Unione Sovietica, in un'epoca troppo presto etichettata come post-ideologica. Era poi l'ultima generazione a vivere la propria adolescenza prima dell'11 settembre e delle sue conseguenze sullo scontro planetario tra civiltà, e, infine, prima della diffusione su scala globale di internet.

Per tanti aspetti, la realtà urbana della Seattle degli anni Novanta si prestava alla perfezione per essere al tempo stesso icona di questa fine della storia e incubatrice del disagio indotto dal suo carattere sostanzialmente ideologico e mistificatorio. Se ogni riflessione sugli anni Novanta è, in effetti, anche una riflessione sulla temporalità – il tempo "fuori sesto" a cui fa riferimento Derrida – il discorso su Seattle negli anni Novanta istanzia pienamente questa sovrapposizione, anche perché i temi della temporalità e del futuro erano stati legati alle narrazioni della città per almeno un secolo, per essere messi in discussione e rovesciati proprio alla fine del Novecento. Sin dalla sua fondazione, infatti, Seattle, insieme a tutto il Pacific Northwest, era stata ripetutamente idealizzata come uno spazio utopico, frontiera estrema e luogo di apertura a nuovi orizzonti geografici e ideali. In tempi più recenti la città si era guadagnata l'appellativo di "città del futuro" dopo avere ospitato l'esposizione universale del 1962, in occasione della quale furono realizzate due tra quelle che sono tuttora le sue maggiori attrazioni turistiche, lo Space Needle e il Monorail, emblemi di una visione che oggi ci appare ingenua di un futuro accelerato e ipertecnologico. Negli anni Novanta, i media e l'industria culturale dipingevano Seattle come un paradiso quasi leggendario rinchiuso nel Pacific Northwest: rilassata e rispettosa dell'ambiente, era la città che più di tutte segnava il nuovo corso nella storia americana o almeno nel capitalismo americano (Houston 2019: 48-58). Aziende come Microsoft e Amazon (l'economia "dot com" che prendeva le mosse proprio in quegli anni) vi furono fondate o si ricollocarono qui, sostituendo gradualmente un sistema produttivo basato su industrie pesanti come la Boeing, che per lungo tempo avevano rappresentato una delle più importanti fonti di reddito per l'intera area (e probabilmente per l'intera nazione). Questo luogo in cui il futuro si stava

realizzando e in cui il capitalismo americano, ora che non aveva altri nemici su scala globale, riusciva perfino a presentarsi come meno aggressivo e rapace di quanto apparisse solo pochi anni prima, era il punto di partenza ideale per chiudere il secolo americano e inaugurare un'epoca di sovranità globale degli Stati Uniti.⁶ E tuttavia le contro-narrazioni di Seattle sistematicamente attaccavano l'aura di utopia che da tempo circondava la città. Adolescenti e giovani erano i fautori dello svelamento di questa mistificazione, che, dati i potenti connotati simbolici, non si limitava alla sola città, ma all'intera mitografia del Pacific Northwest o finanche degli Stati Uniti all'epoca della fine della storia (Iuliano 2020). Esattamente come con la finzione scenica nell'*Amleto* shakespeariano, qui è la fiction a svelare l'inganno e l'impostura, mettendo a nudo i compromessi materiali, anch'essi, in buona sostanza, delittuosi, sui quali l'idea di un nuovo ordine globale alla fine della storia prendeva gradualmente forma. Ed esattamente come in *Amleto*, anche queste storie sono popolate da figli che non riescono a trovare un terreno con cui rapportarsi alle rispettive figure paterne, da cui finiscono per essere ossessionati nonostante possano percepirne solo l'evanescenza. Temporalità collettiva e temporalità privata, quindi, si congiungono e si riflettono l'una nell'altra.

Questa paternità spettrale rivela l'impossibilità di individuare una continuità storica e di immaginare una qualsiasi forma di futuro, sembrano implicare le contro-narrazioni di Seattle insieme alle dense pagine di Derrida. C'è tuttavia un dettaglio essenziale che manca in *Spettri di Marx*, e che viene idealmente colmato, invece, tanto dall'ultimo atto dell'*Amleto* shakespeariano quanto da uno dei tanti tropi che la narrazione della Seattle degli anni Novanta si porta dietro: qual è la fine di Amleto? Derrida non si preoccupa più di tanto della conclusione del dramma, quasi abbandonando il principe di Danimarca al suo destino pur avendo con lui dialogato a lungo. Dopo averlo interpellato in relazione al suo rapporto con la spettralità paterna – la *hantise*, il passato che si fa vana attesa messianica di un futuro destinato a non arrivare mai – *Spettri di Marx* non si cura più di Amleto e si concentra su un confronto serrato tra le pagine del *Capitale* e dell'*Ideologia tedesca* con il pensiero di Max Stirner. Tra le righe delle ultime pagine del volume, tuttavia, affiora qualcosa che può essere utile a comprendere la morte di Amleto, o almeno a individuarne la ratio di fondo. Prendendo le distanze da Marx (ma in fondo anche da Heidegger), Derrida nega che possa davvero esistere una transizione dall'"oggetto" alla "merce", dal valore d'uso al valore di scambio, di cui si legge fin dall'apertura del *Capitale*. Non

c'è "cosa" in senso assoluto (o, verrebbe da dire, non c'è alcun "esserci" della Cosa) che non sia già a priori risignificata dalla sua circolazione potenziale; non si dà, in altri termini, valore d'uso che non sia a priori già contaminato dall'*hantise* fantasmatica del valore di scambio: "La merce perseguita (*hante*) la cosa, il suo spettro travaglia il valore d'uso" (Derrida 1994: 190). La fine di Amleto è frutto, letteralmente, di uno "scambio": quello con la spada dalla punta acuminata che Laerte e il re Claudio avevano predisposto per il duello, e che, dopo avere trafitto Amleto, viene da lui stesso afferrata e usata per colpire Laerte, che muore allo stesso modo. Laerte rimane quindi vittima della sua stessa macchinazione, accomunato ad Amleto non solo da un mai avvenuto "traffico delle donne" che avrebbe dovuto coinvolgere sua sorella Ofelia, ma da una morte comune, perfino accidentale. Tale morte segue per giunta l'avvenuta riconciliazione tra i due dopo che Amleto, precipitosamente rientrato dal suo viaggio in direzione dell'Inghilterra, si presenta di nuovo "nudo e solo" al cospetto di re Claudio (4.7.57-58). La fine di Amleto, quindi, si consuma all'interno di uno scambio non solo privo di ogni ragione – quello delle armi durante il duello – ma ormai del tutto inutile, perché l'ostilità con Laerte è stata superata, tant'è che il duello stesso è vissuto da Amleto "come un gioco tra due fratelli" (5.2.269).

Qual è, dunque, la fine degli adolescenti degli anni Novanta, così come sono stati raccontati nel mosaico di storie scritte e ambientate a Seattle in quel decennio di sospensione del tempo, di transizione tra un passato e un futuro molto più simili tra loro di quanto fossero percepiti, di risignificazione complessiva dell'avvenire? Sono tante le storie che hanno cercato di tradurre in fiction il senso dell'angoscia generazionale di quel decennio, così come non mancano eventi reali che, nel corso degli anni, hanno assunto lo status di narrazioni mitiche. In questo senso, la sorte toccata a Laura Palmer nella cittadina immaginaria di Twin Peaks, in cui continuano a risuonare e a circolare le parole di Chief Seattle, il fondatore mitico della città omonima, è speculare alla morte di Kurt Cobain. Entrambe sono infatti sussunte in una mitografia della città e della regione che, in quel periodo, ha fatto della mistica dell'adolescente e del suo conseguente e necessario martirio uno dei suoi tropi più ricorrenti e più fruttuosi sul piano affabulatorio e simbolico. Non ripercorrerò o riassumerò qui le tante altre storie che muovono dalla stessa matrice narrativa, ma mi soffermerò solo su una di queste. *The Drowned Son*, un racconto di David Guterson, parla della morte di Paul Hutchinson, un diciannovenne che si imbarca senza un vero obiettivo su un peschereccio che affonda nei

pressi di Cape Fox, Alaska, durante l'attraversamento dell'Inside Passage, la lunga striscia di mare che collega Seattle a Juneau in un'articolata geometria di insenature e fiordi.⁷ L'intera storia è raccontata dalla prospettiva dei genitori di Paul, che però, come viene fuori pagina dopo pagina, poco o nulla conoscevano del proprio figlio. A chiarire tanti dettagli non solo sulla morte, ma pure sui sogni, le aspettative, i desideri di Paul, è la figura misteriosa di Bob Pomeroy, il capitano del peschereccio – dall'emblematico nome "Fearless" – su cui Paul si era imbarcato. Bob incontra i coniugi Hutchinson, e nelle sue parole la storia di Paul comincia a prendere corpo.

3. Tempi spettrali

Come dicevo, nelle pagine di Derrida la temporalità disarticolata degli anni Novanta assume i contorni di una paternità disconosciuta e rifiutata grazie alla figura eponima di Amleto che, infatti, si identifica con il padre defunto e però rifiuta il futuro nella forma della propria potenziale paternità. Allo stesso modo, in *The Drowned Son* la paternità diventa luogo simbolico di disarticolazione della temporalità individuale, generazionale e, in ultima analisi, storica. Scopriamo presto, infatti, che anche Paul, non diversamente da un gran numero di personaggi che popolano la letteratura sugli adolescenti del Pacific Northwest negli anni Novanta, rifiuta l'autorità paterna ma, allo stesso tempo, dipende angosciosamente dalla stessa autorità da lui respinta come unico luogo concepibile di identificazione. Un passato non più esistente e perfino rinnegato ritorna come sola anticipazione di un futuro ancora difficile da intravedere o anche solo da delineare. Paul era, nelle parole di Bob, "forte e soprattutto determinato – anche se si sforzava di adattare il suo visibile zelo adolescenziale a una disinvoltura e esperienza da adulto" (ivi: 16). Nel racconto Bob si appropria di alcune delle prerogative dello spettro, così come declinate da Shakespeare prima e da Derrida poi. A differenza che in *Amleto*, qui lo spettro paterno prende le forme di un uomo in carne e ossa con il quale tuttavia, come anticipa Orazio nella prima scena del primo atto, la parola – sotto forma di dialogo, di confessione, di rivelazione – è finalmente possibile ("il muto spettro a lui gli parlerà", 1.1.186). Bob

rivela ai coniugi Hutchinson quelle verità sulla vita e sul futuro di Paul che questi aveva confidato a lui soltanto. "Il ragazzo aveva parlato", leggiamo,

di partite di football nella squadra della scuola e delle angosciose stagioni con la squadra di wrestling. Sapeva suonare la chitarra, insisteva, e un tempo suonava anche il violino. Rimpiangeva di essere così poco costante in fatto di musica. Aveva fumato marijuana un po' di volte e però solo una volta aveva preso LSD – sì, il loro figlio si era calato acidi, disse Bob; questa cosa doveva dirgliela [...] Aveva anche ammesso di sentirsi confuso sul futuro e aveva detto che durante tutto il tempo trascorso in nave si era reso conto di quanto gli mancasse la compagnia femminile. Voleva sentirsi vicino a qualcuno, diceva, di questo era certo. (Guterson 1996: 21-22)

Le verità inconfessabili (l'uso di droghe) ma soprattutto l'incertezza sul proprio futuro diventano l'oggetto delle rivelazioni di Paul a una figura indecifrabile come quella di Bob, un personaggio che sfugge a ogni possibile identificazione e che a stento sembra perfino rientrare nel resoconto della tragedia. Non solo, infatti, non sembra affatto un pescatore ("Non era rude e neppure forte. Gli occhiali dalla montatura sottile gli stavano sghembi sul naso e la linea del mento era troppo gentile"), ma soprattutto, si chiede Hutchinson, "Come aveva fatto a sopravvivere? [...] Non aveva l'aspetto del sopravvissuto" (ivi: 11). Creatura definibile solo attraverso le negazioni (né forte né rude, né pescatore né sopravvissuto), Bob è, per Hutchinson, il "revenant-superstite" e, in quanto tale, intrinsecamente significato dalla "temporalità del suo ritorno [la cui] riapparizione è attesa ma anche oscuramente temuta" (Derrida 1994: 184). Fantasma che sembra provenire "dalla terra, venirne come da una clandestinità sotterranea (l'humus e il terriccio, la tomba e la prigione sotterranea)" (ivi: 120), Bob di fatto ritorna da una disgrazia che è stata causa di morte per portare un annuncio, per manifestarsi con una serie di verità fino a quel momento sconosciute tra le mura domestiche di Paul.

Quest'ultimo, scopriamo, proiettava il suo futuro immediato al di fuori della sua dimensione quotidiana, nel luogo più prossimo (geograficamente) e al tempo stesso più distante (sul piano simbolico) da Seattle e Puget Sound, l'unica destinazione che riusciva a concepire per una rigenerazione complessiva della

propria esistenza: l'Alaska dove, "aveva detto a Bob, intendeva ritrovare sé stesso" (Guterson: 26). Comincia a configurarsi una nuova cartografia mitica degli Stati Uniti. Seattle era stata fino a quel momento, anche geograficamente data la sua collocazione, l'ultima frontiera su cui proiettare le aspirazioni nazionali di un futuro utopico e poi il sogno di una palingenesi nazionale alle soglie di una fantomatica era post-storica. Ora, tuttavia, cominciava a essere percepita da chi la conosceva davvero come una città come tutte le altre, perfettamente integrata in un'ideologia nazionale essenzialmente conformista e di matrice piccolo-borghese. È altrove, quindi, che bisogna cercare nuove eterotopie, e l'Alaska già vagheggiata ai tempi della corsa all'oro nel Klondike – che per pura coincidenza inizia nel 1896, un secolo prima della pubblicazione di questo racconto – si presta alla perfezione a quest'ansia di fuga senza una meta reale. Ma il punto più importante delle confidenze che Paul affida a Bob riguarda il rapporto con il proprio padre, Hutchinson, che per tutto il racconto sarà chiamato con il solo cognome, una sorta di creatura senza identità propria che corrisponde idealmente al fantasma del padre di Amleto che, come Derrida a lungo rimarca, è sempre senza volto (Derrida: 14-18).⁸ L'unica certezza di Paul in relazione al proprio futuro, che, per il resto, è avvolto dalla più assoluta vaghezza e indeterminazione, riguarda il desiderio di non essere come Hutchinson:

Ora, in Alaska, strafatto sul ponte del peschereccio di Bob, Paul aveva trovato la sua illuminazione e aveva deciso che la chiave della propria esistenza doveva essere non diventare come suo padre. "Un fanatico del machismo", aveva detto a Bob Pomeroy. "E forse è troppo tardi", aveva aggiunto. Era tutto vero, Bob aveva detto a Hutchinson. Così aveva parlato Paul. (Guterson: 26)

Tutto sembra tornare: la ribellione giovanile trova nella figura paterna il primo e più significativo oggetto di disidentificazione. Nulla di nuovo, dopotutto, se è vero che l'uccisione simbolica del padre è, quasi da manuale, il solo mezzo per arrivare a prenderne il posto e assumere su di sé il ruolo di comando, la piena identità adulta. Tuttavia c'è uno scostamento macroscopico, nel racconto, dal padre freudiano e dall'autorità da esso tradizionalmente incarnata, dovuta al fatto che Paul e la sua generazione sono ormai consapevoli che il semplice passaggio di consegne

tra una generazione e l'altra significa semplicemente reiterare, e non distruggere, l'autorità e il potere. La necessità di individuare una forma di disidentificazione dalla figura paterna che possa davvero dirsi autentica, nel racconto, si risolve nella spettralità. Solo accogliendo la dimensione spettrale è possibile venire meno alle maglie sempre più capillari, profonde e coercitive del potere, che, secondo i più comuni dettami della biopolitica, talvolta si consolida proprio assumendo le sembianze apparentemente più lontane dalle tradizionali figure di autorità. La sola forma di sovversione che il racconto mette in moto è, per questo motivo, affidata a un luogo e a un personaggio fantasmatici: l'Alaska, il cui biancore mitico ha, perfino nell'immaginario comune, qualcosa di spettrale, e soprattutto l'indecifrabile figura di Bob Pomeroy, un improvvisato padre putativo che raccoglie la parola di Paul e la consegna al suo vero padre.

Il risultato immediato che questa consegna comporta è il dischiudersi di un'ulteriore storia, quella di Paul bambino e del suo rapporto con Hutchinson, e perfino quella del rapporto di quest'ultimo con suo padre, in una sorta di recupero a ritroso di genealogie dolorose e fino a quel momento tacitate. È per esempio ricordato il momento in cui Paul e Hutchinson vanno per la prima volta a caccia e Paul uccide un'anatra, senza il minimo entusiasmo, ma, anzi, quasi con orrore e disgusto. Anche in questo caso sembra non esserci niente di nuovo: viene in mente una vicenda simile raccontata, finanche con le stesse sfumature, da Hemingway in "Fathers and Sons" (1933), o, per restare nel Pacific Northwest, da Matthew Stadler nel racconto "My Brother Is Sleeping".⁹ In "The Drowned Son" c'è però un dettaglio assente in entrambi gli altri due racconti, e non è solo quello, pure notevole, che si tratta di una narrazione postuma. L'episodio qui narrato, a differenza dei due predecessori più o meno illustri, è prima di tutto una messa in scena di ruoli fittizi che Hutchinson racconta a sé stesso, una narrazione anch'essa puramente allucinatoria o fantasmatica, e solo secondariamente il resoconto di quanto accaduto realmente: "Hutchinson già si stava inventando tutta la storia: un terzo colpo lungo, la caduta a picco dell'anatra solitaria, il ragazzo troppo stupito per dire qualsiasi cosa – troppo stupito per parlare!" (ivi: 45). Non è necessario che tutto questo sia davvero avvenuto, perché è già incorporato nella narrazione che Hutchinson, quasi inconsapevolmen-

te, sta tessendo nella sua fantasia, e che diventerà il canovaccio sul quale sarà verosimilmente costruito il racconto della spedizione di caccia che sugella l'unione simbiotica tra padre e figlio attraverso un rito iniziatico.

"The Drowned Son" sdoppia, quindi, lo spazio fantasmatico. Non è solo il futuro a essere incastonato in un indefinito segmento spazio-temporale che viene in soccorso all'immaginazione di Paul nel momento in cui avverte il bisogno di fare i conti con sé stesso, con il proprio ruolo di figlio, e con suo padre. È pure il passato a configurarsi come già da sempre una narrazione, moneta corrente della quotidiana conversazione in famiglia e della costruzione di una continuità indiscussa e implicitamente accettata tra generazioni, tra padre e figlio, senza mai essere stato semplice e neutra successione di eventi. Ritorna Derrida, inaspettatamente, quando afferma che la merce perseguita e possiede la Cosa fin dalla sua creazione. Lo spettro dello scambio, dell'investimento ideologico che rende un oggetto "circolabile" e un evento narrabile, tormenta il puro valore d'uso, l'avvenimento, che in realtà non è mai esistito, in una sorta di riappropriazione tragica dell'ossessione postmoderna per le rappresentazioni come ludico e talora gioioso succedaneo della realtà. La farsa, la messa in scena ammonitrice, non è più il luogo dell'agnizione finale, come nell'*Amleto* shakespeariano, e forse non può più esserlo, perché è la performance, ormai, a precedere la realtà di cui si fa rappresentazione. Di questo sembra essere consapevole Laura, la madre di Paul, che rimprovera al marito la sua ossessione per la narrazione convenzionale dell'evento: "la tua storia ridicola di Paul-e-la-sua-prima-anatra, come se avesse mai avuto voglia lui di andare a caccia. Come se ne avesse mai avuto bisogno" (ivi: 37-38). La fotografia in cui Paul deve essere immortalato insieme alla sua preda è, al tempo stesso, emblema di questa mistificazione e cifra della sua natura primigenia, antecedente o sostitutiva della realtà:

Hutchinson, proprio prima dell'imbrunire, mise il ragazzo vicino al cofano del furgone con la sua prima anatra ben stretta nel pugno destro. Gli piazzò la macchina fotografica davanti alla faccia e prese a guardare il figlio dall'obiettivo. "E sorridi, cazzo", disse al figlio. "È la tua prima anatra." "Mi sento male a averla uccisa", disse il ragazzo. "Lo so", rispose Hutchinson, "ma sorridi lo stesso."

Il ragazzo ci provò. Sentiva il bisogno di compiacerlo, questo era chiaro, era fin troppo chiaro. (ivi: 45-46)

Alla luce della dolente conclusione della storia, il rapporto padre-figlio non è più concepibile neppure in termini oppositivi o dialettici, perché è stata nel frattempo compromessa la linearità temporale sulla quale esso, tacitamente, si fonda e che ci si aspetta travasi impercettibilmente il passato, rappresentato dal primo, nel futuro, incarnato dal secondo. Questa temporalità è spezzata, nel racconto, dalla mistificazione della performance dei ruoli di padre e figlio, che sembra non aver semplicemente preso il posto della realtà ma anche della sua temporalità cronologica (e forse perfino escatologica), appiattendola in una conclusione già prevista e già raggiunta, in un immaginario che congela il fluire del tempo in una fotografia – rappresentazione fittizia che però finisce per sostituire l'avvenimento di cui dovrebbe essere mera latrice, o addirittura crearlo ex novo.

È in questa temporalità azzerata e ridotta a pura messa in scena di sé stessa che arriva inaspettata la morte di Paul, una sorta di cupo *memento mori* collettivo ed epocale che annuncia stentoreo la tragedia e la sua forza evenemenziale nell'universo iterativo della rappresentazione. Questa morte – del tutto accidentale sul piano degli eventi narrati, ma carica dei toni di una oscura predestinazione sul piano simbolico – è una lacerazione dolorosa tanto nelle vite dei familiari di Paul quanto nell'idea stessa di esistenza (o finanche di storia) come semplice narrazione, e di identità come semplice performance. Se la performance dei ruoli di padre e figlio azzerava la linearità del tempo appiattendola in una continua iterazione di ruoli, solo la morte di Paul, ponendo fine alla messinscena, può rimettere in moto la storia, trovando una via d'uscita dall'illusione mistificatoria della sospensione del tempo. La sola ribellione e, al tempo stesso, radicale palingenesi del sé, in grado di dare corpo al rifiuto integrale, passa quindi attraverso l'autodistruzione. Ogni altra forma di dissenso o di protesta, infatti, sembra non funzionare più, destinata com'è a finire intrappolata in un meccanismo prevedibile, nel già scritto e già visto. L'autodistruzione è invece garante dell'autenticità del dissenso e del suo non essere mera accettazione di un gioco delle parti ormai perfettamente intellegibile come simulazione. Linea di fuga rispetto alla temporalità "out of joint" della generazione degli adolescenti di quegli anni, l'auto-

distruzione è pure la sola strategia possibile per evitare che perfino la più radicale delle rivolte finisca col rientrare in una definizione di ruoli convenzionali e, pertanto, svuotati di ogni efficacia.

Che fine fa, quindi, Amleto, una volta acquisite le sembianze di un ragazzo qualunque che vive la sua adolescenza ai margini della storia e ai margini dell'Occidente – la cui avventura inizia, per giunta, nel luogo celebrato dai media e dall'industria culturale, proprio in quel momento, come l'incubatore della rabbia e dell'insubordinazione giovanile? La risposta a questa domanda, individuabile nelle parole di Derrida, può essere, faticosamente e senza pretese di esaustività, ricavata proprio tra le righe del racconto di Guterson: nella morte di Paul, il puro evento a cui solo a posteriori può essere dato un significato simbolico, e nello sdoppiamento che essa, involontariamente, produce. L'aspettativa ansiogena della spettralità che è al centro di *Amleto*, in cui passato e presente confluiscono, e che per Derrida è la perfetta resa della temporalità sgangherata e non più afferrabile degli anni Novanta, è in *The Drowned Son* infatti superata non dalla manifestazione dello spettro ma dalla sua duplicazione. La paternità rigettata e fantasmatica di Paul si scinde tra due figure contrapposte e complementari, diverse manifestazioni del presente e del passato che, in *Amleto*, erano racchiuse nel solo sembiante del padre del principe di Danimarca. Dall'estremo opposto della modernità, pare ci dica il racconto, non si può concepire una paternità che non sia scissa. Da una parte c'è Bob, il confidente apparso per puro caso prima nella vita del ragazzo e poi in quella dei suoi genitori, *revenant* enigmatico che si fa profeta di un futuro destinato a non realizzarsi mai e portatore di un cambiamento radicale nelle vite di quelli che incontra. Dall'altra Hutchinson, l'uomo senza nome, la figura che, nell'incarnare la paternità e la sua contemporanea negazione, di fatto suggerisce che non c'è altra via d'uscita alla trappola dell'autorità e della sua rigida cristallizzazione in ruoli che non passi per l'autodistruzione. La storia di quella generazione di adolescenti potrebbe emblematicamente chiudersi proprio così – e così si chiuderanno di fatto gli anni Novanta, con l'annuncio di una distruzione globale i cui esiti non si sono ancora del tutto consumati.

Note

¹ Si è a lungo dibattuto su quale fosse l'età di Amleto, dal momento che gli indizi offerti dal testo shakespeariano non sembrano dare una risposta univoca. In appendice al suo *Hamlet and the Vision of Darkness*, Rhodri Lewis esamina la questione in dettaglio, arrivando alla conclusione che Amleto sia un adolescente, collocabile "nella categoria intermedia tra la fanciullezza e il raggiungimento della maschilità adulta".

² Mi riferisco al noto *The End of History and the Last Man*, pubblicato dal politologo conservatore Francis Fukuyama nel 1992.

³ La lettura dell'intero decennio come parentesi tra due eventi epocali è offerta da Philip Wegner, che ne parla in riferimento alla fine della guerra fredda, soffermandosi sull'effetto dell'iterazione dell'atto prodotto a oltre dieci anni di distanza. *From 11/9 to 9/11: The Misunderstood Years Between the Fall of the Berlin Wall and the Start of the War on Terror* è invece il sottotitolo emblematico scelto dai due diplomatici Derek Chollet e James Goldgeier per il volume *America Between the Wars* del 2008, in cui si sostiene, più pragmaticamente, che non c'è nulla di veramente decisivo nelle due date, semplici punti di snodo di un processo più lungo e più complesso.

⁴ Ho affrontato altrove questo tema (Iuliano 2019), in relazione alla "convergenza a Seattle" dei movimenti no-global durante le proteste contro il primo meeting del WTO, di cui Negri e Hardt parlano ampiamente nel loro *Multitude* (2004: 285-288). Nonostante l'entusiasmo degli autori, è impossibile non prendere atto dell'esito a conti fatti fallimentare del tentativo di costruire una forza antagonista alla forza del capitale globale che potesse fare a meno delle forme collaudate di organizzazione politica prodotte dal marxismo e dal movimento operaio novecentesco.

⁵ Un ritratto completo e ricco di informazioni sulla condizione degli adolescenti negli Stati Uniti di quegli anni è offerto in uno studio di Mike Males del 1996, significativamente intitolato *Scapegoat Generation*. L'assunto di fondo del volume è che proprio quella generazione si trova per la prima volta a fare i conti con l'eredità sociale e politico-culturale delle generazioni precedenti, pagando per colpe non proprie.

⁶ Una sintesi efficace e comprensiva della narrazione della città di Seattle e della costruzione di miti culturali sovente superficiali o posticci è data, pur senza pretese di scientificità, dal bel libro di James Lyons *Selling Seattle*.

⁷ David Guterson è uno scrittore originario di Seattle, la cui fama è dovuta soprattutto al romanzo *Snow Falling on Cedars* del 1994, premiato l'anno successivo con il prestigioso PEN/Faulkner Award. *The Drowned Son*, uscito per la prima volta nel numero di febbraio del 1996 di *Harper's Magazine*, è stato pubblicato in un piccolo volume nello stesso anno. Da quest'ultima edizione sono tratte le citazioni; le traduzioni sono mie.

⁸ Si tratta, per altro, di un cognome non privo di una sua carica evocativa, che riporta ai miti di fondazione della nazione americana, al tema della ribellione contro l'autorità, e infine all'esplorazione, in questo caso forzata, di nuovi territori e nuove frontiere. Al nome di Anne Hutchinson si lega infatti la memoria di uno dei primi e più illustri episodi di dissenso religioso nei primi anni delle colonie puritane del New England. Nel 1637 Hutchinson fu condannata e scomunicata dalla corte del Massachusetts presieduta da John Winthrop, nemico di dissidenti e antinomiani ricordato anche da Hawthorne in *The Scarlet Letter*, e autore di quel *A Modell of Christian Charity* in cui è per la prima volta abbozzato il mito dell'eccezionalità americana.

Esiliata dalla città di Boston, Hutchinson trova rifugio a New Amsterdam, la città che poi diventerà New York, dove sarà poi uccisa da un gruppo di nativi Mohicani.

⁹ Il celebre racconto di Hemingway ripercorre i pensieri di Nick Adams che, dopo una giornata di caccia, ritorna a casa con suo figlio addormentato in macchina, e rievoca la propria infanzia e il rapporto con il proprio padre. Il racconto di Stadler, uscito nel 1985 e ovviamente assai meno noto, è la storia del rapporto di un uomo e i suoi due figli che devono uccidere una pecora e sono spaventati. Il padre insiste perché uccidano in ogni caso l'animale; il più piccolo dei fratelli esegue l'ordine, ma subito dopo scappa via terrorizzato e angosciato, rifugiandosi nel bosco.

Bibliografia

- BARCOTT B. (1994), "Introduction," in BARCOTT B. (a cura di), *Northwest Passages: A Literary Anthology of the Pacific Northwest from Coyote Tales to Roadside Attractions*, Sasquatch Books, Seattle, pp. xi-xii.
- CHOLLET D., GOLDGEIER J. (2008), *America Between the Wars. From 11/9 to 9/11: The Misunderstood Years Between the Fall of the Berlin Wall and the Start of the War on Terror*, Public Affairs, New York.
- DERRIDA J. (1994), *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Raffaello Cortina, Milano (ed. or. *Spectres de Marx*, Galilée, Paris, 1993).
- GROSSBERG L. (2003), "Cultural Studies, the War against Kids, and the Re-becoming of US Modernity", in *Postcolonial Studies*, 6:3, pp. 327-349.
- GUTERSON D. (1996), *The Drowned Son*, Bloomsbury, London.
- HARDT M., NEGRI A. (2004), *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*, The Penguin Press, New York.
- HOUSTON S. D. (2019), *Imagining Seattle. Social Values in Urban Governance*, University of Nebraska Press, Lincoln.
- IULIANO F. (2019), "One, No One and a Multitude: The Narrative of Seattle 1999 and the Emergence of Populism", in *REAL - Yearbook of Research in English and American Literature*, 34, pp. 105-123.
- ID. (2020), "No Country for Young Men: Geographies of Anxiety in My Own Private Idaho", in IBARRARAN-BIGALONDO A. (a cura di), *The New American West in Literature and the Arts: A Journey Across Boundaries*, Routledge, New York, pp. 147-160.
- LEWIS RH. (2017), *Hamlet and the Vision of Darkness*, Princeton University Press, Princeton-London.
- LYONS J. (2004), *Selling Seattle: Representing Contemporary Urban America*, Wallflower Press, London-New York.
- MALES M. A. (1996), *Scapegoat Generation: America's War on Adolescents*, Common Courage Press, Monroe.
- ORTNER SH. B. (1998), "Generation X: Anthropology in a Media-Saturated World", in *Cultural Anthropology*, 13:3, pp. 414-440.
- SHAKESPEARE W. (2009), *Amleto*, nella traduzione di Cesare Garboli, Einaudi, Torino.
- STADLER M. (2002), "My Brother Is Sleeping", in CARPENTER N., GILOVICH P., KESSLER R. (a cura di), *The Rendezvous Reader. Northwest Writing*, 10th Ave, Seattle.
- STRONG C. (2011), *Grunge: Music and Memory*, Farnham, Ashgate.
- TROY G. (2015), *The Age of Clinton: America in the 1990s*, Thomas Dunne Books, New York.
- WEGNER PH. E. (2009), *Life between Two Deaths: U.S. Culture in the Long Nineties*, Duke University Press, Durham.

À l'heure de la révolte. Ce que le mouvement des Gilets jaunes a fait à la littérature

JESSY SIMONINI

Università degli studi di Udine
jessy.simonini@gmail.com

Mots-clès

Gilets jaunes
Dufresne
Divry
Violences policières
France

Keywords

Gilets jaunes
Dufresne
Divry
Police violence
France

Abstract

L'expérience militante des Gilets jaunes, dans les différentes perspectives idéologiques qu'elle incarne, se configure comme un moment crucial pour l'histoire récente de la France, pendant lequel les petites gens ou, pour reprendre les mots d'Emmanuel Macron, "ceux qui ne sont rien" reprennent enfin la parole et occupent l'espace public. Dans l'article, à partir d'une introduction générale portant sur le positionnement des intellectuels, notamment des écrivains, face au mouvement, on se focalise sur les représentations narratives des gilets jaunes chez plusieurs écrivains, notamment David Dufresne et Sophie Divry. Ces auteurs, par des formes très différentes, se focalisent sur la question de la répression et des violences policières, qui semble monopoliser le débat autour du sujet, au moins dans le champ de la littérature.

The Gilets jaunes movement, in the different ideological perspectives it embodies, can be considered as a crucial moment for recent French history, during which the little people or quoting Emmanuel Macron, "those who are nothing" finally take back the floor and occupy the public space. This article, starting with a general introduction about the positions of some intellectuals, especially writers, on the movement, centers on the narrative representations of the Gilets jaunes in several writers such as David Dufresne and Sophie Divry. These authors, in very different forms, focus on the issue of repression and police violence, which seems to monopolize the debate around the subject in the literary field.

1. Écrivains, intellectuels et gilets jaunes

Dans un bref essai paru en 2019 dans la collection "Tracts", chez Gallimard, l'écrivaine Danièle Sallenave décrit ainsi les caractères fondamentaux des participants au mouvement des Gilets jaunes, auquel elle apporte son soutien dans ce texte très engagé :

Ce sont des gens que les habitants des grandes villes ne croisent jamais. Des gens qu'on n'entend jamais. Il y a quelque part, dans un roman de Dickens une formulation extraordinaire pour désigner justement ceux qu'on ne voit pas et qui parfois se révoltent. "Quelque chose qui parfois se soulevait comme la mer, faisait un peu de mal et de dégâts, et retombait à nouveau" (Sallenave 2019 : 8).

Pour Sallenave, ce mouvement d'*invisibles* (Ronsavallon 2014) incarnerait une France rurale et périphérique, affaiblie par une paupérisation systématique des services publics et par une distance toujours plus profonde avec les élites et les centres où s'exerce le pouvoir. Les anonymes, les "petites gens" ou, pour reprendre la célèbre formule d'Emmanuel Macron, "ceux qui ne sont rien" et dont l'existence marginale et silencieuse s'opposerait presque plastiquement à celle de tous "ceux qui réussissent",¹ entrent alors violemment dans l'histoire pour imposer une fluctuation extraordinaire, tant semblable à une image tirée du roman *Hard times* de Dickens : celle d'une vague qui se soulève, fait mal et ensuite retombe².

Efficace métaphore d'un mouvement qui se présente dès l'immédiat, en novembre 2018, comme spontané et autonome, à l'apparence dépourvu de liens avec les partis et les syndicats (Fillieule, Hayat, Monchartre 2020) et avec des demandes fort précises, notamment sur le pouvoir d'achat et sur la diminution des prix du carburant (Bloch 2018) ; un mouvement qui adopte des nouvelles pratiques de lutte (Bendali *et alii* 2019) et qui remet en discussion le clivage traditionnel entre droite et gauche, en structurant une confrontation nouvelle et toujours plus radicale entre dominants et dominés, centres et périphéries.

Poujadistes, fascistes, casseurs, haineux, homophobes, expression de la "peste brune",³ Telles sont plusieurs des définitions qui ont été attribuées au mouvement, dans l'incapacité d'identifier une tendance idéologique univoque ou bien dans la tentative

de présenter ses membres comme des populistes d'extrême droite, en connivence avec le RN ou les antennes françaises de Qanon. Mais une analyse plus attentive nous montre que toutes ces catégories finissent par s'effriter : la force du mouvement des Gilets jaunes résiderait alors dans son ambiguïté, dans la dimension anti-institutionnelle et spontanée de ses mobilisations, dans l'hétérogénéité de son corps social (Le Bart 2020).

Le rejet de la politique d'Emmanuel Macron, considéré par certains comme le "président des ultra-riches" (Pinçon, Pinçon-Charlot 2019), de son gouvernement et de son parti personnel s'accompagne en effet à une plus profonde remise en question de l'État et de la violence qu'il incarne, comme le montrent les nombreuses mobilisations contre les abus de la police, qui seront l'objet principal des ouvrages de David Dufresne (2019) et de Sophie Divry (2020). Ces témoignages, que nous allons examiner par la suite, nous montrent que l'expérience des violences policières – expression d'ailleurs fortement contestée au sein du discours institutionnel, même auprès de représentants s'auto-définissant comme "progressistes"⁴ – marque en profondeur la construction de l'imaginaire narratif des Gilets jaunes. Mais avant de ce faire, nous allons présenter deux autres aspects remarquables qui nous permettent d'observer ce que les Gilets jaunes auraient fait à la littérature : la posture de plusieurs écrivains face au mouvement, notamment par le biais d'articles, tribunes et interventions lors d'émissions télévisées ou radiophoniques ; les caractéristiques du processus de création qui transforme une expérience de lutte en un matériau narratif, sa véritable *mise en récit* et les implications stylistiques, politiques – et de politique de la littérature – qui en découlent.

Cela est un point à notre sens essentiel, en raison de la fracture profonde qui s'est manifestée entre la classe dite "intellectuelle", dont font partie les écrivains, et les participants au mouvement des gilets jaunes et qui reflète celle, décennale, entre les universitaires et les classes populaires, comme le remarque à très juste titre la philosophe Barbara Stiegler :

Le moins qu'on puisse dire, c'est que l'accueil des gilets jaunes par les gens de mon milieu n'est pas des plus hospitaliers. Il faut dire que cela fait cinquante ans que les classes

populaires et les universitaires ne se parlent plus et qu'ils s'ignorent réciproquement. Que les pouvoirs successifs s'en réjouissent, dressant sans relâche les catégories sociales les unes contre les autres. Et que les livres, tous les livres, sont perdus au cœur de ce divorce (Stiegler 2020 : 18).

Si "les livres, tous les livres, sont perdus", que peut donc produire la rencontre entre les gilets jaunes et la littérature ? La libération de la parole des "invisibles" et des subalternes ou bien une fracture encore plus évidente entre une classe intellectuelle, dont font partie les écrivains, et les "petites gens" qui ont donné souffle au mouvement ? Ces questions, cinq ans après les premières actions du mouvement, restent ouvertes.

Une lecture des tribunes signées par plusieurs écrivains et intellectuels français nous témoigne pourtant d'une solidarité interclassiste, qui s'exprime par le rejet de la politique gouvernementale et le soutien à un "mouvement de citoyennes, né spontanément, qui ne se rattache à aucun parti politique". Ce sont les mots utilisés par les auteurs d'une tribune parue dans *Libération* en mai 2019, à quelques mois du début du mouvement, et dans laquelle ils dénoncent également la "répression qui s'aggrave chaque semaine", ainsi que le mépris de classe exprimé par le pouvoir à l'égard des manifestants. Les tribunes se sont ainsi succédé, avec des signataires issus du monde littéraire, des intellectuels, des professionnels de la culture.

Dans un ouvrage collectif paru en 2019, François Bégaudeau met en évidence, comme le fait Barbara Stiegler, l'impossible convergence entre les intellectuels de gauche, avec leur tribunes un peu neutres et leurs postures intrinsèquement de classe, et le corps social de Gilets jaunes :

Des historiens de gauche, des philosophes de gauche, des sociologues de gauche, pondent des tribunes hyper-réactives. Ils y prennent un peu les vessies jaunes pour des lanternes rouges. Je les comprends – frustration, lassitude. Je les maudis. Je les maudis de pécher contre la lucidité. Je les maudis d'occulter que ce mouvement ne veut pas d'eux. Cette répulsion à leur égard, je l'ai perçue au bord d'un rond-point. Perçue et aussitôt métabolisée en dissimulation. [...] Sur les ronds-points ou à la télé, les gilets ne disaient pas classes populaires, ils disaient peuple (Bégaudeau 2019 : 60-61).

Une étude approfondie des prises de parole des auteurs dans les médias et, plus généralement, dans l'espace public, peut tout de même nous fournir quelques éléments d'analyse supplémentaires : on observera que les écrivains "working class" (Prunetti 2023), ceux qui dans leurs ouvrages se sont intéressés aux conditions de vie et de travail des classes populaires ainsi qu'aux formes d'exploitation dans la société néo-capitaliste, interviennent publiquement pour exprimer leurs opinions sur le mouvement, dont ils cautionnent souvent les actions. En mars 2019, à l'occasion du Salon du Livre de Paris, trois auteurs ont été interrogés sur ce sujet (Houot 2019) : il s'agit de Joseph Ponthus, auteur de *À la ligne* (Ponthus 2019), prosimètre⁶ sur l'expérience de travail, vécue par le narrateur,⁷ dans plusieurs usines de l'agroalimentaire en Bretagne ; de Nicholas Mathieu, dont le roman *Nos enfants après eux* (Mathieu 2018) décrit la vie des classes populaires dans la Moselle accablée par la désindustrialisation et l'appauvrissement général ; et de François Bégaudeau, que nous avons déjà cité, auteur du roman *En guerre* (Bégaudeau 2018), qui s'interroge sur les fractures sociales de la France contemporaine, dans l'opposition entre les personnages de Catherine Tendron, responsable des ressources humaines qui incarne pleinement le modèle néo-libéral et déterministe, et Louisa, employée précaire chez Amazon.

Pour Bégaudeau, l'auteur qui sans doute problématise davantage son rapport au mouvement, la crise des Gilets jaunes serait aussi la réaction à un "manque de récit" de la politique, auquel opposer un "effort narratif" qui fait surgir la parole des invisibles et auquel peut participer la littérature en redéfinissant certains de ses caractères :

Je crois qu'en politique, on manque de récit, on manque du récit de tous ces gens qui vivent dans la précarité, dans la souffrance, et je crois que la contribution de la littérature, des romans, c'est de participer à l'effort narratif général. Cette crise des Gilets jaunes est un mouvement qui a fait advenir du collectif, et du récit. Des gens qu'on n'entend jamais ont raconté leur vie, on leur a fait raconter leur vie, et je crois que la littérature peut contribuer à ce récit (Houot 2019).

Même si ces ouvrages ne racontent pas directement

du mouvement des Gilets jaunes, les trois auteurs participent directement aux actions du mouvement et leurs projets d'écriture respectifs finissent par résonner, d'un point de vue à la fois éthique et politique, avec la mobilisation en cours. Raconter les existences des subalternes et des invisibles ferait alors partie d'un plus vaste projet visant à leur redonner la parole et à les remettre au centre du discours public face à l'invisibilisation (Huppe 2021).

Mais on peut facilement noter les limites de ce discours et la distance qui sépare le monde des intellectuels et le peuple en jaune. Annie Ernaux, par exemple, affiche clairement son soutien aux Gilets jaunes malgré quelques désaccords. Cette "insurrection contre un pouvoir qui méprise, un gouvernement qui ignore la vie des gens" se situe, pour l'écrivaine, dans un plus vaste mouvement social qui aurait débuté avec le référendum de 2005 sur la Constitution européenne et aurait continué sous de formes toujours nouvelles, la Nuit debout ou bien le mouvement social des cheminots :

Aujourd'hui, la révolte vient de gens qui vivent dans leur chair l'injustice, et qui n'ont pas d'avenir. Je pense que ça va durer, et que je vais continuer à les soutenir. Macron représente la caricature de la coupure avec un monde dont il ignore tout, et toute son attitude incarne le mépris (Ernaux 2019).

Le positionnement d'Ernaux, réaffirmé dans un court texte paru dans l'ouvrage collectif de 2019 qu'on a déjà cité, ne présente pas, au moins à l'apparence, un rapport direct avec son écriture. Certes, l'œuvre d'Annie Ernaux est traversée par une dense réflexion sur son positionnement de classe et sur l'identité de "transfuge" d'une écrivaine qui a problématisé le rapport entre intime et politique à travers un processus de reconnaissance et de subjectivation. Nous pouvons le noter dans *La Place*, dont on remarquera l'influence des lectures de Pierre Bourdieu, ou bien dans *La Honte*, pour proposer deux exemples efficaces. Mais aucun rapport ne semble s'instaurer entre le projet d'écriture d'Ernaux et le mouvement des Gilets jaunes, sa participation – comme celle de nombreux autres écrivains et intellectuels – se limitant seulement à des prises de position publiques ou à une signature dans une tribune, tout en critiquant la "frilosité" des intellectuels *mainstream* face à la

mobilisation.

Le cas d'Édouard Louis, dans cette perspective, est peut-être plus intéressant : Louis est un soutien du mouvement comme beaucoup d'autres écrivains, mais sa première rencontre avec les Gilets jaunes est le point de départ d'un processus de subjectivation et d'auto-analyse bien plus profond. Les gilets jaunes, en effet, incarnent l'histoire de son père et d'autres membres de sa famille et peuvent déclencher un mécanisme de reconnaissance : reconnaissance de soi et d'une appartenance commune au même corps social. C'est ainsi que les images fragmentaires des participants aux mobilisations, les corps ravagés par la fatigue et la souffrance qui défilent en jaune chaque samedi, semblent se superposer parfaitement aux corps de son père, de sa tante ou de son frère, comme on peut lire dans cet article, paru dans le magazine *Les Inrockuptibles* en décembre 2018 :

Ils ressemblaient aux corps de ma famille, des habitants du village où j'ai vécu pendant mon enfance, de ces gens à la santé dévastée par la misère et la pauvreté, et qui justement répétaient toujours, tous les jours de mon enfance "nous on ne compte pour personne, personne ne parle de nous" – d'où le fait que je me sentais personnellement visé par le mépris et la violence de la bourgeoisie qui se sont immédiatement abattus sur ce mouvement. Parce que, en moi, pour moi, chaque personne qui insultait un gilet jaune insultait mon père (Louis 2018).

On retrouve dans cet article les thèmes fondamentaux de l'écriture d'Édouard Louis dès son premier ouvrage, *En finir avec Eddy Bellegueule* (Louis 2014) : l'appartenance à une classe sociale défavorisée, la tentative de s'émanciper du modèle de masculinité imposé dans le milieu ouvrier dont il est issu, l'insulte comme trace fondamentale de la haine et, en même temps, comme élément de construction d'une identité divergente. Mais ce texte est encore plus profond : il instaure, en effet, une relation nouvelle entre la subjectivité de son auteur et le mouvement social, une relation épidermique et corporelle, dans laquelle on retrouve l'histoire de sa famille, de ses souffrances⁸ et donc aussi une partie de son identité, dans l'exploration d'une véritable "contrée de moi-même" (Eribon 2009), pour reprendre les mots d'un sociologue si important pour Édouard Louis. La même exploration avait d'ailleurs été menée dans un

ouvrage paru en 2018, peu de temps avant la mobilisation, *Qui a tué mon père* (Louis 2018b), où la souffrance du corps ouvrier de son père s'exprime dans cette célèbre invective où sont énumérés les noms de plusieurs responsables politiques, dont les choix ont des répercussions matérielles sur la vie des individus :

Hollande, Valls, El Khomri, Hirsch, Sarkozy, Macron, Bertrand, Chirac. L'histoire de ta souffrance porte des noms. L'histoire de ta vie est l'histoire de ces personnes qui se sont succédé pour t'abattre. L'histoire de ton corps est l'histoire de ces noms qui se sont succédé pour le détruire. L'histoire de ton corps accuse l'histoire politique (Louis 2018b : 78).

Les textes que nous avons évoqués jusqu'à présent ne transforment pas l'expérience militante des Gilets jaunes en une instance narrative plus profonde, mais se limitent à une interrogation de surface sur le rapport de sa subjectivité (autoriale aussi) aux Gilets jaunes. Comme le note Justine Huppe, en effet :

Par sa sociologie hétérogène et ses discours parfois équivoques, le mouvement des Gilets jaunes a donc à sa façon empêché l'identification rapide et simpliste des écrivains et intellectuels à celui-ci. Cela peut être vu comme une occasion de décrier l'inconséquence politique des écrivains et intellectuels de gauche (Huppe 2021 : 12).

2. Narratives du mouvement

Mais comme nous l'avons indiqué dans l'introduction, le mouvement peut aussi être le point de départ d'une instance narrative, d'un projet d'écriture qui redonne la parole aux invisibles et qui propose une mise en récit de cette expérience militante, de ses protagonistes, des conflits avec les représentants du pouvoir. Cette mise en récit, qui peut se manifester dans la forme romanesque traditionnelle, celle du mémoire, du récit allégorique ou bien celle de l'enquête journalistique, nous montre que les écrivains ne se sont pas simplement interrogés sur leur rapport subjectif au mouvement, mais qu'ils ont fait de ce terrain de lutte le point de départ d'un projet d'écriture.

Nous pouvons le noter dans *Monument national* de Julia Deck (2022) où la mémoire du mouvement

résonne clairement dans une plus vaste fresque narrative, au sein d'un château des Yvelines où vivent plusieurs personnages de la très haute bourgeoisie ou bien dans un supermarché du Blanc-Mesnil, ville très populaire de Seine Saint-Denis, où se déroule l'histoire de la caissière Aminata. D'autres ouvrages, notamment *Désordre* de Leslie Kaplan (2019) ou *Comme un empire dans un empire* d'Alice Zeniter (2020), mettent en scène, seulement en toile de fond, les gilets jaunes et leurs mobilisations entre 2018 et 2019, tout en ne faisant pas de ces matériaux fictionnels le cœur du récit, qui suit d'autres fils narratifs.

Dans *Dernière sommation*, de David Dufresne, le mouvement des Gilets jaunes est, à l'apparence, l'objet essentiel d'une narration qui vise principalement à dénoncer la violence étatique. La trame définit une triangulation entre polarités opposées : Etienne Dardel, dans lequel il est très facile de reconnaître un avatar de l'auteur lui-même, journaliste qui couvre les manifestations parisiennes de 2018-2019 et signale publiquement les violences contre plusieurs participants ; deux participantes au mouvement, Vicky, victime de la répression, et sa mère, qui préside un rond-point dans le Tarn et qui vient d'adhérer au RN après une vie au Parti socialiste ; les représentants du pouvoir, dont le directeur de l'Ordre public et le ministre de l'Intérieur. Nous ne pouvons pas partager entièrement la lecture de Justine Huppe, qui considère que la trame de *Dernière sommation* est "plus focalisée sur la démarche de lanceur d'alerte d'un double fictionnel de l'auteur et sur les arcanes de la préfecture de police parisienne" (Huppe 2021 : 24). Si la narration s'intéresse grandement à ces deux polarités, dans la confrontation continue entre un journaliste d'enquête et les pouvoirs publics répressifs, la parole des Gilets jaunes se manifeste à plusieurs reprises au cours du récit. L'auteur décrit les pratiques du mouvement, l'écosystème des ronds-points et des manifestations, les slogans scandés lors des mobilisations. Il fait aussi référence à deux des figures principales du mouvement, Priscillia Ludowsky et Jacqueline Moraud, dont il publie une transcription du célèbre discours "Qu'est-ce que vous faites du poignard des Français ?" publié par Moraud dans son profil Facebook en octobre 2018 (Dufresne 2019 : 35) et qui représente l'un des principaux relais des revendications des Gilets jaunes. Si la parole n'est pas directement donnée aux manifestants mais elle est soumise

à une instance de fictionnalisation agencée par l'auteur, sa narration suit pourtant fidèlement le déroulement des manifestations et propose une analyse très fine du mouvement et de ses protagonistes, dont la parole émerge de façon considérable.

On pourrait pourtant facilement critiquer l'attitude peut-être trop sociologique ou sociologiste qui émerge dans certains passages, notamment ceux où l'on décrit de façon caricaturale (ou en tout cas déjà très exploitée dans le discours public et dans les pratiques narratives) le passage du PS au RN de la mère de Vicky et le conflit générationnel entre une mère gilet jaune favorable au respect de l'ordre et une fille qui est prête à tout casser :

Vicky hésite. Elle et sa mère, tout les séparait, une ancienne socialo, bénévole aux Restos du Cœur, devenue colleuse d'affiches pour Marine. Sa mère disait qu'on les avait jamais essayés, eux, le Rassemblement national, et qu'elle, Marine, c'était différent, surtout, c'était une femme et ça aussi, on n'avait jamais essayé. [...] Mère et fille s'étaient brouillées à jamais autour de la mort de Rémi Fraisse, fauché par une grenade de gendarmerie à Sivens, à trente kilomètres au nord de Graulhet, chez la mère de Vicky (Dufresne 2019 : 83-84).

Il est pourtant vrai que les violences policières restent le cœur de la narration, dans la confrontation permanente entre les dérives du pouvoir et l'action de contrôle exercé par le contre-pouvoir journalistique qui s'exprime par ses *tweets* adressés au Ministère de l'Intérieur et qui se présentent comme de véritables interruptions dans le développement diégétique :

Allo @Place_Beauveau – c'est pour un signalement 595
Un policier à un manifestant gilet jaune : "Je vais boire ton sang".
Place Victor-Hugo, Brest #ActeXXII
@EtienneDardel (Dufresne 2019 : 111)

Cinq mains coupées de Sophie Divry est un récit hybride qui se focalise, lui aussi, sur les conséquences des violences policières subies par cinq gilets jaunes ayant participé aux mobilisations dans différentes villes de France. Les "mains coupées" du titre, qui rappellent une autre main coupée célèbre de la littérature française,⁹ sont celles des manifestants mutilés à cause de l'utilisation de grenades offensives par la police. Divry recueille et enregistre tous leurs mots pour composer un nouveau texte qui naît du tissage de tous ces témoignages individuels, anonymisés¹⁰ et mélangés pour mettre en relief la dimension collective de leur souffrance. Contrairement au texte de

Dufresne, dans *Cinq mains coupées* les Gilets jaunes prennent la parole directement : cette prise de parole est seulement réorientée par l'autrice, qui préserve d'ailleurs la dimension évidemment orale de leurs témoignages.

Nous définissons la forme textuelle adoptée par Divry comme hybride à cause des différentes perspectives de lecture qui peuvent être adoptées : enquête journalistique, simples témoignages, narration qui s'exprime à travers un flux presque inépuisable de voix différentes, agencées par l'autrice dans une structure uniforme. Le récit qui se produit donne ainsi l'impression d'un mouvement continu qui reproduirait par mimésis le mouvement loufoque et syncopé qui caractérise les manifestations.

Dans la postface, introduite par un exergue de Nathalie Quintane (2018),¹¹ Divry décrit plus précisément les contours de son projet d'écriture :

Dans ce livre, pas une phrase n'est de moi. Elles proviennent toutes d'entretiens réalisés entre septembre 2019 et février 2020 auprès des cinq manifestants mutilés de la main lors du mouvement des Gilets jaunes (Divry 2020 : 115).

La construction d'un véritable "chœur" où résonnent les voix individuelles des victimes de pratiques policières violentes passe par l'adoption d'une technique de montage qui annule la distinction entre les cinq histoires individuelles pour imaginer un récit définitivement recomposé. Cette image de recomposition et reconstruction peut facilement être mise en parallèle aux corps démembrés des manifestants, leurs articulations détruites, leurs os brisés. Dans cette dialectique entre destruction et reconstruction, entre coupure et soudure, le texte devient lui-même un corps : corps politique collectif qui permet la prise de parole et une survivance mémorielle de ces cinq histoires subjectives.

Le récit s'oriente ainsi vers la perte de cette subjectivité pour définir une histoire plus vaste, dans laquelle on peut tous se reconnaître :

Je suis né à Romilly-sur-Seine, dans l'Aube. Je suis né au Mans. Je suis né en Turquie. Je suis natif de Tauriac. J'ai grandi à Bayonne dans un quartier prioritaire. Je suis arrivé en France quand j'étais petit. Enfant, j'habitais à Pont-du-Moron. J'habite dans une petite ville près de Tours. Je vis dans une longère au bord de l'estuaire de la Gironde. Je vis dans un village de la Sarthe. J'habite dans une maison en location avec un bout de jardin. Je loue un appartement dans le quartier Saint-Louis à Bordeaux. Je suis né à Argenteuil, je vis à Argenteuil et j'ai toujours vécu à Argenteuil (Divry 2020 : 21).

On peut observer, dans ce passage presque cartographique, que la juxtaposition de chaque voix individuelle se fait de manière extrêmement fragmentée. La mosaïque que l'auteur définit dans l'extrait se développe à partir de la provenance géographique de chaque témoignage et rend compte au lecteur de sa variété à la fois territoriale et sociographique.

Le choix d'utiliser des phrases courtes et fragmentées, indépendantes les unes des autres et très rythmées grâce à l'anaphore, engendre une forme textuelle à l'évolution très rapide, dans laquelle chaque expérience subjective est rapprochée de l'autre afin de souligner sa dimension collective et de mettre en évidence son caractère universel. Les textes présentant les témoignages utilisent d'ailleurs de ce même effet de style rythmé et syncopé, procédant parfois par contraste : contraste entre des lieux différents comme Romilly-sur-Seine, ville symbole de la crise industrielle de la région de Troyes, la lointaine Turquie ou une banlieue tendue comme Argenteuil. De même, dans d'autres passages, on remarque l'utilisation de cette pratique contrastive qui contribue à donner au récit une dimension collective et, en même temps, à faire émerger la composition sociale et politique très stratifiée du mouvement : "On ne parlait jamais de politique à la maison. On parlait beaucoup politique à la maison" (Divry 2020 : 25). On le voit aussi dans ce passage, où la fragmentation apparente permet de décrire les actions judiciaires menées par chacun des mutilés, qui sont, comme on le découvre (à travers le même procédé anaphorique), presque toujours les mêmes :

J'ai porté plainte contre Didier Lallement et Christophe Castaner pour mutilation volontaire.

J'ai déposé plainte contre X.

J'ai porté plainte contre Michel Delpuech, le préfet de police.

J'ai porté plainte contre personne dépositaire de la force publique, enfin un truc comme ça... (Divry 2020 : 77)

Ces dispositifs de fragmentation et de recombinaison nous aident à comprendre la composition sociale très diverse des Gilets jaunes, issus de milieux sociaux différents entre eux : classe ouvrière syndiquée, petite bourgeoisie paupérisée, classes populaires issues de l'immigration. Ce souci de clarté et d'exhaustivité nous semble une réponse à l'incapa-

cité de définir le mouvement par des catégories fixes ou bien à la tendance à identifier les Gilets jaunes comme des "casseurs" violents issus de milieux défavorisés : cette narration polymorphe, en effet, illustre efficacement la variété des composantes du mouvement et la participation majoritaire de citoyens ordinaires, qui sont les premières victimes de violences policières et qui représentent le corps social principal des Gilets jaunes.

3. Conclusions

Dans le cadre de cette réflexion sur les rapports entre la littérature et les Gilets jaunes, nous avons d'abord présenté les manières dont les écrivains ont réagi aux mobilisations, en mettant en évidence certains aspects d'une relation problématique, tant d'un point de vue politique qu'en termes de positionnement de classe. L'examen de certaines prises de position publiques, ainsi que d'écrits portant sur les Gilets jaunes, a montré de la part d'un nombre considérable d'auteurs, souvent déjà orientés vers des formes d'écriture ouvrière ou à l'intersection entre littérature et sociologie, la volonté de soutenir le mouvement ou bien d'y participer. Dans le cas d'Edouard Louis, ce soutien s'exprime dans un processus plus complexe de subjectivation qui croise sa propre appartenance de classe et une dimension généalogique. Les deux textes que nous avons examinés sont ceux de Dufresne et de Divry. Le premier, se présentant sous la forme d'un récit traditionnel, invente un système de personnages qui gravitent pour des raisons différentes autour des mobilisations, selon un schéma fixe où l'on trouve les oppresseurs (les représentants de la police), les opprimés (Vicky, victime d'une grande) et le contre-pouvoir qui dénonce l'oppression, représenté par le journaliste Étienne Dardel. Les limites de cette structure narrative résident peut-être dans la dimension trop caricaturale de certaines représentations ainsi que, selon certaines critiques, dans l'absence de place consacrées aux voix du mouvement. Plus intéressant est sans doute le projet de Sophie Divry, non pas une auteure mais plutôt une tisseuse de témoignages différents, qui sont réorganisés pour donner vie à un "récit" fluide.

Dans une perspective plus large, on peut dire que

les Gilets jaunes ont représenté une instance narrative non secondaire, objet de nombreuses pratiques d'écriture et de réflexion chez les écrivains français des dernières années. Les résultats sont, comme on le découvre, cependant extrêmement circonscrits, voire limités à la question centrale des violences policières, dans une confrontation permanente avec le pouvoir et ses responsabilités. Quelle place peut alors trouver, dans l'espace littéraire, la perspective révolutionnaire et insurrectionnelle qui était à l'origine des Gilets jaunes ? Ces vers du poète italo-français F. Bajec (Bajec 2018) ne nous offrent pas une réponse définitive, mais proposent de continuer la lutte dans un terrain nouveau :

NOUS AVONS MONTRÉ
COMMENT VOUS BATTRE

dès lors plus rien à ajouter à part
vous expédier des sacs d'un bon café
qui vous maintiendra debout éveillés
pendant vos journées de lutte et la nuit
Vous êtes grands bien bâtis l'adversaire
est le même et a soumis tous nos frères
Tuez le profit frappez le suffrage
ce pouvoir qui chancelle mais s'obstine
dans l'erreur de compter puis ignorer
autant de voix en toute impunité.

Notes

* Je cite ici un très célèbre passage de *Spartakus* de Furio Jesi, dont je fournis la citation en italien : "Si può amare una città, si possono riconoscere le sue case e le sue strade nelle proprie memorie più remote e segrete; ma solo nell'ora della rivolta la città è sentita veramente come l'*haut-lieu* e al tempo stesso come la propria città : propria poiché dell'io e al tempo stesso degli altri ; propria, poiché campo di una battaglia che si è scelta e che la collettività ha scelto ; propria, poiché spazio circoscritto in cui il tempo storico è sospeso e in cui ogni atto vale di per se stesso, nelle sue conseguenze immediate" (Jesi 1996 : 23).

¹ "Les gens qui réussissent et les gens qui ne sont rien" est une célèbre phrase prononcée par E. Macron peu après son élection, en juin 2017, lors d'une initiative publique dans un campus de start-up. L'articulation proposée par Sallenave, qui reprend l'image de Dickens, correspond à l'évolution du mouvement, qui est actuellement encore officiellement actif, mais dans des conditions fort différentes.

² L'identification des Gilets jaunes comme "peste brune" est à attribuer au ministre Gérald Darmanin, dans une déclaration datant de novembre 2018.

³ E. Macron, le 7 mars 2019, déclare : "Ne parlez pas de répression ou de violences policières, ces mots sont inacceptables dans un État de droit". Le débat autour des violences policières est actuellement, en février-mars 2023, encore central, dans le cadre de la répression policière pendant les manifestations contre la réforme des retraites.

⁴ À la ligne se configure comme un véritable "journal d'usine" qui reprend les formes textuelles de Simone Weil et de Thierry Metz dans une perspective plus littéraire, influencée par l'écriture poétique de René Char et de ses *Feuillets d'Hypnos*.

⁵ Le narrateur, éducateur de formation, travaille comme ouvrier intérimaire. Cela produit une fluctuation par rapport au récit ouvrier traditionnel, qui se caractérise, en général, par la présence d'un mode de production essentiellement fordiste et structuré.

⁶ Dans le texte, en effet, il identifie la souffrance comme le point de départ du mouvement social : "Il y a différentes manières de dire : 'Je souffre' : un mouvement social, c'est précisément ce moment où s'ouvre la possibilité que ceux qui souffrent ne disent plus : 'Je souffre à cause de l'immigration et de ma voisine qui touche des aides sociales', mais : 'Je souffre à cause de celles et ceux qui gouvernent. Je souffre à cause du système de classe, à cause d'Emmanuel Macron et Edouard Philippe'" (Louis 2018).

⁷ Celle de Blaise Cendrars et de son ouvrage *La main coupée*, où il raconte de son expérience pendant la Première guerre mondiale.

⁸ Au départ, leurs noms sont explicités. Il ne seront par la suite pas repris.

⁹ Il faut souligner que le choix du texte de Quintane, tiré de son ouvrage *Un œil en moins*, n'est pas anodin : "Je me souviens avoir commencé en prévision de ce que tout ça ne serait pas cru, plus tard, puisque tout ça n'était déjà pas vraiment cru, bien que se déroulant devant témoins, et rapporteurs, et parfois sous nos yeux". Dans cet ouvrage, paru en 2018, on retrouve la chronique personnelle de la participation au mouvement de Nuit debout, qui n'est jamais explicité, dans une petite ville de la France méridionale. L'autrice se réfère, en effet, au "mouvement" pour définir les actions militantes auxquelles elle participe et sans doute pour inscrire sa démarche dans une perspective plus vaste, où aux mobilisations contre la Loi Tra-

vail s'accompagnent d'autres expériences de révolte (Zad de Notre-Dame-des-Landes, manifestations pour les migrants...).

Bibliographie

- BAJEC F. (2018), *La collaboration*, Tituli, Paris.
- BÉGAUDEAU F. (2019), *En guerre*, Gallimard, Paris.
- BÉGAUDEAU F. et alii (2019), *Gilets jaunes, pour un nouvel horizon social*, Au diable vauvert, Vauvert.
- BENDALI Z. et alii (2019), "Le mouvement des Gilets jaunes. Un apprentissage en pratique(s) de la politique ?", dans *Politix*, 4/2019 (128), pp. 143-177.
- BLOCH M. (2018), "Voici toutes les revendications des Gilets jaunes", dans *Le Journal du dimanche*, 28 novembre 2018, <https://www.lejdd.fr/Politique/verbatim-voici-toutes-les-revendications-des-gilets-jaunes-3809783> (consulté le 14 mars 2023).
- DECK J. (2022), *Monument national*, Minuit, Paris.
- DIVRY S. (2020), *Cinq mains coupées*, Seuil, Paris.
- DUFRESNE D. (2019), *Dernière sommation*, Grasset, Paris.
- ERIBON D. (2009), *Retour à Reims*, Fayard, Paris.
- FILLIEULE O., HAYAT S., MONCHARTRE S. (2020), "Trois regards sur le mouvement des Gilets jaunes", dans *La Nouvelle Revue du Travail*, 17, <https://journals.openedition.org/nrt/7377> (consulté le 27 mars 2023).
- HOUOT L. (2019), "Le roman peut-il nous éclairer sur le mouvement des Gilets jaunes ? Réponses avec Nicolas Mathieu, Prix Goncourt 2018", dans *FranceInfo Culture*, 17 mars 2019, https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/roman/le-roman-peut-il-nous-eclairer-sur-le-mouvement-des-gilets-jaunes-reponses-avec-nicolas-mathieu-prix-goncourt-2018_3293513.html (consulté le 12 février 2023).
- HUPPE J. (2021), "L'invisibilité sociale est-elle soluble dans la littérature ? Gilets jaunes et délégations littéraires en déroute", dans *Elfe XX-XXI*, 10, <https://journals.openedition.org/elfe/3665> (consulté le 15 février 2023).
- JESI F. (1996), *Lettura del "Bateau ivre" di Rimbaud*, Quodlibet, Macerata.
- KAPLAN L. (2019), *Désordre*, P.O.L., Paris.
- LE BART Ch. (2020), *Petite sociologie des Gilets jaunes. La contestation en mode post-institutionnel*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- LOUIS É. (2014), *En finir avec Eddy Bellegueule*, Seuil, Paris.
- ID. (2018), "Édouard Louis : Chaque personne qui insultait un gilet jaune insultait mon père", dans *Les Inrockuptibles*, 4 décembre 2018, <https://www.lesinrocks.com/livres/edouard-louis-chaque-personne-qui-insultait-un-gilet-jaune-insultait-mon-pere-184338-04-12-2018/> (consulté le 19 janvier 2023).
- ID. (2018b), *Qui a tué mon père*, Seuil, Paris.
- MATHIEU N. (2018), *Leurs enfants après eux*, Actes Sud, Arles.
- PINCON M., PINCON-CHARLOT M. (2019), *Le président des ultrariches. Chronique du mépris de classe dans la politique d'Emmanuel Macron*, La Découverte, Paris.
- PONTHUS J. (2019), *À la ligne. Feuillets d'usine*, La Table Ronde, Paris.
- PRUNETTI A. (2023), *Non è un pranzo di gala*, Minimum Fax, Roma.
- QUINTANE N. (2018) *Un œil en moins*, P.O.L., Paris.
- ROSANVALLON P. (2014), *Le Parlement des invisibles*, Seuil, Paris.
- SALLENAVE D. (2019), *Jojo, le Gilet jaune*, Gallimard, Paris.
- STIEGLER B. (2020), *Du cap aux grèves. Récit d'une mobilisation. 17 novembre 2018 - 17 mars 2020*, Verdier, Lagrasse.
- ZENITER A. (2020), *Comme un empire dans un empire*, Flammarion, Paris.



STORIE INDIVIDUALI, MEMORIE COLLETTIVE

Il 'movimento' di Peter Handke fra tradizione, provocazione e giochi linguistici

RAUL CALZONI

Università degli studi di Bergamo
raul.calzoni@unibg.it

Parole chiave

Impegno
Movimento
Sperimentazione
Periferia
Ripetizione

Keywords

Engagement
Movement
Experimentation
Periphery
Repetition

Abstract

L'articolo ripercorre la produzione saggistica, narrativa e drammaturgica di Peter Handke, mettendo in rilievo il significato che il termine 'movimento' assume al suo interno e, infine, si sofferma sul romanzo breve *Mein Tag im anderen Land: Eine Dämonengeschichte* (*La mia giornata nell'altra terra. Una storia di demoni*, 2021) e sui diari *Vor der Baumschattenwand nachts Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007-2015* (*Di notte, davanti alla parete con l'ombra degli alberi. Segni e presagi dalla periferia 2007-2015*, 2018) dello scrittore austriaco. Intento dell'articolo è quello di dimostrare che anche in queste due ultime opere si manifestano le peculiarità di quella poetica dell'azione e dell'"autonomo impegno", di cui è parte costitutiva l'"ingegnosità linguistica" grazie alla quale, come si legge nella motivazione che ha portato Handke a conseguire il premio Nobel per la letteratura nel 2019, l'autore è stato sin dagli esordi in grado con la sua scrittura di "esplorare la periferia e la specificità dell'esperienza umana".

The article investigates Peter Handke's essayistic, narrative, and dramaturgical production, highlighting the meaning that the term 'movement' assumes within it and, finally, focuses on the short novel *Mein Tag im anderen Land: Eine Dämonengeschichte* (*My Day in the Other Country. A Demon Story*, 2021) and in the diaries *Vor der Baumschattenwand nachts Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007-2015* (*At Night, in front of the Wall with the Shadow of the Trees. Signs and Omens from the Periphery 2007-2015*, 2018) of the Austrian writer. The main aim of the article is to demonstrate that the peculiarities of Handke's specific poetics of both action and "autonomous commitment" are still evident in these last two works, whose constitutive part is the author's typical "linguistic ingenuity" thanks to which, as one can read in the motivation of the Nobel Prize for literature received in 2019 by the writer, since his debut he has been able to "explore the periphery and the specificity of human experience".

Nell'ampia opera narrativa, drammaturgica e saggistica di Peter Handke, il termine 'movimento' ricorre con particolare frequenza e assume diverse valenze nel contesto di un processo gnoseologico che si fonda sulla provocazione concettuale, sulla costante critica dello *status quo* e, non da ultimo, su arditi giochi linguistici. Questo articolo intende, perciò, ripercorrere la produzione dell'autore mettendo in rilievo il significato che il 'movimento' assume al suo interno e, infine, soffermarsi sul romanzo breve *Mein Tag im anderen Land: Eine Dämonengeschichte* (La mia giornata nell'altra terra. Una storia di demoni, 2021) e sui diari *Vor der Baum-schattenwand nachts Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007-2015* (Di notte, davanti alla parete con l'ombra degli alberi. Segni e presagi dalla periferia 2007-2015, 2018) dello scrittore austriaco. Il percorso intende dimostrare che in queste due ultime opere si manifestano le peculiarità di quella poetica dell'azione e dell'"autonomo impegno" (Dujmić 1996: 45), di cui è parte costitutiva l'"ingegnosità linguistica" grazie alla quale, come si legge nella motivazione che ha portato Handke a conseguire il premio Nobel per la letteratura nel 2019, l'autore è stato in grado con la sua scrittura di "esplorare la periferia e la specificità dell'esperienza umana" (Grandin 2022: 12).

Di fatto, già agli esordi della carriera di Handke si colloca un preciso 'movimento', ovvero un gesto di rottura e, al contempo, una sfida lanciata all'*establishment* intellettuale della Repubblica federale tedesca del Secondo dopoguerra. Invitato da Ingeborg Bachmann nel 1966 a Princeton a partecipare al tradizionale incontro annuale del *Gruppo 47*, che a detta di Hans Magnus Enzensberger rappresentava allora e sin dalla sua fondazione nel 1947 il "caffè centrale di una letteratura senza capitale" (Enzensberger 1962: 27), lo scrittore ventiquattrenne non perse occasione di attaccare la generalizzata – a suo vedere – incapacità della narrativa tedesca degli anni Sessanta di stare al passo con i tempi. Durante il congresso, Handke accusò, infatti, apertamente di convenzionalità linguistica la prosa degli esponenti del gruppo, del quale facevano parte autori del calibro di Heinrich Böll e Günter Grass, che fra l'altro sarebbero stati vincitori prima di lui del Premio Nobel per la letteratura rispettivamente nel 1972 e 1999, sottolineando, come si legge nella versione a stampa del suo intervento intitolata *Zur Tagung der Gruppe in USA* (Sul con-

gresso del Gruppo 47 negli USA, 1966), che nella loro scrittura "la lingua resta priva di moto, funge esclusivamente da targhetta riportante il nome delle cose. Le cose vengono riportate, ma non vengono mosse" (Handke 2022a: 8-9).

In un clima letterario dominato dalla vacua 'denominazione' delle cose, ovvero dalla 'stagnazione', Handke invocava con il suo intervento a Princeton la necessità di un duplice 'movimento'. Da un lato, l'autore reclamava la necessità di un 'movimento', nel senso di una scuola o di un gruppo, ovvero di una nuova aggregazione di scrittori capace di superare il neorealismo del *Gruppo 47*, nonché la sua concezione dello scrittore impegnato (Disanto 2021), e, dall'altro lato, chiedeva un 'movimento' interno alla lingua tedesca, un moto o un nuovo corso della scrittura capace di riscattare la letteratura dalla stasi e dall'immobilismo in cui si era, a sua percezione, impaludata. Tale duplice operazione appariva possibile ad Handke grazie a una scrittura che fosse capace di

frantumare il 'vetro della lingua'. Non è possibile afferrare gli oggetti semplicemente guardandoli attraverso la lingua. Invece di agire come se fosse possibile guardare attraverso la lingua come attraverso il vetro di una finestra, si dovrebbe penetrare con lo sguardo la lingua stessa all'interno delle sue insidie e, dopo ciò, si dovrebbe mettere in luce il processo attraverso il quale le cose vengono ribaltate per mezzo della lingua. Trattandosi di uno svelamento, questo compito stilistico sarebbe senz'altro anche un compito sociale (Handke 2022a: 8-9).

Emerge da questa citazione la volontà dello scrittore di porre sin dai suoi esordi la propria teoria e prassi letterarie nel solco di quella riflessione linguistica squisitamente austriaca che da *Ein Brief (Lettera di Lord Chandos, 1902)* di Hugo von Hofmannsthal, con la quale la scrittura della Vienna di fine Secolo aveva, alla fine di una spasmodica ricerca, paradossalmente dichiarato l'approdo al silenzio come unica possibilità di "penetrare nell'essenza delle cose" (Hofmannsthal 1985: 39), innervava tramite la filosofia di Ludwig Wittgenstein la sperimentazione del *Gruppo di Graz*. Di quest'ultimo l'autore è stato il più celebre e controverso esponente sin dal novembre 1960, quando il *Gruppo* iniziò a riunirsi presso il *Forum Stadtpark* della cittadina stiriana. Negli anni dei suoi polemic esordi, alla prima richiesta di Handke, relativa alla necessità

di un nuovo 'movimento', stava in parte rispondendo la *Grazer Gruppe*, spontaneamente raccoltasi attorno a Alfred Kolleritsch, con *Manuskripte* (Manoscritti), la rivista ufficiale del Gruppo che, da un lato, "documenta[va] la spinta ideologica del *Forum Stadtpark* e di chi vi era attivo" e, dall'altro, forniva le linee guida di un "programma di opposizione al conservatore *establishment* culturale di Vienna" (Ingalsbe 1996: 573). Se è vero che tale programma si fondava sulla sperimentazione linguistico-formale e sulla decostruzione del mito dell'"Austria felix", non si deve dimenticare che i *Grazer* non ebbero un vero e proprio manifesto e che l'aggregazione dei suoi componenti si basò più sulla stima reciproca, che sulla condivisione di un programma poetico; da ciò, discende anche l'eterogeneità dei risultati ottenuti dagli scrittori che appartennero al *Gruppo* (Locher 2010). Comune a questi ultimi era, comunque, la volontà di richiamarsi all'esperienza del *Gruppo di Vienna*, simpatizzando con Friedrich Achleitner, Hans Carl Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm e Oswald Wiener, benché "negli scritti della 'Grazer Gruppe', la parte radicale del programma sperimentale [...] non riveste quasi alcuna importanza (e qui sta forse la principale differenza nei confronti della 'Wiener Gruppe')" (Žmegač 1997: 438). Fu, infatti, attorno al concetto di sperimentazione linguistica, anche basata sul dialetto della capitale austriaca, che si consumò l'esperienza del *Gruppo di Vienna*: la sua poetica si fondava secondo Rühm su "costellazioni di frasi materializzate" (Knörrich 1978: 311), la cui semantica e sintassi non potevano essere comprese attraverso la logica convenzionale. Di converso, il *Gruppo di Graz* si avvalse sì, come quello di Vienna, del montaggio e del gioco linguistico, ma ne sfruttò le possibilità espressive dall'interno della tradizione e nel contesto delle strutture grammaticali e lessicali convenzionali, con l'intento di elaborare, per usare una formulazione di Helmut Heißenbüttel, una "grammatica politica" (Heißenbüttel 1961: 38).

L'attenzione di Handke, all'interno del *Gruppo di Graz*, è stata perciò, sin dagli esordi della sua produzione, rivolta alla tradizione letteraria austriaca, con l'intento di corroderne dall'interno le certezze e le convenzioni grazie a un 'movimento' attraverso "la lingua" che rendesse "possibile ribaltare il senso delle cose" (Handke 2022a: 8). Inoltre, il gesto di rottura di Handke con la tradizione tedesca – o meglio con il canone letterario del *Gruppo 47* improntato al neoreali-

simo (Döring 2019) – ebbe la forza di lanciare l'autore sulla scena letteraria internazionale e dare vigore alla sua riflessione profondamente austriaca sulla lingua e sulla letteratura, secondo la quale "l'impegno non è una condizione passiva, ma una condotta. L'impegno è azione" (Handke 2022a: 15). La concezione attiva che Handke aveva allora e ancora oggi esprime dell'impegno dello scrittore è, tuttavia, *sui generis* e merita di essere indagata. In altri termini, per Handke, scrittura e impegno assunsero un significato peculiare e divennero da subito sinonimi, come si legge in *Die Literatur ist romantisch* (La letteratura è romantica, 1967), saggio dal quale è tratta l'ultima citazione, nel quale l'autore sostiene che con "il motto 'littérature engagée'", Jean-Paul Sartre (1948)

sostiene precisamente questo: lo scrittore ha il compito di smascherare le condizioni esistenti attraverso la scrittura e quindi di cambiarle. Sartre usa queste parole vuote: 'Lo scrittore ha scelto di svelare il mondo e, particolarmente, l'uomo agli altri uomini, affinché costoro assumano di fronte all'oggetto stesso messo così a nudo le loro intere responsabilità'. Tale assunzione di responsabilità è un concetto astratto, che può essere applicato da chiunque a qualsiasi cosa, un concetto che dipende dalla rispettiva visione normativa del mondo (Handke 2022a: 16).

Alle sartriane "parole vuote", Handke oppose una visione in cui la forma letteraria ha un effetto straniante sull'impegno che vi è intrinseco; perciò, "più complessa è la forma letteraria, più straniante è l'effetto che ha sull'impegno cui essa dà voce. E quanto più perfetta è la forma e non ha più nulla a che fare con il concetto di impegno" (Handke 2022a: 21). In ultima analisi, secondo Handke, lo scrittore sartriano "nomina non le cose, ma le immagini normative che si è formato di esse. Senza una visione prefissata e precostituita del mondo il suo impegno sarebbe impossibile" (ivi: 17). Di converso, Handke propose un 'movimento' e un impegno autonomi della scrittura, ovvero un suo evolversi attraverso uno slancio che difendesse la dimensione irrealistica della forma e lo stile al di sopra dell'impegno "normativo" dell'autore:

Ogni tipo di impegno è [...] reso irrealista dalla forma letteraria: nella storia diventa finzione, in un componimento poetico diventa poesia, o entrambe le cose in entrambe le forme. Lo scrittore impegnato, in quanto scrittore, non si può impe-

gnare. La letteratura trasforma tutto ciò che è reale, compreso l'impegno, in uno stile. Rende tutte le parole inutilizzabili e, più o meno, le corrompe. La letteratura maschera le cose; parole che erano intese come azione diventano gioco: la letteratura trasforma in gioco la realtà, sia quella linguistica, che cita, sia quella non linguistica, che nomina. La letteratura è irrealista, irrealistica. Anche la cosiddetta letteratura impegnata, per quanto si definisca realistica, è irrealistica, romantica (ivi: 22).

L'affondo di Handke sul "romanticismo" della scrittura aprì a una concezione della letteratura che avrebbe superato l'impegno di maniera dello scrittore contemporaneo a favore di un rilancio dell'"elemento ludico e formale, [...] della finzione, del gioco di parole, del ritmo, dello stile" (ibidem). Questa prospettiva emerse, sul finire degli anni Sessanta, anche da *Straßentheater und Theatertheater* (Teatro di strada e teatro teatro, 1968) e *Für das Straßentheater, gegen die Straßentheater* (Per il teatro di strada contro i teatri di strada, 1968), in cui l'autore metteva in dubbio il valore didattico della recente drammaturgia tedesca, rilevandone l'incapacità di promuovere qualsiasi cambiamento sociale. Il duplice oggetto della polemica di Handke era, allora, il teatro dialettico di Bertolt Brecht e quello documentario di Peter Weiss, incapaci di raggiungere il fine che i due drammaturghi si erano proposti, ovvero di agire nel tempo e nella società a cui si rivolgevano, stimolandone un profondo cambiamento, ossia un 'movimento' di rigenerazione. Al teatro dialettico di Brecht e a quello documentario di Weiss, Handke contrapponeva *Sprechstücke* ("parti teatrali parlate"), ispirati dalla lingua della strada e dell'immediatezza, il cui fine non era conseguire effetti scenici, ma rappresentare la spontaneità e imprimere un 'movimento' a un teatro ormai concepito come "istituzione, qualcosa di statico, un oggetto statico, e non un soggetto della società" (ivi: 51). Con la sua riflessione sulla forma che il teatro di strada aveva assunto negli anni Sessanta, Handke si opponeva a qualsiasi concezione tradizionale, proponendo una teoria drammaturgica in cui azione, storia e dialogo fossero assenti e nella quale la parola diventasse la sola realtà da portare in scena; ciò con l'intento di puntare il dito contro un "teatro di strada che si concepisce come istituto, come istituzione, come status, come parte di un movimento a sé ma non come un movimento *tout court*, che si perde in vuota retorica

teatrale, affettato e altezzoso, per quanto possa girare su vecchi camion e andare un po' in giro in questo modo: questo teatro di strada offre immagini vive che sono morte" (ivi: 48).

L'anno precedente alla pubblicazione dei due saggi sul teatro di strada, Handke aveva già dato prova con *Kaspar* (1967) delle modalità estetiche grazie alle quali la sua teoria, già postdrammatica (Lehmann 2017: 45), poteva concretarsi sulla scena in una *pièce* che rinunciava completamente all'azione e faceva del suo protagonista uno strumento di riflessione sulla lingua. Nell'opera, alla quale gli spettatori assistevano senza che fosse indirizzato loro alcun messaggio o insegnamento, Kaspar era una macchina retorica, un automa senz'anima che aveva perso qualsiasi possibilità di autodeterminarsi ed era diventato un tipo riproducibile a piacimento attraverso la comunicazione. Handke apriva, infatti, la *pièce* con questa battuta: "La rappresentazione Kaspar non mostra che cosa REALMENTE ACCADA O SIA ACCADUTO a Kaspar Hauser. Essa mostra che cosa POTREBBE ACCADERE a qualcuno. Mostra come qualcuno possa essere portato al parlare mediante il parlare. La *pièce* potrebbe anche intitolarsi 'tortura linguistica'" (Handke 1967: 7). Il protagonista della parte teatrale è quindi ispirato a quel Kaspar Hauser, cui il lettore-spettatore di lingua tedesca è subito istintivamente portato a pensare, ovvero quel sedicenne improvvisamente apparso su una piazza di Norimberga nel 1828, che venne usato come cavia per alcuni esperimenti di natura linguistica (e non) (Colombo 2019). Tuttavia, quando entra in scena, Kaspar indossa una maschera, che lo rende una "meraviglia personificata" (Handke 1967: 12), e si muove in "un modo che non esiste" (ivi: 11). In questo modo Handke stronca sul nascere qualsiasi tipo di associazione anche con il Kaspar burlone che, nel teatro dei burattini tedeschi, si rivolge direttamente al pubblico per commentare l'azione: "Kaspar non assomiglia per nulla a un buffone; è, sin dall'inizio, quando entra in scena, molto più simile a Frankenstein (o a King Kong)" (ivi: 7-8).

Negli anni Settanta, la riflessione e la sperimentazione linguistica di Handke, che innervò nel decennio precedente i romanzi *Die Hornissen* (I calabroni, 1966) e *Der Hausierer* (L'ambulante, 1967), come pure il dramma *Publikumsbeschimpfung* (Insulti al pubblico, 1966), si incanalò verso una maggiore attenzione per gli aspetti epistemologici del linguaggio. Sempre

in quegli anni, allo stesso modo in cui in Germania si faceva strada la “nuova soggettività”, la produzione di Handke piegò lo spazio letterario a luogo di analisi del rapporto fra individuo e potere nelle sue differenti manifestazioni. Direttamente riconducibili alla “nuova soggettività” sono le opere di Handke risalenti a quell’epoca che affrontano la tematica generazionale e il rapporto fra genitori e figli (Renner 2023: 81 e seg.). Questo è il caso di *Wunschloses Unglück* (Infelicità senza desideri, 1972), che è un delicato ritratto del rapporto fra un figlio e sua madre, mediato dall’esperienza biografica dello scrittore, e allo stesso tempo una descrizione della vita di una donna sino al suo suicidio, scandita da una quotidianità prosaica, che solo il ‘movimento’ riesce a scalfire, nella quale non è possibile coltivare speranze per il futuro neppure attraverso la letteratura. La donna, infatti, “leggeva i libri soltanto come storie del passato, mai come sogni del futuro; vi trovava tutto ciò che aveva perduto e non avrebbe potuto recuperare mai più. [...] La letteratura non le insegnava a pensare finalmente a sé ma le spiegava che ormai era troppo tardi” (Handke 1976: 51). Inoltre, la madre, con la sua maniacale inclinazione al movimento fisico, incarna quell’irrequietezza tipica della ricerca di Handke che si confronta con una

rida di immagini e di sentimenti, in cui ogni immagine diventava subito una tortura che la induceva a guardare in fretta altrove, oltre l’immagine successiva avrebbe continuato a torturarla, nascevano così dei punti morti, in cui l’altalena scimmiesca del mondo esterno la lasciava per un poco in pace. In quei momenti era solo stanca, sfuggiva al turbine, sprofondando lo sguardo immemore nell’acqua (Handke, 1976: 58-59).

Nel romanzo, il ‘movimento’, che si traduce in una “rida di immagini” capaci di rendere la prosa di Handke “cinematografica” (Matveev 2003), si manifesta attraverso il “passeggio”, che diventa una strategia narrativa di resistenza allo scorrere del tempo e da sé stessi (Hummel 2007). Infatti: “A passeggio si dimenticava di sé stessa. Sedeva al margine del bosco, il più possibile lontano dalle case, o in riva al torrente sotto una segheria abbandonata. La vista dei campi di grano o dell’acqua non leniva niente, ma almeno stordiva un po’” (Handke 1976:58). Questa prospettiva uniforme anche le trame di *Der kurze Brief zum langen Abschied* (Breve lettera del lungo addio, 1972), romanzo

su una crisi matrimoniale ambientato in America, *Die linkshändige Frau* (La donna mancina, 1976) e *Langsame Heimkehr* (Lento ritorno a casa, 1979), che formalmente rivelano un’inclinazione verso i moduli espressivi della tradizione e, più precisamente “un movimento di regressione verso presupposti ideologici di tipo romantico” (Cusatelli 1972: 84). Questi sono anche gli anni in cui inizia la collaborazione fra Handke e il regista Wim Wenders, con il quale l’autore lavora alla realizzazione di due sceneggiature, meno note rispetto al successo del 1987, *Der Himmer über Berlin* (Il cielo sopra Berlino), ma significative per il tema del ‘movimento’ e del rapporto fra individuo, società e mondo. È questo il caso di *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (Prima del calcio di rigore, 1971), pellicola tratta dall’omonimo romanzo di Handke del 1970, ma soprattutto di *Falsche Bewegung* (Falso movimento, 1975), la cui trama si ispira al *Bildungsroman* classico-romantico più celebre della letteratura tedesca, il *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister, 1795-1796) di Johann Wolfgang von Goethe. Il protagonista del film, scritto da Handke e Wenders partendo da un omonimo racconto scritto nel 1974 dal nostro autore, porta lo stesso nome dell’eroe goethiano e vuole diventare uno scrittore; perciò, intraprende come il suo illustre predecessore un viaggio di formazione. Nel caso del novello Meister, quest’ultimo avviene attraverso la Germania e si sviluppa grazie all’incontro con alcune rivisitazioni dei personaggi più noti del romanzo di Goethe, come Mignon e l’arpista, che si cela sotto le sembianze di un certo Laerte che confessa di avere assassinato gli ebrei durante il nazismo, e si concluderà sulla vetta dello Zugspitze, la montagna più alta dell’Alta Baviera al confine con l’Austria. La vicenda è tutta pervasa da ‘falsi movimenti’, nel senso che i personaggi incontrati da Wilhelm nel tragitto che da Glückstadt attraverso Amburgo, Bonn, Siebengebirge e Francoforte lo porta sulla vetta del monte bavarese, nella loro vita hanno compiuto gesti sbagliati che, da un lato, li hanno sviati dalla retta via e, dall’altro, hanno impresso un corso alla loro esistenza diverso rispetto a quella che si erano prefissati. Così, la pellicola racconta attraverso un ‘movimento’ ascensionale che si sviluppa dalla provincia, attraverso la città, e giunge sino ai monti, la formazione del novello Wilhelm alla vita attiva dello scrittore contemporaneo, che deve osservare la società e descriverla nei suoi aspetti più

reconditi, avvicinandosi alle persone e descrivendone l'interiorità; non a caso, infatti, sulla vetta dello Zugspitze, nel suo ultimo monologo, il protagonista del film confesserà di essersi allontanato troppo dalla gente e ribadirà la propria volontà di diventare uno scrittore. Il "falso movimento" di Wilhelm, quindi, è stato quello di avere intrapreso un viaggio all'esterno e non all'interno di sé stesso (Brady, Leal 2011:203).

Se con *Falso movimento* Handke portò con Wim Wenders sullo schermo un percorso che si snoda dalla città natale di Wilhelm Meister e, attraverso la capitale dell'allora Repubblica federale tedesca, raggiunge le alpi, con *Lento ritorno a casa* l'autore descriveva il percorso inverso rispetto a quello del protagonista della pellicola, proponendosi di raccontare "il mondo buono celato e sempre celatosi" (Handke 1986: 110) dietro alla realtà. Questo tentativo si compie grazie ad epifanici attimi esperiti da Sorger, il protagonista del romanzo, soprattutto durante *Wanderungen* di gusto decisamente romantico (Collini 2021), il cui agire si innalza a segnava di un possibile percorso da seguire per guarire il mondo dai mali che lo affliggono. L'intento dell'opera era provocatorio: la legge del "mondo buono celato" che Handke cercava di scorgere, oltre a ricordare la "mite legge" che secondo Adalbert Stifter, il maggiore scrittore del *Biedermeier* austriaco, reggeva gli equilibri della natura (Fiandra 1989: 63-78), rivela, infatti, l'impossibilità dell'individuo di sfuggire, malgrado un 'movimento' regressivo o di nostalgico ripiegamento sul passato, da un lato, alla reificazione a cui è ormai condannato dalla storia e dalla tecnologia nel secondo Novecento e, dall'altro, alla legge distruttiva che è alla base del creato. La prassi letteraria di Handke degli anni Settanta muove, cioè, dalla constatazione dell'ineluttabilità del disfaccimento a cui ogni cosa è per (sua) natura votata, ponendosi l'intento di sondare gli anfratti dell'oscurità nei quali il mondo tanto lentamente quanto inesorabilmente sprofonda. Per dirla con una frase di W.G. Sebald, che tanto ha condiviso con Handke quel sentimento squisitamente austriaco della *Vergänglichkeit*, ovvero della caducità: "La storia di ogni individuo, quella di ogni essere comune e quella dell'universo intero non si sviluppa secondo un arco che si libra in alto sempre più ampio e sempre più bello, ma segue una traiettoria che, dopo avere raggiunto lo zenit, riaffonda nelle tenebre" (Sebald 1998: 36). Inoltre, se l'essere è ontologicamente destinato

a sprofondare nell'oscurità, ancora più drammatico è dover constatare, come si legge ancora in *Austerlitz* di Sebald, che essa "non si dirada, anzi si fa più fitta al pensiero di quanto poco riusciamo a trattenere, di quante cose cadano incessantemente nell'oblio con ogni vita cancellata, di come il mondo si svuoti per così dire da solo, dal momento che le storie, legate a innumerevoli luoghi e oggetti di per sé incapaci di ricordo, non vengono udite, annotate, o raccontate, ad altri da nessuno" (Sebald 2001: 31). Oscurità ed oblio sono epifenomeni della distruzione per Handke che, attorno a questi concetti e all'ombra della malinconia per il passato, ha intramato il proprio universo poetico, adottando un 'movimento' obliquo nel tempo, nella lingua e nelle cose in cui, come si legge in *Einige Bemerkungen zu Stifter* (Alcune considerazioni su Stifter, 1991), "ogni cosa, per te che leggi, che ascolti, deve avere il suo tempo. Ogni cosa emana una legge" (Handke 2022a: 162). In *Lento ritorno a casa*, gli iterati tentativi di scoprire questa legge inducono, perciò, Sorger a condurre la propria vita sulla soglia di due mondi inconciliabili: realtà e fantasia, colpa e innocenza. Incastrato nelle stereometrie del tempo, il protagonista del romanzo trova, perciò, nella "ripetizione" (Bonn 1994) delle stesse azioni e dei medesimi movimenti la sola possibilità di scorgere una via d'uscita dall'*impasse* in cui si trova. Sebbene apparso nel decennio successivo a *Lento ritorno a casa*, il romanzo *Die Wiederholung* (La ripetizione, 1986) è emblematico di questa strategia di rappresentazione dello stallo in cui l'io si trova nel secondo Novecento, perché costituisce anche l'ambizioso tentativo dell'autore di fornire alla propria scrittura una valenza salvifica attraverso una ricerca di senso che si attua nel 'movimento', perché con questo romanzo Handke si rivela essere "un grande camminatore e un vero viandante, un pellegrino del mondo di altri tempi. Andare a piedi è la sua salute, la salvezza" (Zorzi 1990: 204). Va, peraltro, ricordato che, già nel suo diario del 1976 pubblicato con il titolo *Das Gewicht der Welt* (Il peso del mondo), l'autore aveva attribuito alla poesia un carattere persino eucaristico, definendo il momento della scrittura come "l'attimo della parola", mentre nelle *Phantasien der Wiederholung* (Fantasie della ripetizione, 1983) Handke si definiva un "messaggero degli dei" (Handke 1983: 61). La fiducia nel "potere curativo del linguaggio" (Egyptien 1999: 54), inteso anche come antidoto al decino della storia e alla caducità

del mondo, ha indotto Handke a raccontare in *Der Chinese des Schmerzes* (Il cinese del dolore, 1983), attraverso le vicende dell'insegnante Andreas Loser, il tentativo di penetrare ancora attraverso il passeggio, o meglio attraverso una sorta di peregrinazione, il mondo che si nasconde dietro a quello reale. Loser si muove, infatti, nel paesaggio di Salisburgo e in quello italiano di Mantova e della Sardegna come un vero e proprio "cercatore di soglie" (Handke 1988:150), ovvero di luoghi fisici e metafisici in cui il tempo e lo spazio sembrano sospendersi e si è sul punto di cogliere la legge che regola lo scorrere degli eventi (Honold 2017), e in cui le parole "sono vortici [...] che turbano senza sosta, e oltre i quali si sprofonda nel vuoto" (Hofmannsthal 1985: 45).

Misuratore di spazi e sperimentatore di passaggi, Handke si è sempre collocato in luoghi intermedi: l'autore ha, cioè, avuto sempre bisogno di soglie. È ponendosi su queste ultime che ha descritto la società austriaca ed europea, situandosi volutamente in una posizione di confine fra il silenzio e il linguaggio, sperimentando situazioni "estreme" e spingendosi in regioni – anche geografiche – di "mezzo" e periferiche, nelle quali sostare e far sostare il proprio lettore, come in simbolici 'passaggi' di benjaminiana memoria (Höller 2007: 72-74). Così, fra le motivazioni che hanno portato Peter Handke a conseguire il premio Nobel per la letteratura nel 2019, figura la sua capacità di "esplorare la periferia e la specificità dell'esperienza umana". Se si volesse isolare nella vasta produzione dell'autore un'opera recente in cui tale formulazione si concreta alla perfezione, allora si dovrebbe indicare *La mia giornata nell'altra terra. Una storia di demoni*. "Periferia" e "specificità dell'esperienza umana", accompagnata da "ingegnosità linguistica" costituiscono, infatti, i pilastri che sorreggono l'impianto narrativo di questa *Dämonengeschichte*. Ed è proprio in quest'indicazione – una "storia di demoni" – che si deve cercare la chiave interpretativa della breve opera di ispirazione autobiografica, in cui uno scrittore ricorda il periodo della propria giovinezza, durante la quale lavorava come frutticultore in un paese di cui era considerato, con ogni evidenza, una maledizione.

"L'incorreggibile!, il miserabile!, il 'parto dell'inferno!', il brutto!, il 'sobillatore!', il 'seme bacato!'" (Handke 2022b: 16), come l'io narrante di questo breve romanzo è apostrofato nel villaggio, è tale principalmente perché se ne sta incessantemente in disparte, parla

da solo oppure insulta, minacciando e ingenerando nel paese con il suo comportamento il terrore di "una carneficina, una strage" (Handke 2022b: 18). Se, agli occhi della sorella del narratore, questo atteggiamento sembra essere un gioco, al lettore che ricorda le motivazioni del premio Nobel e conosce l'opera di Handke, non sfugge che si tratta di giochi linguistici à la Wittgenstein (Schmidt-Dengler 1990), frutto di un'"ingegnosità" che diventa terrore dinanzi agli occhi della popolazione di un villaggio che è incapace di comprenderne la profondità e il gesto, quindi il 'movimento', epistemico sui quali essi si fondano. Handke racconta, quindi, la storia del "demone" linguistico, dal quale è stato in un certo senso posseduto e che gli ha impedito per un periodo di tempo di capire cosa stesse davvero accadendo nel suo paese. Anche perciò la narrazione, strutturata in due parti e un epilogo, in cui l'autore rievoca l'incontro e il matrimonio con la moglie, si fonda su quanto il protagonista sa di quel tempo attraverso il "sentito dire" (Handke 2022b: 70) o i ricordi della sorella, dai quali emerge tutto il valore che la parola in quanto espressione di un 'movimento' terrificante possiede nel breve romanzo:

Non appena mi facevo vedere sulla strada principale del paese, quel che accadeva non era un generale trarsi indietro, bensì un vero e proprio fuggi fuggi dentro le case. "Hai fatto spavento, hai diffuso il terrore. E non è per via della tua tenuta – e lo sa il cielo come diavolo hai fatto a uscirte fuori dal tuo nascondiglio pulito, ordinato, perfino elegantemente vestito –, nessuno ti ha mai visto agire neanche una volta, in qualsiasi modo, e non hai fatto neanche un piccolo gesto, il benché minimo movimento strano, neppure un dito puntato, mentre te ne andavi in giro per il posto... Lo spavento è venuto dalle tue parole, da quello che hai fatto sentire agli altri, alla comunità" (Handke 2022b: 15).

Ciò vale almeno sino all'inizio della seconda parte dell'opera, in cui "sulla riva di un lago [...], con l'altra terra sulla riva opposta" (ivi: 44), il giovane torna in sé grazie a uno dei pescatori che, mentre tirano fuori dall'acqua una barca, formano un semicerchio dinanzi a lui e alla sorella. Al centro di quest'ultimo, si erge uno strano personaggio, che Handke chiama "il Buon Spettatore" (ivi: 45), capace di guardare e ascoltare senza aspettarsi "né una lode né una ricompensa" e senza fare "l'interesse di un mercato o, Dio ce ne scampii!, di un potere o in ogni caso non di un di un

mercato commerciale o di un potere istituzionale” (ivi: 46). Grazie al suo sguardo, “in un attimo” epifanico e persino salvifico, il “Buon Spettatore” libera il giovane dal demone che lo possiede, restituendolo al “mondo, al caro pianeta, alla madre terra” (ibidem). Chiaramente ispirata ai *Vangeli* e intrisa di quella religiosità tutta austriaca che aveva portato Handke, come già emerso, a scorgere ne *Il peso del mondo* nella poesia un carattere eucaristico e ad attribuire nel romanzo *Ripetizione* alla propria scrittura una valenza salvifica, questa scena rappresenta il punto di svolta della narrazione: il giovane dopo questo “ritorno alla vita” (ibidem), accetta il compito che il “Buon Spettatore” gli assegna, ovvero quello di raggiungere “la terra di là del lago, [...] l’antica regione della Decapoli” (ivi: 49) e lì raccontare ai suoi abitanti quanto gli è accaduto. Il ‘movimento’ attraverso il lago assume, quindi, il valore di un rito di passaggio fra due realtà ontologiche: giunto dall’altra parte del lago, il narratore troverà una terra ignota, tutta da esplorare passeggiando, in cui festeggerà anche il suo compleanno, circondato da gente che comprende che i suoi giochi linguistici e la sua “glossolalia” (ivi: 34) sono già tutti tentativi di raccontare, grazie ad epifanici attimi, ancora quella misteriosa legge del mondo che si cela dietro la contingenza. Il giovane protagonista di *La mia giornata nell’altra terra* resterà metaforicamente sospeso fra i due paesi divisi dal lago, scorgendo nella sperimentazione linguistica una possibilità di vivere fra i due mondi del visibile e dell’invisibile e cercando grazie alla propria “ingegnosità linguistica” la parola capace di uscire dall’*impasse* in cui si trova. Il breve romanzo racconta, così, la giovinezza di quel Peter Handke ‘cercatore di soglie’ che, come testimoniano anche gli aforismi, le annotazioni e i disegni del recente volume di diari dell’autore, *Di notte, davanti alla parete con l’ombra degli alberi. Segni e presagi dalla periferia 2007-2015* si è avventurato grazie alla sperimentazione linguistica in luoghi fisici e allegorici, di cui “l’altra terra” del breve romanzo è emblematica espressione, in cui il tempo e lo spazio sembrano sospesi e in cui lo scrittore, attraverso la sinergia fra parola e disegno, intraprende ancora una riflessione attorno al “mondo buono celato e sempre celatosi”. Come Valentin Sorger in *Lento ritorno a casa*, Handke con i suoi diari si mette in cerca dei balenii di questo “mondo celato” anche grazie al disegno. L’esito della ricerca di *Segni e presagi dalla periferia* sono, perciò,

taccuini di poetica che nascono come un atto di resistenza e difesa di una spontaneità della scrittura, che germina dall’incontro con un mondo lontano dalla frenesia, dal clamore e dall’entusiasmo per la tecnologia e per i media. In *Di notte, davanti alla parete con l’ombra degli alberi*, gli insetti, i frutti e il ritmo ciclico delle stagioni parlano, perciò, allo scrittore di quel ‘movimento’ di lentezza e pazienza intrinseco alla natura al quale Handke si è da sempre ispirato per le sue opere. La riproduzione dei disegni dell’autore di foglie, formicai, animali e oggetti della provincia austriaca, integra le riflessioni dell’autore e conferisce un’inedita profondità visuale alla ricerca di Handke fra le corrispondenze e i misteri della natura. Nei disegni e nelle annotazioni di Handke vibra, perciò, ancora forte una percezione mistica della natura della grande stagione dello *Jung-Wien* di Hugo von Hofmannsthal, ispirata da quella del primo romanticismo tedesco. Non a caso, una celebre lirica di Novalis del 1800 destinata a trovare posto nel romanzo *Heinrich von Ofterdingen* (Enrico di Ofterdingen, 1801) recita:

Quando numeri e figure
non saranno più la chiave di tutte le creature,
quando quelli che cantano e baciano
sapranno più degli eruditi,
quando il mondo tornerà a essere
vita libera e vero mondo,
quando poi luce e ombra
si ricongiungeranno in un genuino chiarore,
e quando in fiabe e in poesie
si riconosceranno le storie eterne del mondo,
allora di fronte a un’unica parola magica
si dilegnerà ogni falsità.
(Novalis 1978: 188)

Da Handke ispirato dal Romanticismo tedesco (Borgards 2003) e figlio della tradizione più profondamente austriaca che da Stifter (Roli 2019), attraverso Hofmannsthal, porta a Thomas Bernhard (Sorg 2007), la natura è intesa come grande mistero nel quale lo scrittore, ancora nel XXI secolo, deve intraprendere una catabasi: un ‘movimento’ discensionale nelle cifre e nei misteri per cogliere quei “segni e presagi” cui rimanda esplicitamente il sottotitolo di *Di notte, davanti alla parete con l’ombra degli alberi*, che offre al lettore costellazioni culturali, linguistiche e visuali relative alla lentezza e alle leggi che regolano la

natura e la scrittura. Pittori, filosofi, mistici, scrittori, storici dell'arte e musicisti sono ricordati da Handke nelle sue annotazioni sempre nel tentativo di scorgere attraverso la sinergia fra l'arte della parola, la musica e la pittura una via per pervenire a quella "mite legge" che domina la natura e che, tuttavia, nessun 'movimento' letterario o artistico potrà mai davvero rivelare. Handke non emerge, così, dall'opera come un esistenzialista, ma come un "essenzialista" (Handke 2022c: 169), capace di descrivere "attimi durevoli" (Lörke 2014), ossia uno scrittore che si è messo in cerca fra i due mondi del visibile e dell'invisibile della lingua per penetrare la hofmannsthaliana "essenza delle cose" (Hofmannsthal 1985: 39) grazie a un 'movimento' attraverso "la periferia e la specificità dell'esperienza umana" (Grandin 2022: 12).

Bibliografia

- BONN K. (1994), *Die Idee der Wiederholung in Peter Handkes Schriften*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- BORGARDS R. (2003), *Sprache als Bild. Handkes Poetologie und das 18. Jahrhundert*, Fink, München.
- BRADY M., LEAL J. (2011), *Wim Wenders and Peter Handke. Collaboration, Adaptation, Recomposition*, Rodopi, Amsterdam-New York.
- COLOMBO G. (2019), "Das Stück könnte auch 'Sprechfolterung' heißen". La manipolazione linguistica nel *Kaspar* di Peter Handke e gli albori del teatro postdrammatico", in *L'analisi linguistica e letteraria*, 28:2, pp. 207-220.
- COLLINI P. (2021), *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Pacini editore, Firenze.
- CUSATELLI G. (1972), "Nota", in HANDKE P., *Infelicità senza desideri*, trad. it. di B. Bianchi, nota di G. Cusатели, Garzanti, Milano, pp. 81-84.
- DISANTO G. A. (2021), "Heinrich Böll e Hans Werner Richter, intellettuali a confronto. Quel che resta di un *habitus*", in *Cultura tedesca*, 60, pp. 89-104.
- DÖRING J. (2019), *Peter Handke beschimpft die Gruppe 47. Mit einem autobiographischen Nachwort von Helmut Schanze*, Universitätsverlag Siegen, Siegen.
- DUJMIĆ D. (1996), *Literatur zwischen Autonomie und Engagement. Zur Poetik von Hans Magnus Enzensberger, Peter Handke und Dieter Wellershoff*, Hartung-Gorre, Konstanz.
- EGYPTIEN J. (1999), *Die Heilkraft der Sprache. Peter Handkes "Die Wiederholung" im Kontext seiner Erzähltheorie*, in *Text+Kritik*, 24, a cura di H. L. Arnold, pp. 42-58.
- ENZENSBERGER H. M. (1962), *Die Clique*, in *Almanach der Gruppe 47*, a cura di H. W. Richter, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, pp. 22-27.
- FIANDRA E. (1989), *Stifter, l'arte della distanza. Saggio sul "Witiko"*, Istituto Universitario Orientale, Napoli.
- GRANDIN K. (2022), *The Nobel Prizes 2019*, KHL Printing, Singapore.
- HANDKE P. (1967), *Kaspar*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- ID. (1976), *Infelicità senza desideri*, trad. it. di B. Bianchi, nota di G. Cusатели, Garzanti, Milano.
- ID. (1983), *Phantasien der Wiederholung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- ID. (1986), *Lento ritorno a casa*, trad. it. di R. Zorzi, Garzanti, Milano.
- ID. (1988), *Il cinese del dolore*, trad. it. di R. Zorzi, Garzanti, Milano.
- ID. (1991), *Falso movimento*, trad. it. di L. Venturi, Guanda, Parma.
- ID. (2022a), *Appetito per il mondo. Saggi su letteratura, cinema e teatro (1966-2003)*, trad. it. e cura di D. Di Maio, G. Pelloni, Meltemi, Roma.
- ID. (2022b), *La mia giornata nell'altra terra. Una storia di demoni*, trad. it. di A. Iadicicco, Guanda, Parma.
- ID. (2022c), *Di notte, davanti alla parete con l'ombra degli alberi. Segni e presagi dalla periferia 2007-2015*, trad. it. di A. Iadicicco, Settecolori, Bologna.
- HEISSENBÜTTEL H. (1961), *Politische Grammatik*, in Id., *Das Textbuch 2*, Walter Verlag, Neuwied, p. 38 ss.
- HOFMANNSTHAL H. (1985), *Lettera di Lord Chandos*, trad. it. di M. Vidusso Feriani, introduzione di C. Magris, Rizzoli, Milano.
- HÖLLER H. (2007), *Peter Handke*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.
- HONOLD A. (2017), *Der Erd-Erzähler. Peter Handkes Prosa der Orte, Räume und Landschaften*, Metzler, Stuttgart.
- HUMMEL V. G. (2007), *Die narrative Performanz des Gehens. Peter Handkes Mein Jahr in der Niemandsbucht und Der Bildverlust als Spaziergängertexte*, Bielefeld, Transcript.
- INGALSBE L. A. (1996), *The Grazer Gruppe: An Invention of Literary Historians? The Case of Barbara Frischmuth*, in DAVIAU G.D., ARLT H. (a cura di), *Geschichte der österreichischen Literatur*, Sankt Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, pp. 570-580.
- KNÖRRICH O. (1978), *Die deutsche Lyrik seit 1945*, Kröner, Stuttgart.
- LEHMANN H.T. (2017), *Il teatro postdrammatico*, trad. it. di S. Antinori, introduzione di G. Guccini, Cuepress, Bologna.
- LOCHER E. (2010), *Die Wiener Gruppe*, in CALZONI R., SALGARO M. (a cura di), "Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment". *Literatur und Wissenschaft um Neunzehnhundert*, V&R unipress, Göttingen, pp. 215-236.
- LÖRKE T. (2014), "Dauernde Augenblicke: Sinnstiftende Zeiterfahrungen bei Peter Handke", in KINDER A. (a cura di), *Peter Handke. Stationen, Orte, Positionen*, De Gruyter, Berlin, pp. 59-72.
- MATVEEV J. (2003), *Bewegung als Ausdrucksmittel in der "kinematographischen Prosa" von Peter Handke*, E.RA Publishing House, Jerusalem/Moskau.
- NOVALIS (1978), *Enrico di Offerdingen*, trad. it. di A. Landolfi, introduzione di G. Cusатели, Guanda, Milano.
- ROLIM. (2019), "Varianten in der Wiederholung. Peter Handkes Stifter-Rezeption", in CARSTENSEN T. (a cura di), *Die tägliche Schrift. Peter Handke als Leser*, transcript Verlag, Bielefeld, pp. 133-152.
- RENNER R. J. (2023), *Peter Handke. Narrative Worlds - Pictorial Orders*, palgrave macmillan, Berlin.
- SCHMIDT-DENGLER W. (1990), "'Wittgenstein, komm wieder!' Zur Wittgenstein-Rezeption bei Peter Handke", in SCHMIDT-DENGLER W., HUBER M., HUTER M. (a cura di), *Wittgenstein und. Philosophie [] Literatur*, Edition, Wien, pp. 181-191.
- SEBALD W.G. (1998), *Gli anelli di Saturno. Un pellegrinaggio in Inghilterra*, trad. it. e cura di G. Rovagnati, Bompiani, Milano.
- ID. (2001), *Austerlitz*, trad. it. di A. Vigliani, Adelphi, Milano.
- SORG B. (2007), "Aristokratisches Erkenntnisprivileg und bürgerliche Aggressionssublimierung. Zur Poetik des Spaziergangs bei Thomas Bernhard und Peter Handke", in GELLHAUS A., MOSER C., SCHNEIDER H. J. (a cura di), *Kopflandschaften - Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*, Böhlau, Wien, pp. 307-324.
- ŽMEGAČ V. (1997), *Storia della letteratura tedesca dal Settecento a oggi*, vol. III/2, Einaudi, Torino.
- ZORZI R. (1990), "L'epos del camminatore", in P. Handke, *La ripetizione*, trad. it. di R. Zorzi, Garzanti, Milano, pp. 201-208.

“Non una Cassandra a senso unico, ma una che si muove in due direzioni”. La corsa contro il tempo in *wir schlafen nicht e in die alarmbereiten* di Kathrin Röggla

ELENA AGAZZI

Università degli studi di Bergamo
elena.agazzi@unibg.it

Parole chiave

Letteratura austriaca contemporanea
Catastrofe
Accelerazione
Burnout
Kathrin Röggla

Keywords

Contemporary Austrian literature
Catastrophe
Acceleration
Burnout
Kathrin Röggla

Abstract

Oggetto di questa analisi sono due opere di Kathrin Röggla, scrittrice nata nel 1971 a Salisburgo. Si tratta di *wir schlafen nicht* (*Noi non dormiamo*, 2004) e *die alarmbereiten* (*I sempre vigili*, 2010), che mostrano come Röggla tratti l'alienazione che deriva da una situazione perennemente transitoria ed emergenziale del vivere presente. Ciò che pare di grande rilevanza è che l'impianto dei testi di Röggla non si sposa con una trama precisa, ma inquadra piuttosto la reazione degli individui agli stati di stress; si presta, perciò, ad essere oggetto d'interesse sia per il critico letterario, sia per il sociolinguista, per lo psicologo come per il massmediologo. Il suo lavoro letterario mostra una palese condanna nei confronti dei nuovi metodi di lavoro e delle attuali condizioni esistenziali che hanno sostituito in modo traumatico i passati modelli. Un problema cruciale è quello della riduzione della vita dell'uomo alla funzione che esso svolge, che trova un suo modello nell'*Uomo senza qualità* di Robert Musil. Nelle opere di Röggla l'alienazione dell'individuo condiziona anche il suo linguaggio, modulato secondo ritmi accelerati o deceleranti. I testi presentano motti o slogan pubblicitari già sfruttati dalla pop-culture degli anni Settanta, ma rivelano anche l'emergenza di patologie da soggiogamento mediatico.

The object of this analysis are two works by Kathrin Röggla, a writer born in 1971 in Salzburg. These are *wir schlafen nicht* (*We never sleep*, 2004) and *die alarmbereiten* (*Always vigilant*, 2010), which show how Röggla deals with the alienation that derives from a perpetually transitory and emergency situation of living the present. What seems of great importance is that the structure of Röggla's texts does not marry with a precise plot, but rather frames the reaction of individuals to states of stress; therefore, it lends itself to being an object of interest both for the literary critic, for the sociolinguist, for the psychologist as well as for the mass media specialist. His literary work shows a clear condemnation of the new working methods and current existential conditions which have replaced the past models. A crucial problem is that of reducing human life to the function it performs, which finds its model in Robert Musil's *Man Without Qualities*. In his works, the alienation of the individual also conditions his language, modulated according to accelerated or decelerating rhythms. The texts present mottos or advertising slogans already exploited by the pop culture of the Seventies, but they also reveal the emergence of pathologies of media subjugation.

1. Due forme di 'corsa contro il tempo'

L'austriaca Kathrin Röggla (1971), narratrice e autrice di drammi radiofonici e di pièce teatrali, appartiene a una delle cerchie culturali più rappresentative tra quelle che si sono formate in Austria, nel secolo scorso, per incoraggiare le attività artistiche e letterarie personali e collettive: la *Salzburger Gruppe*, fondata nel 1981. La sua formazione poetica discende dalla storica *Wiener Gruppe* (sorta nel 1954) i cui membri più noti furono Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm e Oswald Wiener. L'attività creativa di Röggla si è sviluppata anche in altre direzioni, con la progettazione di installazioni acustiche e con l'attuazione di esperimenti radiofonici collettivi. Questo interesse per i media e per l'elemento sonoro ha avuto una ricaduta rilevante anche sul formato della sua scrittura. Esso consiste, in particolare in *wir schlafen nicht* (2004), in una polifonia di voci che fa da connettivo a un insieme di riflessioni sul rapporto tra mondo del lavoro e comportamenti sociali. L'opera, pubblicata in italiano nel 2013 con il titolo *Noi non dormiamo. La sindrome dei precari di successo*, non fa supporre nel sottotitolo, comunque assente nella versione originale, il fatto che la trama si basi su una serie di interviste condotte dall'autrice con alcuni rappresentanti, uomini e donne, del Branch-Consulting. Infatti, non abbiamo a che fare con una convenzionale conversazione con e tra personaggi, perché l'identità dei parlanti è definita principalmente dall'attività professionale che svolgono e perché sono singoli complessi sintomatici, che confluiscono in un disagio comune, a esplicitare la loro personalità. L'ossimorica sottolineatura della condizione di "precari di successo" degli intervistati (che vale in realtà per tutti meno che per la stagista, ancora alle prime armi nel mondo del lavoro) dipende, infine, dal fatto che nel "privato" nessuno può illudersi con la promessa di un lavoro a tempo indetermi-

nato. I personaggi coinvolti nell'opera sono sette e di età varia, così presentati: silke mertens, key account manager, 37 anni; nicole damaschke, stagista, 24 anni; andrea bülow, ex-redattrice televisiva, attualmente redattrice online, 42 anni; sven, non-it supporter, 34 anni; oliver hannes bender, senior associate, 32 anni; signor gehringer, partner, 48 anni. Il luogo in cui si esplicitano i vari punti di vista è riconoscibile come un non-luogo (Augé 1992), oppure, se si preferisce,

uno spazio di raduno provvisorio in cui si cerca di promuovere l'azienda e di fare affari con i clienti. Costoro sono accorsi alla fiera per aggiornarsi sui nuovi software offerti da compagnie come Linux o Nokia, ma anche – più banalmente – per fare il pieno di gadgets (Röggla 2013a: 25). I personaggi si trovano, dunque, riuniti in una fiera di settore e sono in missione al di fuori della loro normale dimensione lavorativa.

Röggla usa per il suo testo – un'opera che, nonostante la definizione di genere indicata nella versione originale, si potrebbe difficilmente definire un "romanzo" – la lettera minuscola tanto per i sostantivi quanto per i nomi propri, mentre si serve del congiuntivo per riportare le osservazioni dei personaggi in scena. Come si è osservato (Rutka 2014; Coppola 2021), la tradizione della *Sprachskepsis* di cui si serve l'autrice fa riferimento "a una crisi del linguaggio codificata già nel 1902 da Hugo von Hofmannsthal nel *Chandos-Brief* [che] viene riletta filosoficamente da Ludwig Wittgenstein nelle *Philosophische Untersuchungen* (*Ricerche filosofiche*, 1958)", in cui Wittgenstein "abiura l'ordinamento logico del linguaggio ideale analizzato nel *Tractatus logicus-philosophicus* (1921), opponendovi il concetto di *Sprachspiele*, giochi linguistici che costruiscono il mondo dell'individuo, ormai incapace di comunicare" (Coppola 2021: 117). Con Elfriede Jelinek condivide la "denuncia [della] mistificazione ideologica su cui si fonda l'esercizio del potere contemporaneo" (ivi: 118), mentre il *Möglichkeitssinn* ("il senso della possibilità") (ivi: 119) le è suggerito dal formato narrativo di Robert Musil; dallo scrittore austriaco Ernst Jandl eredita la dimensione estraniante che si esprime, appunto, in giochi linguistici (ivi: 120) atti ad esorcizzare il portato drammatico degli eventi evocati. Questa complessa soluzione narrativa di Röggla produce un effetto di distanza e di vicinanza insieme. Non si fatica a vedere emergere in questo registro narrativo rapsodico, documentaristico e fittizio ad un tempo, una forma di alienazione che è il prodotto di un linguaggio della new-economy, gestito grazie a una sapiente combinazione di "strategie estetiche e risultati ottenuti attraverso le interviste condotte" con i professionisti del settore (Balint 2020: 511-513). La sensazione generale è che le testimonianze dei personaggi siano legate tra loro da una tecnica contrappuntistica, in cui i motivi e i toni sono al contempo in contrasto tra loro e complementari, perché sono frutto di una condizione comune dettata

dalla logica neoliberista della concorrenza. Il minimo comun denominatore di queste condizioni esistenziali, dominate dalla necessità di produrre risultati e di giustificare una posizione di responsabilità all'interno dell'azienda, è la ripulsa per le pause, per le vacanze e, in generale, per il riposo e per il sonno prolungato. Jonathan Crary ha scritto un saggio paradigmatico sull'argomento in cui si legge:

Il sonno rappresenta l'affermazione irrazionale e scandalosa che possono esserci dei limiti alla compatibilità degli esseri umani con le forze apparentemente irresistibili della modernizzazione. [...] La progressiva perdita di importanza del lavoro umano nel lungo periodo non incoraggia affatto l'inserimento del riposo e della salvaguardia della salute fra le priorità economiche [...] Sono rimasti davvero pochi gli intervalli significativi dell'esistenza umana – con l'enorme eccezione del sonno – che non siano stati assoggettati e annessi al tempo lavorativo, al tempo dedicato ai consumi o a quello impegnato da operazioni di acquisto o di vendita. [...] Nell'ambito del nuovo paradigma connettivista, ciò che più conta è l'attività fine a sé stessa, ovvero 'fare, muoversi, cambiare senza mai fermarsi: ecco quel che ci dà maggior lustro, a differenza della stabilità, che spesso è sinonimo di inazione' (Jonathan Crary 2013: 16, 18; cit. Boltanski, Chiappello 2014: 120).

Se l'accelerazione del ritmo di vita è uno dei leitmotiv delle opere della Röggl, un altro tipo di urgenza è quella che domina *die alarmbereiten* (*i sempre vigili*, 2010, 2012²), che questa volta non è stato definito 'romanzo'. Si tratta della rielaborazione di un dramma radiofonico, che era stato precedentemente trasmesso dal Bayerischer Rundfunk nel 2009 (Rutka 2014: 100). Nella quarta di copertina viene caratterizzato come "un insieme di scene che strutturano una sceneggiatura catastrofica". In effetti, il lettore, nella prima situazione intitolata "die zuseher" (gli osservatori) viene messo a parte di una serie di scenari in cui si ipotizzano individui fare scorte di contenitori per il carburante o di viveri per il momento in cui scoppierà una carestia, una pandemia o altro. Il parcheggio di fronte all'ufficio dal quale si dovrebbero valutare i rischi sociali connessi a una o più situazioni di emergenza è il luogo di osservazione. Mentre "gli osservatori" sono gli esperti che si radunano per un summit come incaricati da un'agenzia che si occupa di *Desastertourismus* ('turismo dei disastri'),¹ presieduto da

Gerd Pregler, CEO della SRL Geosick, che ha sostituito il delegato dell'agenzia committente, inspiegabilmente assente dopo la prima seduta, la condizione che dovrebbe motivare la loro presenza non esiste affatto: l'emergenza è del tutto ipotetica. Gli sforzi che dovrebbero essere investiti per far fronte a situazioni di pericolo estremo si vanificano in uno sterile scambio di punti di vista dei presenti sul calcolo del rischio in situazioni di crisi. In un certo senso, Röggl scandaglia attraverso i ragionamenti dei convenuti ciò che passa per la mente delle persone che si preparano in vario modo al peggio, ma che proprio per questo sono maggiormente suggestionabili e vulnerabili. Diventa perciò molto difficile decidere se è opportuno affidarsi all'esperto che si pronuncia in televisione sulle minacce incombenti, oppure al vicino di casa, che racconta di aver fatto esperienza di situazioni estreme e che può quindi fornire qualche dritta su come non farsi cogliere di sorpresa. Questo aspetto risulterebbe forse banale, se Röggl non puntasse a insistere sulla sindrome da isolamento e sull'alienazione che coglie chi si prepara a eventi eccezionalmente negativi, essendo divenuto poroso alle notizie di grandi cataclismi o di sciagure che vengono sciorinate quotidianamente dai notiziari. La paranoia dei "più informati" si trasforma così in disprezzo verso l'ignoranza e la superficialità della restante massa di individui che non coglie i segnali di pericolo e, naturalmente, anche in una corsa contro il tempo per acquisire un vantaggio sugli sprovveduti. Questo è però, paradossalmente, ciò che accade ai membri della commissione e non ad individui reali nel parcheggio sottostante, al punto che – nel finale della storia – il CEO Pregler e il protocollante sono rimasti completamente soli. Pregler è furioso e asserisce che, essendosi dileguati tutti i partecipanti, non sarà più in grado di garantire le misure necessarie a contrastare un'eventuale emergenza. Non può sfuggire l'umorismo con il quale Röggl condisce la scena conclusiva:

se dunque questa dovesse essere la conclusione della vicenda, allora lui non potrebbe più garantire per alcunché, non saprebbe come reagirebbe, di punto in bianco, se questa dovesse essere la fine, perché si sentirebbe veramente preso per i fondelli, si arrabbierebbe davvero, se non succedesse qualcosa di lì a poco, allora dovrebbe dire – fuori verbale – che ha perso decisamente la pazienza!
nota a nome mio: dopo la redazione del protocollo io, il ver-

balizzante, lascerò la stanza per chiedere aiuto, anche se ciò dovesse violare gli accordi dell'agenzia turistica del disastro (Röggla 2012: 26).

Si è giustamente rilevato che la sensazione che Röggla vuole trasmettere con la sua narrativa è una "condizione di rischio" (*precariousness*) piuttosto che la "sensazione di precarietà" (*precarity*). Quest'ultima "designa stati di insicurezza sociale, politica o ecologica", mentre la prima, se intesa in senso estetico, "cattura sia l'esperienza di una realtà atomizzata, dislocata e frammentata, anche come resistenza nei confronti della perdita del 'giusto momento'" (Fuchs 2019: 15).² La costruzione della narrazione di "die zuseher" si affida alla terza persona, transitando verso il "wir" (noi), per rendere maggiormente efficace la sensazione che l'incontro, al quale partecipano – ancora una volta in un "non luogo" quale è la sala conferenze del safitel, pico boulevard, west Los Angeles – alcuni soggetti che lavorano a vario titolo nel settore della produzione e dello sviluppo, si trasformi in una sorta di seduta terapeutica di gruppo; questa non contempla però una speranza di guarigione dalla preoccupazione collettiva. Sulla base di quanto la stessa autrice afferma nelle sue lezioni intitolate *Essenpoetik* (2014), la riflessione del soggetto è sempre, sostanzialmente, eterodiretta: "la costrizione dei miei personaggi a parlare, la costrizione all'autoespressione permanente, all'auto-progettazione, appare socialmente controllata e prodotta socialmente. È assolutamente non-individuale" (Röggla 2014: 16). Questo primo testo non ha contenutisticamente nulla in comune con quelli che seguono in *die alarmbereiten*, sei in tutto, che portano titoli suggestivi e generici a un tempo – "die ansprechbare" (la disponibile a parlare), "der übersetzer" (il traduttore), "die erwachsenen" (gli adulti) (Rutka 2014: 105-106), "das recherhegespenst" (il fantasma della ricerca), "wilde Jagd" (caccia selvaggia, che deriva da una pièce teatrale dal titolo *Die Beteiligten*, 2009 (Rutka 2014: 108-108-109), "deutschlandfunk" (emittente radio tedesca), ma il filo rosso che li lega è senz'altro riconoscibile: il disagio umano nell'ambito sociale, lavorativo e nelle relazioni private, che deriva da varie forme di violenza, siano esse materiali o psicologiche, umane o legate alla natura, prevedibili o imprevedibili, ma, comunque, causate principalmente dall'uomo. Alcuni saggi di natura socioeconomica e politico-culturale,

pubblicati soprattutto negli ultimi vent'anni, ma con maggiore intensità nell'ultimo decennio, concernono la costellazione tematica che ha i suoi punti di riferimento nei concetti di crisi e catastrofe, accelerazione e decelerazione, nonché di alienazione.

2. Come leggere il problema dell'accelerazione e dell'alienazione in *wir schlafen nicht*

Partiamo intanto dal titolo della prima opera di Röggla, *Noi non dormiamo*. Il titolo può essere inteso in modo neutro, in quanto descrive una condizione di insonne operosità dei suoi protagonisti oppure in senso drammatico, come un'allarmata forma di presa di coscienza di una condizione anomala per l'uomo, che necessita di un certo numero di ore di sonno per poter ripristinare le proprie funzioni vitali, ma che per queste ore di sonno viene tacitamente colpevolizzato, perché non si rivela produttivo, nel quadro di una *bioderegulation* (Brennan 2003: 19-22) dettata dalle leggi di mercato e di competitività. Infine, può essere ammantato dell'orgoglio – di cui il "wir" sarebbe rivelatore – di chi risponde all'accelerazione del tempo produttivo adeguandosi per quanto possibile alla condizione di "costante stato di transizione" (Crary 2015: 40) previsto da una società che pretende sempre più efficienza e risultati. Quest'ultima ipotesi sembra la più attendibile. Il fatto interessante è la constatazione che questa condizione si riallaccia a quella di uno stato di emergenza che è diventato la normalità, dopo che "con il crollo dei regimi dell'Europa orientale nell'anno 1989, etichettati come 'socialismo reale', si è conclusa la fase di concorrenza tra il capitalismo e il comunismo" (Ehalt 2009: 12). Non stupisce, dunque, che i banchi delle librerie, come si vede anche in Germania, siano oggi affollati di biografie di Marx e di scritti critici sulle sue teorie, tra i quali il più vicino al nostro discorso è quello che porta il curioso titolo di *Marx in the Anthropocene: Towards the Idea of Degrowth Communism* (Saito 2023), giacché Marx aveva compreso molto bene il fatto che

l'instaurazione del capitalismo era strettamente correlata a questa riorganizzazione del tempo, in particolare del tempo del lavoro vivo, come modo per creare plusvalore, citando,

per sottolineare il concetto, Andrew Ure, il patrocinatoro scozzese della razionalizzazione industriale: si trattava della "disciplina [...] necessaria per far rinunciare gli uomini alle loro abitudini irregolari nel lavoro, e per farli identificare con la regolarità invariabile di un grande automa" (Crary 2015: 67; Marx 1971: 93-94).

Tuttavia, un altro saggio, quello di Hartmut Rosa pubblicato in Inghilterra nel 2010 con il titolo *Alienation and Acceleration: Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality*, può fungere più efficacemente da cartina al tornasole di questo romanzo della Rögglä, perché prende le mosse dalla "logica dell'accelerazione sociale" riferita ai cicli produttivi e dettata dal razionalismo economico di cui parla Max Weber in *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* (Weber 1989: 73). Il saggio evidenzia come all'accelerazione del ritmo di vita corrisponda una "carestia del tempo" (Rosa 2015: 16). Se questa accelerazione, secondo Hartmut Rosa, appare soltanto causa di sacrifici, essa è, però, compensata dalla promessa di un'eternizzazione terrena dell'uomo, che sostituisce la speranza di una futura salvezza ultraterrena con una moltiplicazione delle gratificazioni conquistabili nel presente: "*Gustare la vita in tutte le sue altezze e i suoi abissi* è diventata l'aspirazione principale dell'uomo moderno" (ivi: 27). Il motore di questo processo è la competizione; uno dei suoi effetti – invece – è la decelerazione, che si manifesta in forme depressive del soggetto (*burnout*) e, su un piano globale, in recessioni economiche. Un effetto collaterale per l'individuo è, poi, la marginalizzazione delle relazioni sociali che, insieme con il rapporto con lo spazio (che potrebbe riempirsi, in condizioni diverse, di un potenziale creativo e di esperienze psico-fisiche gratificanti), resta al di fuori dei rapporti di accelerazione dei trasporti, della comunicazione informatizzata e della produzione. Riducendosi lo spazio della comunicazione reale tra gli individui, questo viene sublimato nelle relazioni virtuali, con una proliferazione dei contatti favoriti dai social media, che si presentano come forme di esperienza parallele a quelle reali. In poco tempo, è possibile concentrare un enorme numero di contatti con varie persone, con una sensazione di momentaneo appagamento.

Rögglä ci racconta soprattutto, in *wir schlafen nicht*, il gioco di ruolo dei personaggi sulla base del loro rispettivo compito lavorativo, perché nella ne-

vrosi che domina il sistema aziendale è difficile distinguere quanto di reale o di immaginario vi sia in ciò che riferiscono, ma anche discernere se i soggetti vivano le proprie esperienze in prima persona o come riflesso delle aspettative che il sistema di controllo capitalistico proietta su di loro. In altre parole, se essi raccontano ciò che provano o se esibiscono delle impressioni che dipendono dalla loro funzione professionale. Il linguaggio con cui si esprimono è quello del marketing. È rilevante come viene gestito mentalmente il rapporto tra passato, presente e futuro da ciascuno degli attori in scena. In generale, essendo richiesto in azienda un continuo controllo delle emozioni, quello che va principalmente represso è il sentimento del rimpianto:

la key account manager: sì, lo può dire: anche lei era stata su quel pianeta, su quel pianeta ci aveva addirittura abitato per un po', quel pianeta lo conosceva alla perfezione, ma poi ne aveva preso le distanze perché aveva notato che non era stato privo di effetti duraturi su di lei, ecco cosa aveva notato, lei invece voleva restare in contatto con se stessa e quindi aveva dovuto lasciare di nuovo quel pianeta, e anche difilato, quel pianeta d'agenzia, il suo passato in agenzia, e comunque deve dire: non rimpiange niente, non le dispiace non essere più lì, non essere più del ramo, qui in fiera ha incontrato alcuni colleghi di allora, e deve dire che non stanno affatto bene, in effetti l'aria che tira non è affatto buona, nel complesso, ma il ramo pubblicitario è il più colpito (Rögglä 2013a: 11).

Nel presente, è difficile coniugare una vita lavorativa 24/7, come la definisce Crary,³ con la vita privata. Per questo, nel capitolo 10, intitolato *vita privata*, il lettore si trova confrontato con il quadro desolante delle strategie introdotte da questi professionisti per far fronte alla solitudine e alla riduzione del riposo nel tempo sempre più contratto del fine settimana, delle ferie e delle vacanze. Questa esplicitazione della resistenza ad ogni costo di fronte alle tentazioni di un ritmo di vita alternativo a quello lavorativo, indica la curva ascendente di un sismografo comportamentale determinato – in una prima fase – dalla necessità di mostrarsi saldi e performanti di fronte all'intervistatrice (che rimane implicita), mentre l'iperattivismo inizialmente esibito si depotenzia dalla metà del testo. Può essere illuminante elencare alcuni tra i titoli dei paragrafi di questa seconda parte: 16. "inquietu-

dine”, 17. “tornare con i piedi per terra”, 19. “adattarsi”, 20. “evitare il dolore”, 21. “andarsene (la stagista)”, 23. “prendersi una pausa!”, 25. “choc”, 26. “coma (la redattrice e l’it-supporter)”, 27. “memoria”, 28. “fantasmi”, 29. “uscite di scena”, 30. “ricordo”, 31. “sciopero”, 32. “rianimazione”.

Il capitolo 17, “tornare con i piedi per terra”, passa in rassegna una serie di disagi che si correlano allo stress da lavoro, espressi dai vari personaggi, che devono ammettere la difficoltà di contrastare il rischio di un esaurimento psico-fisico. Rögglia gioca qui in modo umoristico con il paradosso: lo stress può diventare una forma di droga di cui non si può fare a meno, perché appena si allenta la guardia, e il sistema immunitario si indebolisce, alcune malattie trovano una via più rapida per manifestarsi:

l’it-supporter: sì, la cosa più difficile è tornare con i piedi per terra, è così ogni volta, non sono tanto le situazioni di stress, è più che altro tornare con i piedi per terra che è così faticoso, non è più buono a niente, è intrattabile e può succedere che lo colga una depressione o che si ammali [...].

il senior associate: lui proprio non torna con i piedi per terra, perlopiù si cerca subito un nuovo stress, insomma, direbbe che: con i piedi per terra non ci torna proprio, come mai? per lui tornare con i piedi per terra sarebbe più stressante che non organizzarsi un nuovo stress, sembra più facile mantenersi a uno stesso livello di azione, sì, a lui lo stress vero e proprio non sembra così stressante come tornare con i piedi per terra, be’, per esempio deve sempre inventarsi un incidente, ovvero di solito sfascia una macchina. una volta al mese sfascia sicuramente la macchina, sa anche lui che è da irresponsabili. sa anche lui che è assurdo, non c’è bisogno che alzi così le sopracciglia, anche lui preferirebbe non sfasciare la macchina, è ovvio [...].

oppure si inventa situazioni incredibili con il fisco, in questo è lo specialista assoluto. nell’inventarsi situazioni complicate con il fisco. la sua situazione con il fisco è così confusa che in sostanza non ci capisce più niente nessuno, men che meno lui stesso [...].

la key account manager: sa cosa vuol dire [essere stressati, E.A.], anche lei con il suo attivismo ha già fatto impazzire molti. le risulta difficile, quando sta lavorando, fermarsi. *la redattrice online*: “sì, non ti puoi fermare mentre sei in corsa”.

il senior associate: e poi ti definiscono un drogato del lavoro, come se si potesse affermare così semplicemente.

l’it-supporter: “sì, all’improvviso fai la parte del cattivo”

(Rögglia 2013a: 105-106, 108).

Anna Katharina Schaffner ha dedicato un’intera monografia, intitolata *Exhaustion. A History* (2016) alle varie forme di sindrome di affaticamento, da quelle più lievi a quelle più drammatiche, che possono sfociare nel suicidio, interpretando questo fenomeno nell’ambito di vari contesti scientifici, pseudoscientifici e socioculturali: la medicina umorale, la teologia, gastrologia, la sessuologia, la biologia, l’economia, la psicoanalisi, la biochimica e la sociologia. Come se non bastasse, l’affaticamento si collega sempre a un senso di colpa, come rileva Rosa: “Queste norme [le norme temporali dominate da orari e scadenze, E.A.] hanno l’effetto principale di produrre soggetti colpevoli: alla fine della giornata ci sentiamo tutti in colpa, perché non abbiamo soddisfatto le aspettative. Non siamo mai in grado di arrivare in fondo alla nostra lista di ‘cose da fare’” (Rosa 2015: 86). *wir schlafen nicht* esibisce, perciò, nonostante tutto quello che si è esposto finora sul fluire spurio della narrazione, una verità inconfutabile, quella della sofferenza, da cui irradia in modo centrifugo una forma di disagio collettivo; infatti, è chiaro a tutti, anche se non lo ammettono fino in fondo, che questa lotta per la resistenza a tutti i costi può lasciare morti e feriti sulla strada. Il verbo “kollabieren” (collassare), che viene ripetuto più volte al capitolo 20, “evitare il dolore”, non si accompagna a situazioni alle quali i referenti hanno assistito: hanno piuttosto “sentito dire” che alcuni si sono ritirati oppure che sono “andati in terapia”. Del resto, come devono ammettere, le persone spariscono continuamente o, più precisamente, “non si fanno più vedere” (Rögglia 2013a: 129). Statistiche impressionanti prendono il posto di ipotesi; la redattrice online riferisce improvvisamente che l’anno precedente “270 milioni di lavoratori sono stati vittime di incidenti sul lavoro, in Francia ci sono otto feriti al minuto, ogni giorno 5000 persone muoiono a causa della loro attività professionale” (ivi: p. 131). Mentre la redattrice online conclude in modo neutro che trova convincenti questi dati, il partner attribuisce queste statistiche ad attività del tutto diverse da quelle che si svolgono nella loro azienda (ibidem). Possiamo anticipare che questa condizione di ottundimento emotivo, che degenera poi nella pseudo-consapevolezza del fatto che un momento si è qui e che in quello dopo si potrebbe essere scomparsi, perché licenziati o an-

nientati dalla fatica, trova il suo opposto in *die alarmbereiten*. Le figure di *wir schlafen nicht*, infatti, sono costruite sulla base di interviste di soggetti reali e si riducono, verso il finale, nelle immagini riflesse dello sguardo altrui, che ne constata la consistenza di fantasmi e le induce a riflettere su quanto poco sia rimasto della loro vitalità. Al contrario, in *die alarmbereiten*, gran parte delle figure sono immaginarie o ricostruite su fatti di cronaca, ma si battono per la vita contro la minaccia di una catastrofe incombente. Questa assume una propria consistenza tangibile e diversa in ogni racconto qui presentato.

3. Die alarmbereiten o della improbabile probabilità

Il racconto "die ansprechbare" (la disponibile a parlare) ha particolarmente colpito la critica, al punto che a questo sono stati dedicati anche saggi specifici (Krauthausen 2019a; 2019b; Chamayou-Kuhn 2020). Essi si sono focalizzati, tra l'altro, sulla magistrale capacità di Röggl di simulare una conversazione laddove in realtà l'io anticipa il pensiero dell'amica che si trova dall'altra parte del telefono senza che ne sia riportata una sola parola; in modo speculare, l'io è l'oggetto delle elucubrazioni della partner al punto da esistere solo grazie a queste.

È evidente che gran parte di *die alarmbereiten* è costruita sulla presunzione e sul pregiudizio, così come su atteggiamenti preventivi che dovrebbero trovare una risposta ai dubbi esistenziali e a un diffuso senso di vulnerabilità della comunità umana. "A cosa dobbiamo credere, che cosa possiamo sperare?" potrebbe essere il motto da porre in esergo di queste pagine, ma la crudezza con cui vengono descritte le perverse dinamiche relazionali tra individui condizionabili farebbe suonare come troppo "spirituale" questo interrogativo. Se lo stato di eccezione coincide ormai con la normalità e la science fiction si è trasformata in un genere letterario per lettori nostalgici o spettatori di film la cui uscita in sala non ha superato la soglia del nostro millennio, è sicuro che con il diffondersi capillare dei mezzi di informazione (e di disinformazione, cioè le cosiddette fake news) realtà e verità sono sempre più distanti. Su questo problema ci si è sempre interrogati – in Germania già

con il diffondersi del Naturalismo, sulla scorta del Realismo, alla fine del XIX secolo – ma mai come oggi la narrazione può fare a meno delle persone reali e mettersi in scena in modo autonomo. In *die alarmbereiten*, come ha opportunamente osservato Krauthausen, "la narrazione è incastonata tra i personaggi al di là delle loro specifiche espressioni" (Krauthausen 2019a: 555), cosicché "il parlare e il narrare (dell'autrice, E.A.), sebbene non identici, non possono essere separati" (ibidem). Questo aspetto si rivela agghiacciante soprattutto quando la comunità si improvvisa tribunale, condividendo convinzioni che si basano appunto, su pregiudizi, e individua ora l'anello debole del gruppo, ora un fattore di minaccia, scatenando un comportamento aggressivo per eliminarlo. "Die erwachsenen" (gli adulti) pare rispondere molto bene a questo modello comportamentale. Infatti, una fannullona rappresentante dei genitori di un istituto scolastico, che dovrebbe moderare la discussione sui problemi comportamentali dei figli iscritti, punta ferocemente il dito su una madre rea, a suo avviso, di non cogliere il potenziale di pericolosità della figlia, che si mostra sempre informata nel dettaglio sulle situazioni pandemiche scoppiate nelle regioni vicine, sulle statistiche degli infettati e dei morti (la definisce una "bomba a tempo innescata"). Alla fine, si augura persino che la bambina, giudicata una sobillatrice, si ammali gravemente fino a perire.

Passando in rassegna le forme di comunicazione che oggi sono cadute in disuso, in un saggio dal titolo "Stottern und stolpern. Strategien einer literarischen Gesprächsführung" quella della moderazione ha perso completamente per la Röggl, insieme ad altre, la sua funzione originaria:

alla figura del moderatore bisognerebbe dedicare un romanzo intero, considerando la sua capacità di coinvolgere e di interpellare gli interlocutori, del sollecitare e di focalizzare i punti salienti del discorso, di rimanere al di sopra del piano dello scambio di idee; forse sono io a non conoscere un romanzo di questo tipo oppure questa figura si è semplicemente nascosta in un racconto breve di David Foster Wallace, dal quale non osa più mostrarsi alla luce del sole; se poi si lancia uno sguardo alla sua versione tedesca, come quella ideata da Walter van Rossum in *Meine Sonntage mit Sabine Christiansen* (2004), diventa chiaro che un moderatore non potrebbe mostrare meglio queste virtù dalle nostre parti: fare lavate di capo, mostrarsi pieni di pregiudizi, avere

i paraocchi ed essere disinformati parrebbe fra parte dell'inventario del moderatore (Röggla 2013b: 316).

Le identità dei parlanti vengono continuamente negoziate e riplasmate in base alle circostanze esterne, le dichiarazioni sono eterodirette, le azioni condizionate. Peggioro, però, è il caso in cui la voce di chi dovrebbe difendere la propria posizione di individuo nella società, perorando una causa in cui crede o riscattando il proprio ruolo, viene restituita dai ventriloqui che lo circondano, che credono di poter interpretare al suo posto cosa succede nella sua coscienza e nella sua mente e quale è la sua volontà più intima. "wilde jagd" si presenta, dunque, come il triste spettacolo di un branco di parassiti che ruotano intorno a una Proserpina dei nostri tempi, Natascha Kampusch, sfuggita alla violenza psichica e fisica del suo aguzzino, cercando di interpretarne le emozioni per un po' di visibilità pubblica o per un vantaggio professionale. Non a caso, la loro mediocrità viene accentuata dalla definizione dei loro ruoli come di mezze figure: il "quasi amico", il "giornalista presuntuoso", la "pseudo-psicologa", la "vicina per così dire", la "quattordicenne ottimale", la "giovane promessa sprecata". Si può rilevare in questo specifico caso che le differenze generazionali non assumono particolare valore nelle dinamiche comunicative tra i personaggi. Come già nel caso della *Praktikantin* di *wir schlafen nicht*, i giovani si preparano ad omologarsi alla generazione che li ha preceduti, pensando di poter raggiungere migliori risultati di questa in seguito. La differenza tra generazioni si misura principalmente con il metro dell'esperienza lavorativa acquisita e dei benefit ottenuti.

Eva Horn, che ha raccolto una serie di saggi in un libro fondamentale sullo "stato d'eccezione", dal titolo *Biopolitica della catastrofe. Comunità di sopravvivenza, immaginario della catastrofe climatica e politiche della sicurezza* (2021), ha colto nel segno quando ha scritto che oggi "il senso della comunità è opzionale e temporaneo, al modo di una vicinanza urbana ideale" (Horn 2021: 27), evidenziando poi come le situazioni di emergenza si mostrino particolarmente adatte a rinsaldare, anche se temporaneamente, quel legame di solidarietà che dovrebbe essere proprio dell'essere umano, a prescindere dalle catastrofi contingenti (ivi: 28). Ha dedicato una parte della sua riflessione anche a Kathrin Röggla, laddove scrive:

Le comunità nucleari che sopravvivono sono quindi o comunità di lotta o famiglie nucleari, in ogni caso comunità fondate sul legame di sangue: sangue proprio o quello degli altri. Oltre a questo schema ideologico fondato su "individuo e famiglia" ed eventualmente sull'organizzazione dello stato ancora in grado di affermarsi, e che giustamente Röggla vede qui all'opera, emerge qualcosa di ancora diverso: il programma biopolitico che sottende le produzioni del genere catastrofico. Infatti, le fantasie di "implosione del reale" nella catastrofe vertono in modo intensivo sull'abbinamento tra vita biologica e vita politica, per il quale Michel Foucault ha coniato il termine di "biopolitica": "Per millenni l'uomo è rimasto ciò che era secondo Aristotele: un animale suscettibile di esistenza politica. L'uomo moderno è un animale, nella cui politica è in gioco la sua vita in quanto essere vivente" [...]. Ma il biopotere moderno non è solo il potere di produrre la vita, bensì è anche stato sempre il potere di uccidere per la vita (ivi: 31-32).

È fuor di dubbio che Kathrin Röggla ha scelto, tra varie soluzioni narrative mutate dai grandi classici della letteratura europea, la formula dell'"improbabile probabilità", unita al senso dell'"evento inaudito" che caratterizza i saggi, i racconti e gli aneddoti di Heinrich von Kleist. Si pensi soprattutto al suo esemplare racconto *Das Erdbeben in Chili* (Il terremoto in Cile, 1807), che suggerisce la prospettiva ideale per interrogarsi sulla qualità del comportamento morale e civico dei soggetti coinvolti in grandi catastrofi. Uno dei punti di condensazione delle forme di convivenza forzata in tempi di incertezza è la guerra delle responsabilità e la distribuzione delle colpe. Ciononostante, rinunciando al giudizio intradiegetico del narratore e a qualsivoglia forma di correttivo extradiegetico, Röggla lascia che le voci rivelino a poco a poco le reazioni alle sollecitazioni esterne, poi prendano forma i pensieri che vi sono implicati, e che infine tutte le riflessioni vengano come lavate via dall'urgenza di andare oltre. Si sopravvive alla terribile esperienza, appena vissuta, con la sensazione che nulla può essere impossibile, che tutto è probabile e che prima ancora che accada di nuovo bisogna procedere a simulazioni per cercare di prevenire scenari ancora più pericolosi (*risk management*). Proprio per questo motivo il lettore si trova piuttosto disorientato, quando legge l'ultimo racconto di *die alarmbereiten*, cioè "deutschlandfunk" (emittente radio tedesca), perché nella stanza 243 di un ospedale di Neukölln a Berlino la radio trasmette commenti frammentari e concita-

ti di alcuni giornalisti, ai quali si sommano anche gli interventi preoccupati del pubblico in ascolto, che riguardano un disastro di cui non si conosce la natura, ma che ha fatto sicuramente una strage di civili:

- l'ascoltatrice che ha chiamato poco fa vorrebbe intervenire di nuovo e chiedere: siamo davvero sopravvissuti?
- come?
- intende dire: siamo sopravvissuti o potrebbe succederci ancora qualcosa?
- non lo so. nello speciale di un'ora fa non hanno detto niente al proposito.
- non è sicuro che la faccenda si sia conclusa.
- eppure, siamo sopravvissuti.
- ma non è stato dato il segnale di cessato allarme.
- non si può dare un definitivo segnale di cessato allarme, perché questa è la situazione con cui bisogna convivere (Röggla 2012: 180).

Nel racconto si ritorna varie volte sulla percezione che, nonostante l'entità del disastro, tutto sembra così terribilmente lontano e già parte del passato.

Come se si trattasse di una voce fuori campo – la sua parte risulta tutta in corsivo nel testo – un soggetto distante dal trambusto generale, che sicuramente giace su uno di quegli anonimi letti d'ospedale, riflette sul suo essere fuori gioco, neppure degno di una menzione alla radio e forse neppure di una cerimonia commemorativa. Mentre, come possiamo solo supporre, le sue forze vengono meno prima di abbandonarsi all'oblio, pensa tra sé e sé:

non è chiaro se diranno veramente: peccato che non ho più potuto prendere parte attiva [al dopo catastrofe, E.A.], e se qualcuno dirà di essere certo che dovunque io fossi potrei sentirli, che saprei che stanno pensando a me, vedrei bene questa cosa, non sarei così risentito/a come altri, che pretendono continuamente delle attenzioni. Per una volta potrei fare un passo indietro, e lasciare spazio a temi più importanti (ivi: 188).

Note

¹ Quando nel luglio del 2021 una terribile alluvione ha investito la regione del Nordrhein-Westfalen, portando con sé 189 vite umane, non sono mancate le occasioni per includere in pacchetti turistici dei tour organizzati in Germania anche delle gite mirate a visitare i luoghi del disastro. Questa pratica è già in uso almeno da quando, nel 2011, le autorità ucraine hanno giudicato decontaminato il territorio di 30 km² che circondano la stazione nucleare di Chernobyl, permettendo di organizzare visite turistiche sul posto.

² I due termini in inglese che definiscono da una parte la condizione di rischio, dall'altra la sensazione di precarietà, sono così indicati da Anne Fuchs nel suo saggio "Chronic Crisis Novels and the Quest for 'the Good-Enough Life': Kathrin Röggla's *die alarmbereiten*, Kristine Bilkau's *Die Glücklichen*, und Thorsten Nagelschmidt's *Die Arbeit*" (2022).

³ "Il 24/7 rappresenta una forma di sovrabbondanza statica che rinnega ogni legame con il tessuto di ritmi e scansioni periodiche dell'esistenza umana [...] a prescindere da qualsiasi idea di svolgimento vitale o progressivo dell'esperienza" (Crory 2015: 11).

⁴ Come nel caso di *wilde jagd* (caccia selvaggia) che si modella sulla vicenda di Natascha Kampusch, una bambina austriaca rapita e segregata per 8 anni nella cantina di uno psicopatico, Wolfgang Priklopil, che oltre ad abusare regolarmente di lei, la teneva al buio per giorni salvo farla risalire alla luce per fare le pulizie di casa. La ragazza ormai adolescente riuscì a fuggire nell'agosto del 2006, ma sorprese tutti il fatto che fu trovata lucida, anche se visibilmente provata e che fu capace, dopo alcuni anni, di raccontare la propria storia in un libro dal titolo *3096 Tage* (3096 giorni), tradotto in 25 Paesi e diventato film nel 2013.

Bibliografia

- AUGÉ M. (2018), *Nonluoghi*, Elèuthera, Milano.
- BALINT L. (2020), "Rhythm, Form, Critique: Kathrin Röggla's *wir schlafen nicht* (2004)", in *German Quarterly*, 93:4, pp. 503-518.
- BOLTANSKI L., CHIAPELLO E. (2014), *Il nuovo spirito del capitalismo*, Mimesis, Milano-Udine.
- BRENNAN T. (2003), *Deregulation and its Terrors*, Routledge, London.
- CHAMAYOU-KUHN C. (2020), "Zur Funktionalität der Ökoalarme und der Katastrophengrammatik in Kathrin Röggla's *die ansprechbare*", in *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, 52:1, pp. 145-158.
- COPPOLA R. (2021), "'Der Konjunktiv hat sein Hauptlager in Österreich aufgestellt'. Echi austriaci nella raccolta *die alarmbereiten* di Kathrin Röggla", in *Studia Austriaca* 29, pp. 113-136.
- CRARY J. (2015), *24/7. Il capitalismo all'assalto del sonno*, trad. di VIGIAK M., Einaudi, Torino.
- EHALT H. C. (2009), "Kritik der lobpreisenden Monologe. Vorwort", in RÖGGLA K., *Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion*. Wiener Vorlesungen, Picus Verlag, Wien, pp. 11-15.
- FEIEREISEN F. (2011), "Eternal Interns: Kathrin Röggla's Literary Treatment of Gendered Capitalism", in *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 35:1. https://www.researchgate.net/publication/273289726_Eternal_Interns_Kathrin_Roggla%27s_Literary_Treatment_of_Gendered_Capitalism (25.05.2023)
- FUCHS A. (2022), "Chronic Crisis Novels and the Quest for 'the Good-Enough Life': Kathrin Röggla's *die alarmbereiten*, Kristine Bilkau's *Die Glücklichen*, und Thorsten Nagelschmidt's *Die Arbeit*, in *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 58:3, pp. 328-348.
- HORN E. (2021), *Biopolitica della catastrofe. Comunità di sopravvivenza, immaginario della catastrofe climatica e politiche della sicurezza*, a cura di SCOLARI R., Mimesis, Milano.
- JANCZURA S. (2021), "Katastrophentourismus: 'Wir suchen das Extraordinäre', in 'Ingenieur.de Technik - Karriere - News', <https://www.ingenieur.de/technik/fachbereiche/umwelt/katastrophentourismus/> (18.05.2023)
- KRAUTHAUSEN K., "'ob das jetzt das interview sei?' Das konjunktivistische Interview in Kathrin Röggla's *wir schlafen nicht*", <https://www.kathrin-roeggla.de/text/karin-krauthausen-ob-das-jetzt-das-interview-sei> (20.05.2023)
- KRAUTHAUSEN K. (2019a), "Speaking Anomalies: Subjunctive Narration in Kathrin Röggla's *die ansprechbare* und *Der Wiedereintritt in die Geschichte I*", in *MLN*, 134:3, pp. 550-571.
- ID. (2019b), "Wette auf die Wirklichkeit. Erzählkalkül in *die ansprechbare* und *Der Wiedereintritt in die Geschichte I* von Kathrin Röggla", in MARX F. / SCHÖLL J. (Hg.), *Literatur im Ausnahmezustand. Beiträge zum Werk Kathrin Röggla*, Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 157-183.
- MARX K. (1971), *La miseria della filosofia*, Editori Riuniti, Roma.
- RÖGGLA K. (2004), *wir schlafen nicht. Roman*, S. Fischer, Frankfurt am Main.
- ID. (2009), *Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion*. Wiener Vorlesungen, Picus Verlag, Wien.
- ID. (2006), *disaster awareness fair. zum katastrophischen in stadt, land und film*, Droschl, Graz-Wien.
- ID. (2012²), *Die Alarmbereiten*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main.
- ID. (2013a), *Noi non dormiamo. La sindrome dei precari di successo*, trad. it. di VEZZARO C., Isbn Edizioni, Milano.
- ID. (2013b), "Stottern und Stolpern. Strategien einer literarischen Gesprächsführung", in EAD., *besser wäre: keine. Essays und*

- Theater*, S. Fischer, Frankfurt am Main, pp. 307-331.
- RÖGGLA K. (2014), "Essenpoetik. Drei Vorlesungen als Poet in Residence an der Universität Duisburg-Essen, 1.-5. Dezember 2014", <https://dokumen.tips/documents/kathrin-roeggla-essenpoetik.html?page=1> (17.05.2023)
- ROSA H. (2015), *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, Einaudi, Torino.
- RUTKA A. (2014), "Zeitgenössische Gesellschaft und ihre Ängste. Zur sprachlichen Re-Inszenierung des Katastrophischen in Kathrin Rögglas Prosaband *die alarmbereiten*", in *Kategorien und Konzepte*, 139, pp. 99-112.
- SAITO K. (2023), *Marx in the Anthropocene: Towards the Idea of Degrowth Communism*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SCHAFFNER A.K. (2016), *Exhaustion: A History*, Columbia University Press, New York.
- SIEG C. (2017) "Latenzzeiten und Diskursgewitter. Die Abwesenheit der Katastrophe und die Präsenz des Risikos in Kathrin Rögglas *die alarmbereiten*", in *Kathrin Röggla, Text + Kritik*, pp. 236-255.
- WEBER M. (1989?), *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Sansoni, Firenze.

Varietà generazionali. Americanisti e americaniste nella formazione del “mito letterario” dell’America

ANNA DE BIASIO

Università degli studi di Bergamo
anna.de-biasio@unibg.it

Parole chiave

Mito americano
Generazione
Traduzione
Genere
Fascismo

Keywords

American myth
Generation
Translation
Gender
Fascism

Abstract

La ‘scoperta’ letteraria dell’America nella cultura italiana tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta è stata a lungo narrata come l’impresa di una nuova generazione di scrittori e traduttori. Nello studio di Dominique Fernandez che ha suggellato questa interpretazione, *Il mito dell’America negli intellettuali italiani* (1969), Cesare Pavese e Elio Vittorini sono gli eccezionali esponenti di una crociata intellettuale che si oppone alla ‘vecchia’ generazione di americanisti come Mario Praz, Carlo Linati e Emilio Cecchi. Il saggio contesta la lettura in chiave generazionale di Fernandez alla luce degli studi sulle traduzioni in epoca fascista degli ultimi vent’anni. In particolare, il caso delle traduttrici Alessandra Scalero e Ada Prospero permette di ampliare non solo la rosa dei mediatori di letteratura statunitense nel periodo considerato, ma anche la nozione stessa di una ‘nuova leva’ di americanisti italiani.

The literary ‘discovery’ of America in the Italian literary culture between the 1930s and 1950s has long been narrated as the endeavor of a new generation of writers and translators. In *Il mito dell’America negli intellettuali italiani* (1969), the classic study by Dominique Fernandez that has sealed this interpretation, Cesare Pavese and Elio Vittorini feature as the exceptional leaders of an intellectual crusade that opposes the ‘old’ generation of americanists such as Mario Praz, Carlo Linati, and Emilio Cecchi. The essay questions the notion of generation underlying Fernandez’s book in light of the recent studies that have been conducted on translations during Fascism. More specifically, the case of the translators Alessandra Scalero and Ada Prospero not only expands the group of the mediators of American literature in the period under consideration, but also the very notion of a ‘new generation’ of Italian americanists.

1. Il mito del “mito letterario” dell’America

La vicenda della diffusione della letteratura angloamericana in Italia tra la fine degli anni Venti e gli anni Quaranta del Novecento è segnata da una retorica che a molteplici livelli oppone il ‘nuovo’ al ‘vecchio’. Non si tratta certo di una novità: sin dai suoi esordi a metà Settecento, la “disputa del Nuovo Mondo” aveva contrapposto difetti e pregi del continente americano ad altrettanti valori e disvalori dell’Europa come emblema del Vecchio Mondo (Gerbi 2000). A riprova della sua lunga durata, così come dei mutevoli posizionamenti che la contraddistinguono, ritroviamo degli echi letterari di tale contrapposizione soprattutto in riferimento agli anni Trenta, passati alla storia della cultura italiana come il “decennio delle traduzioni”. Con questa espressione Cesare Pavese celebrava a posteriori (è il 1946) una stagione di riscoperta delle letterature straniere dominata dal fascino per la letteratura statunitense. L’impegno nel tradurre e disseminare ciò che proviene dall’estero è rievocato come una necessaria ventata di ossigeno, una poderosa immissione di sangue fresco nelle “estraniare” e “calcificate” lettere nazionali (Pavese 1968: 223). Pavese adombra qui il legame tra le battaglie culturali di quegli anni e il contesto politico del fascismo, senza esplicitare l’equivalenza tra volontà di promuovere un certo tipo di letteratura e la professione di fede antifascista. Altrove è molto più diretto, come in un famoso articolo apparso su *l’Unità* nel 1947:

Verso il 1930, quando il fascismo cominciava a essere la “speranza del mondo”, accadde ad alcuni giovani italiani di scoprire nei suoi libri l’America, una America pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo, e insieme giovane, innocente. Per qualche anno questi giovani lessero tradussero e scrissero con una gioia di scoperta e di rivolta che indignò la cultura ufficiale (ivi: 173).

Nei decenni successivi agli interventi pavesiani, si cristallizza la percezione – radicata ancora oggi – che le traduzioni dalla letteratura americana siano state un’impresa eroica compiuta in opposizione al regime, di cui furono fautori pochissimi individui dalle biografie intellettuali straordinarie: su tutti, Pavese e Elio Vittorini. Gli studi degli ultimi vent’anni, come dirò meglio in seguito, hanno cominciato a ridimensionare

questa narrazione ‘eccezionalistica’, evidenziandone la natura di costruzione ex post basata sulle dichiarazioni degli stessi Pavese e Vittorini: avvicinati al Partito Comunista durante la guerra, sono entrambi intellettuali dotati di un prestigio crescente nel campo culturale italiano del dopoguerra; entrambi, inoltre, sono poco propensi a riconoscere il contributo altrui al proprio lavoro, così come gli stretti legami di quest’ultimo con il “mito americano” ampiamente diffuso nella cultura e nella società del ventennio (Ferme 2002: 21-22; Dunnett 2015: 35-38). È stato rivisto anche il ruolo del sequestro e della censura della prima edizione dell’antologia *Americana* (curata da Elio Vittorini per Bompiani nel 1941 e uscita l’anno successivo emendata), a lungo considerati una sorta di consacrazione dell’epica battaglia delle traduzioni. Secondo Jane Dunnett, il topos del “mito americano” come forma di antifascismo letterario nascerebbe proprio dalla censura di *Americana*: un episodio il cui potere sovversivo presso il pubblico dei lettori, per quanto reale, appare ingigantito dal suo status acquisito di leggenda in proprio (2015: 47-56).

In un contesto ideologico già abbondantemente influenzato dal ‘mito’ del “mito letterario” dell’America, s’inserisce alla fine degli anni Sessanta *Il mito dell’America negli intellettuali italiani* di Dominique Fernandez, uno studio che fa da ulteriore cassa di risonanza alla tesi del filoamericanismo antifascista, diventando un punto di riferimento fondamentale per chi si occupa dell’argomento. Fernandez (che correda il volume con una delle prime bibliografie ragionate di traduzioni e studi critici dagli anni Trenta agli anni Cinquanta) enfatizza la componente politica dell’impegno americanistico di Pavese e Vittorini, riconducendo il loro lavoro di traduttori e saggisti a uno spirito di ribellione contro il regime e la sua politica di autarchia culturale. La critica revisionista ha già messo in luce alcuni limiti di questa prospettiva, dallo sguardo ristretto su pochissimi intellettuali allo schematico ideologico (Dunnett 2015: 82, 189), dalle generalizzazioni sulla condanna da parte del regime dell’“arte occidentale moderna”, all’indicazione di una data troppo avanzata – il 1930 – come inizio del “mito dell’America” per gli intellettuali (Ferme 2002: 86-87).

Mi interessa prendere spunto da un altro aspetto chiave del lavoro di Fernandez, ovvero la sua scelta di innestare tutta la tesi sull’idea dello scontro tra generazioni: in sostanza, i “giovani” americanisti Pavese

e Vittorini (a cui si aggiunge, in posizione molto più defilata, Giaime Pintor) visti in opposizione agli americanisti "anziani" (1969: 16-17) che anagraficamente li precedevano. Nelle pagine che seguono mi concentrerò dapprima sulla categoria di conflitto generazionale come strumento di drammatizzazione retorica da parte di Fernandez, per poi sottolinearne le criticità anche alla luce di un ampliamento dell'indagine che ha beneficiato dell'apporto degli studi sulle tradizioni. Il riconoscimento del mito letterario americano come fenomeno culturale ramificato, alla cui costruzione partecipa una varietà di attori, inevitabilmente complica un'antitesi netta e selettiva come quella di Fernandez. Tra le diverse figure di mediatori e mediatrici meritevoli di una nuova attenzione, mi soffermerò in particolare su Alessandra Scalero e Ada Prospero: due traduttrici il cui contributo alla disseminazione della letteratura americana sembra rafforzare l'inadeguatezza del concetto di 'generazione protestataria' come chiave di lettura esclusiva di questa specifica vicenda culturale.

2. Giovani vs. vecchi: Cesare Pavese e Elio Vittorini

Per Fernandez, dagli anni Trenta agli anni Cinquanta la parabola del mito letterario dell'America assume i contorni di una "grande disputa" (1969: 53), di un "dramma" che vede fronteggiarsi "oppositori" e "artefici" (19). Tutto sembra differenziare i primi dai secondi, a cominciare dall'anagrafe. Mentre Emilio Cecchi e Mario Praz sono nati sullo scorcio dell'Ottocento (rispettivamente nel 1884 e nel 1896), Pavese e Vittorini vengono alla luce con il nuovo secolo (entrambi nel 1908), che agli occhi di Fernandez pare donare loro la propria freschezza simbolica. La distanza delle date di nascita si accompagna ad altre differenze. Cecchi è un giornalista e critico letterario fiorentino che si trasferisce a Roma (dove sarà tra i fondatori de *La Ronda*, rivista orientata a un ritorno alla tradizione classica contro gli eccessi delle avanguardie), Praz un professore di letteratura inglese all'Università La Sapienza di Roma, grande erudito e collezionista d'arte. A questi due americanisti all'origine anglisti, "fautori della supremazia culturale europea" e provenienti dai grandi centri della cultura italiana, Firenze e Roma, si contrappongono i "creatori del mito" che, invece,

"provengono dalle regioni periferiche" (35): Pavese dal Piemonte e Vittorini dalla Sicilia. A questa provenienza geografica 'laterale' si unisce l'indifferenza al tema della grandezza della cultura europea, nel caso di Vittorini rafforzata dalle origini molto modeste e dalla povertà dell'istruzione regolare (è, di fatto, un autodidatta).

Fernandez sembra qui rifarsi a una concezione 'demografica' di generazione in quanto "coorte di individui nati entro un medesimo arco temporale [...], che si trovano più o meno nella stessa fase del proprio ciclo di vita [...] essendo pertanto esposti a esperienze sociali, culturali, psicologiche complessivamente simili" (Gallino 1978: 318). Pare meno convincente il suggerimento riguardo alla condivisione da parte di Pavese e Vittorini, in quanto appartenenti alla stessa generazione, di un habitus più specifico, come la classe sociale o l'appartenenza ad aree "periferiche" del paese. Benché la sua situazione economica non sia particolarmente florida, Pavese ha ricevuto un'istruzione di prim'ordine prima al liceo classico, poi alla Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Torino (Gigliucci 2001: 1-10): un punto di partenza molto diverso da quello di Vittorini, figlio di un ferroviere che ha alle spalle studi interrotti alle scuole commerciali (Potter 1979: 20). È ancora più problematico sostenere che i due giovani intellettuali siano stati attratti dalla letteratura americana in quanto formati in luoghi lontani dai cuori pulsanti della cultura italiana. Negli anni Venti, Torino è uno dei maggiori centri nazionali a livello di cultura politica, di vita intellettuale e di esperienze editoriali, nonché il fulcro dell'industria automobilistica e cinematografica (Ferme 2022: 86-87; D'Orsi 2000). Per quanto riguarda Vittorini, è vero che cresce in Sicilia (una regione che aveva dato, peraltro, un contributo fondamentale alla letteratura e alle arti italiane tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento), ma dal 1930 si stabilisce a Firenze, dove è collaboratore in due riviste di primo piano come *Solaria* e *Il Bargello* (Potter 1979: 20-21).

Nella seconda parte del saggio Fernandez approfondisce i capisaldi del "mito americano", specificando le rispettive posizioni ideologiche ed estetiche dei suoi 'creatori' così come dei suoi avversari. I vecchi americanisti si dimostrano conservatori nel tentativo costante di provare l'ascendenza europea dei nuovi scrittori americani, di cui criticano gli eccessi di realismo documentario (1969: 55-57). Pur con delle diffe-

renze nelle preferenze personali, i nuovi americanisti esaltano, all'opposto, il radicamento in una tradizione autoctona di scrittori come Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Theodore Dreiser, John Dos Passos – prediletti, questi, soprattutto da Pavese (54-55): il loro non è mero realismo ma potere della scrittura di restituire la materialità delle cose attraverso la loro trasfigurazione simbolica (62-65). Altrettanto entusiasmanti, per la giovane generazione, sono i nuovi protagonisti dei romanzi: lavoratori, gente comune, marginali, ovvero soggetti che in passato non avevano cittadinanza in letteratura e la cui affermazione prova tutta la capacità della recente letteratura americana di raccontare la verità della vita e il radicamento della cultura nel lavoro (e viceversa), senza abbellimenti, ossequio per il decoro, tendenze all'analisi intellettualistica (71-82).

È significativo che nell'argomentazione di Fernandez il tema dell'antifascismo sia citato di rado, a fronte delle affermazioni programmatiche del capitolo introduttivo, nel quale si legge che “[s]enza il fascismo, la censura fascista, la politica fascista d'autarchia culturale, gli intellettuali italiani [...] non si sarebbero dedicati al lavoro ingrato delle traduzioni, infine non avrebbero mitizzato quella terra lontana la cui prima qualità, ai loro occhi, fu d'essere un *altrove*, un antidoto contro la dittatura” (7). In simili affermazioni il critico sembra sottintendere un'idea di generazione come “risposta collettiva a un evento traumatico o a una catastrofe, che unisce una particolare coorte di individui in una consapevole stratificazione sociale basata sull'età” (Edmunds e Turner 2002, cit. in Aroldi 2007: 27); ciò che si suggerisce, in sostanza, è che già negli anni Trenta Pavese e Vittorini abbiano vissuto il fascismo come una cesura storica violenta capace di “dare origine a una nuova generazione” (ibidem). In realtà, le prove di consapevolezza antifascista (e dunque generazionale) sono rinvenibili nelle posizioni manifestate da Pavese e Vittorini nel dopoguerra, non nei commenti sugli scrittori americani formulati nel decennio precedente. Lo stesso Fernandez, nel toccare il tema politico, suona abbastanza generico e tendenzialmente apodittico, come quando sostiene che “[o]ttimista [la nuova “nuova leggenda”] deve essere nel senso politico, perché, in contrasto con l'Italia fascista che soffoca e aliena l'uomo, occorre celebrare un'America democratica che libera l'uomo” (81).

È difficile sostenere che la lotta contro la dittatura

orienti l'americanismo di Pavese e Vittorini in quanto appartenenti a una generazione politicamente impegnata. Si tratta sì di coetanei accomunati dalla passione per quella particolare letteratura e per temi simili (gli uomini “vivi e veri”, il lavoro, il contrasto tra mondo rurale e progresso), ma con le loro traduzioni i due aspiranti scrittori sembrano soprattutto orientati a inseguire “profitti soggettivi del tutto sublimati e sublimi” (Bourdieu 2002: 72), determinanti per le rispettive traiettorie. Lo sfasamento temporale dell'impegno americanistico dell'uno rispetto all'altro è un indizio della differenza tra le loro agende. Pavese completa la gran parte dei saggi e delle traduzioni entro il 1935, anno in cui viene condannato al confino per sospetto antifascismo, nonostante dal 1933 avesse in tasca la tessera del Partito Fascista (Gigliucci 2001: 11). A partire da quella data, con la pubblicazione della raccolta di poesie *Lavorare stanca*, comincia a mettere a frutto nelle opere in prosa la lezione degli americani non solo sul piano tematico (il contrasto tra città e campagna, il sensualismo primitivo, i personaggi di antieroi e marginali) ma soprattutto sul piano stilistico, attraverso un superamento della dicotomia tra lingua e dialetto ispirato all'incorporamento dello slang nella prosa letteraria (ivi: 136-137). Quando intraprende le prime traduzioni dall'americano nel 1934, Vittorini è ancora un intellettuale organico al fascismo, dal quale inizia a maturare un distacco nel 1936 in occasione della guerra civile spagnola (Bonsaver 2013: 113-114).¹ Come per Pavese, gli americani offrono a Vittorini dei modelli trasformativi sul piano della scrittura, influenzando, a cominciare da *Conversazione in Sicilia* (1941), le sue opere più innovative: Hemingway si rivela un maestro per la capacità di strutturare la narrazione attorno ai dialoghi, Faulkner per le strutture complesse e la polifonia delle voci narrative, Saroyan per la fusione di filosofia esistenziale e dettagli realistici (Bonsaver 1998: 92).

È indubbio che sia Pavese sia Vittorini siano attratti dagli aspetti di critica sociale presenti negli autori che ammirano, dalle “rappresentazioni evidentemente polemiche della lotta [...] tra lavoro e capitale” di Dos Passos alla “sete di verità umana” che muove l'attacco alle inibizioni puritane di Lee Masters e Anderson (Pavese 1968: 54, 112), dall'essere “un letterato attivo, uomo civile attivo” di Faulkner alla “fede in ogni uomo come nel genere umano intero” tipica del “mondo cosmopolita” di Saroyan (Vittorini 2016: 94,

102, 103). Né l'uno né l'altro si limita a sensibilizzarsi a questa dimensione delle opere, ma vi entra in contatto profondo grazie all'esperienza della traduzione. Si può forse affermare che il rapporto "simbiotico" stabilito con gli autori statunitensi alimenti una visione eterodossa e libertaria della letteratura che a sua volta sostanzierà l'impegno politico dei due scrittori, senza però vedere il rapporto stesso come una immediata presa di posizione "sovversiva" o "militante".²

Al ridimensionamento della lettura in chiave politica dell'americanismo di Pavese e Vittorini hanno concorso i risultati raggiunti da numerosi studi degli ultimi vent'anni sulle traduzioni durante il fascismo. Come ha sostenuto Christopher Rundle sulla base di un'analisi capillare dei dati e delle politiche editoriali delle principali case editrici, gli anni Trenta sono stati il "decennio delle traduzioni" innanzitutto perché l'Italia è il paese in cui si traduce di più rispetto a qualsiasi altro paese del mondo (2019: 17; 2010). Grazie a leggi internazionali favorevoli sul diritto d'autore e ai bassi compensi corrisposti ai traduttori (Albonetti 1994: 98-99), la pubblicazione di opere straniere – soprattutto di narrativa popolare e soprattutto dall'inglese – diventa un affare per le tante case editrici sorte o cresciute (come Mondadori) negli anni Venti. Il regime non ostacola bensì incoraggia lo sviluppo in senso industriale dell'editoria, e anche il massiccio ingresso di letteratura straniera viene favorito da una politica di paradossale tolleranza, parte integrante di una complessa rete di negoziazioni tra attori culturali, politici ed economici (Billiani 2007: 149-68). Benché si inasprisca nel 1934 e nel 1938 (dopo la promulgazione delle leggi razziali), la stessa azione della censura è nel complesso blanda, raramente interessata alle singole traduzioni; come afferma ancora Rundle, "in generale, e almeno finché l'Italia non si trovò in guerra con la Gran Bretagna e gli Stati Uniti, [la dittatura] non si preoccupò del predominio dell'inglese come principale lingua di partenza né sollevò la questione della grande quantità di letteratura angloamericana tradotta, sebbene la sua disapprovazione a riguardo non sia da mettere in dubbio" (2019: 18).

In un quadro così ridisegnato, anche l'immagine degli intellettuali americanisti come generazione di scopritori contestatari acquista proporzioni molto più contenute. Pavese e Vittorini appaiono piuttosto la punta più colta e criticamente avanzata di quel vasto iceberg che è l'opera di popolarizzazione della lette-

ratura americana in Italia, un'opera nella quale sono attive dozzine di mediatori, tra giornalisti, traduttori, consulenti editoriali, editori, agenti letterari. In questa formazione ancora largamente sommersa, due figure di notevole interesse sono Alessandra Scalero e Ada Prospero, che qui non potrà che trattare in estrema sintesi. Entrambe piemontesi (anche se la prima opera a lungo tra Milano e Roma, spostandosi con frequenza all'estero) ed entrambe traduttrici, a loro si deve l'introduzione al pubblico italiano di alcuni degli autori più significativi "scoperti" negli anni Trenta: tra questi John Dos Passos (di cui Scalero traduce *Manhattan Transfer* nel 1932), Sherwood Anderson e Zora Neale Hurston (di cui Prospero traduce, rispettivamente nel 1931 e nel 1938, *Winesburg, Ohio* e *Their Eyes Were Watching God*).

3. Uno scompaginamento generazionale: Alessandra Scalero e Ada Prospero

Tra le due, anche grazie alla maggiore documentazione disponibile, Scalero è senz'altro la figura più dinamica, più avventurosa e quella più a lungo dedita alla causa americanistica, benché né Prospero né Scalero traducano soltanto dall'inglese (la prima aveva esordito come traduttrice dal russo, a quattro mani con il futuro marito Piero Gobetti, la seconda continuerà a tradurre anche dal tedesco).³ Il suo profilo non è facilmente inquadrabile né dal punto di vista generazionale né da quello sociale, tanto che la definizione che le si adatta meglio è forse quella di "New Woman", l'ideale profemminista diffusosi in area anglo-americana a cavallo tra Otto e Novecento. Nata nel 1893 a Torino, figlia di un musicista cosmopolita e cresciuta tra Vienna, Roma e il Piemonte, Scalero interrompe gli studi liceali per diplomarsi come infermiera durante la Prima guerra mondiale. Successivamente compie numerosi viaggi all'estero, anche negli Stati Uniti (dove il padre si era trasferito inseguendo un incarico remunerativo per un decennio), per poi rientrare in Italia e lavorare continuativamente come traduttrice e consulente editoriale, prima per Modernissima e poi per Mondadori (Dasano 2012: 285-308). Tradurrà nel complesso le opere di nove autori statunitensi, tra cui Claude McKay, John Dos Passos, Michael Gold, Willa Cather, Thornton Wilder e Eugene O'Neill, producendo contestualmente decine e decine di pareri editoriali

che includono, tra molti autori e autrici popolari oggi sconosciuti o dimenticati, profili di figure più canoniche come Willa Cather, Sherwood Anderson, William Saroyan e John Dos Passos.

Nata tre anni prima di Mario Praz, Scalero, secondo la classificazione di Fernandez, apparterebbe alla vecchia generazione degli americanisti, intenti a ribadire la superiorità della cultura letteraria europea. In realtà Scalero non è né tradizionalista né eurocentrica, bensì protesa a captare precocemente, valorizzandole, le novità provenienti d'oltreoceano. Lo provano documenti d'eccezione come le cronache teatrali che pubblica nel 1928 sulla rivista *Lo Spettacolo d'Italia*, scritte durante uno dei tanti soggiorni newyorkesi nei quali frequenta con assiduità la scena del teatro contemporaneo (e presumibilmente quella letteraria, visti i contatti che matura con autori ed editori americani). Scalero si appassiona al teatro d'avanguardia e restituisce al pubblico italiano un racconto di sperimentazioni centrate sulla figura del regista, sull'arte del "fare", sul palcoscenico come spazio sgombro, in cui "l'artista ha bisogno dell'atmosfera libera in cui tentare [...] [così] che dai frantumi rinasca ciò che in ogni tempo è il prodotto di ricerche e appassionate tendenze a non appagarsi mai della compiutezza di ieri, per la conquista del domani" (1928a). Questo spazio del presente proteso verso il futuro Scalero lo identifica implicitamente negli stessi Stati Uniti, nel microcosmo dei teatri d'avanguardia che riuniscono artisti autoctoni e altri provenienti dall'Europa in una "fucina d'arte" (ibidem), un fertile "crogiuolo" (1928b). Sulla scia di questo interesse, traduce di lì a poco tre opere (che riuscirà a pubblicare solo nel 1942) di uno dei drammaturghi americani più innovativi, Eugene O'Neill, non ancora tradotto ufficialmente benché già rappresentato in Italia.

Seppure con qualche esitazione, Scalero sottolinea non solo il carattere originale ma anche il valore artistico della letteratura americana: due criteri di valutazione che mostrano ancora la sua vicinanza, sempre secondo lo schema di Fernandez, ai "giovani americanisti". In "Nuovi orientamenti della letteratura americana", un articolo del 1929 apparso sulla *Nuova Antologia* nel 1930, saluta "l'arte, il carattere dell'arte americana, il quale ha le sue radici nell'arte europea, ma comincia a rivelare caratteristiche e tendenze proprie" (260); delle tendenze più recenti l'autrice si sofferma su ciò che chiama una "nuova aspra forma di

romanticismo", rappresentata da Eugene O'Neill, Theodore Dreiser, Jack London, Sinclair Lewis e John Dos Passos, scrittori che "la tradizione poco assiste: sono in certo modo dei trovatelli della letteratura" (263). A volte appare in difficoltà nell'individuare categorie efficaci per dare conto degli aspetti più anticonvenzionali del modernismo americano, appoggiandosi all'occorrenza a paragoni con la letteratura europea (un espediente retorico, del resto, così comune tra chi dà forma al "mito americano" che vi ricorre persino Vittorini).⁴ Prevale in Scalero, tuttavia, l'entusiasmo per la "lussureggiante vegetazione dell'odierna letteratura d'oltremare" (1930b: vii), un entusiasmo che viene esteso – caso più unico che raro tra i 'vecchi' come tra i 'giovani' americanisti – a includere la narrativa dei neri d'America; nella fattispecie, il romanzo del jamaicano-americano Claude McKay, *Home to Harlem* (1928), viene qualificato come una "gioiosa scorribanda attraverso il mondo negro", in cui "il negro aspira a liberarsi dall'interdetto fatale che incombe sulla sua razza" (ivi: xiii, xi).⁵

La brillante traduzione di *Home to Harlem* (*Ritorno ad Harlem*, 1930), lodata dallo stesso Pavese,⁶ mette in luce un altro lato fortemente innovativo delle competenze americanistiche di Scalero, nonché indice della sua apertura mentale: la capacità di apprezzare e rendere in maniera soddisfacente lo slang, secondo Fernandez un ulteriore spartiacque tra vecchi e nuovi americanisti ("la questione dello slang divide le generazioni", 48), condannato da Cecchi e Praz perché effimero e radicato in ambienti poco civilizzati (ibidem). Scalero ne è particolarmente attratta. Nella sua autobiografia familiare inedita, la sorella Liliana, giornalista e a sua volta traduttrice, afferma di avere "sempre ammirato in [sua] sorella un vero genio ch'essa aveva per capire l'inglese più astruso, e soprattutto la lingua dei negri d'America, ch'essa traduceva come giocando" (Scalero 1973: 57-58). Si tratta in realtà di una consapevolezza da linguista esperta. In una lettera scritta all'editore Gian Dauli mentre è impegnata nella traduzione del romanzo di McKay, Alessandra commenta nel dettaglio le sue scelte traduttive rispetto ad "alcune caratteristiche espressioni negre", proponendo di accludere alla traduzione una "nota" su "alcuni usi negri" (1929). L'edizione definitiva del romanzo non contiene alcuna nota, a differenza di quanto avviene per due traduzioni realizzate da Ada Prospero per Frassinelli, nelle quali la traduttrice ri-

flette criticamente sulla resa dello slang in italiano.

L'attività traduttiva di Ada Prospero è stata a lungo oscurata, da un lato, dalla sua fama vicaria come "vedova del martire" Piero Gobetti, dall'altro dalla sua reputazione di antifascista (attiva nel movimento Giustizia e Libertà, poi co-fondatrice del Partito d'Azione), partigiana (autrice di *Diario partigiano*, uscito per Einaudi nel 1956), donna politica, giornalista e pedagogista (fu vice-sindaco di Torino nel dopoguerra, rappresentante dell'Unione delle Donne Italiane, fondatrice e direttrice del *Giornale dei genitori*). La sua stagione come americanista è breve ma intensa. Dopo la tragica morte del marito Piero in seguito a un attacco squadrista, Prospero, alla ricerca di un mezzo per arrotondare lo stipendio di insegnante ma forse soprattutto di autonomia e stimoli intellettuali, riprende il lavoro di traduttrice e realizza negli anni Trenta quattro lavori importanti, tutti riguardanti autori inediti in Italia: *Solitudine* [*Winesburg, Ohio*, 1919] di Sherwood Anderson, una raccolta di racconti uscita nel 1931 per Frassinelli; *La luna dei Caraibi e altri drammi marini. L'imperatore Jones* [*The Moon of the Caribbees and Six Other Plays of the Sea*, 1922; *The Emperor Jones*, 1923] di Eugene O'Neill, una selezione di atti unici pubblicata nel 1932 da Frassinelli; *I loro occhi guardavano Dio* [*Their Eyes Were Watching God*, 1937], un romanzo della scrittrice afroamericana Nora Zeale Hurston, pubblicato nel 1938 sempre da Frassinelli; infine, *Il postino suona sempre due volte*, traduzione del romanzo *The Postman always Rings Twice* (1934) di James Cain, realizzata alla fine degli anni Trenta e rimasta in bozze (forse perché intercettata dalla censura).

Benché la documentazione ad oggi disponibile sia scarsa, non sembra che Prospero avesse un ruolo attivo nel proporre agli editori le opere da tradurre (Ferrando 2019: 149), diversamente da Scalero (che intratteneva rapporti diretti con scrittori e agenti letterari) e da Pavese, con il quale pure condivide una buona parte del proprio capitale culturale e sociale. Di sei anni più vecchia di quest'ultimo, Prospero non appartiene propriamente alla generazione precedente, ma è segnata da esperienze, come la Prima guerra mondiale e l'intensa collaborazione con le riviste culturali fondate da Gobetti, vissute da adolescente precoce, mentre Pavese è ancora un bambino. A parte ciò, sono tanti i punti di contatto con il più illustre concittadino: una laurea in Lettere e filosofia all'Uni-

versità di Torino (con una tesi sul pragmatismo statunitense), il coinvolgimento in Giustizia e Libertà, la frequentazione degli stessi ambienti intellettuali e di alcune persone in particolare, come Leone Ginzburg (Alano 2016: 24-81). Nei primi anni Trenta traducono entrambi per Frassinelli, con ogni probabilità conoscendosi personalmente. Tuttavia, se Pavese è assertivo e sicuro dei propri obiettivi come traduttore, animato da uno slancio quasi visionario, Prospero è discreta e modesta fino alla reticenza; se il primo concepisce la traduzione come un mezzo per liberare energie creative capaci di trasformare la lingua letteraria italiana, la seconda si autorappresenta come un'ape operosa che traducendo si "salva l'anima", alleviando le fatiche dell'insegnamento scolastico (De Biasio 2021: 70).

Nonostante la postura improntata all'umiltà, Prospero correda le proprie traduzioni di prefazioni e note traduttive, documenti 'autoriali' preziosi per ricostruire i criteri di percezione e valutazione con cui vengono popolarizzati gli scrittori modernisti centrali alla creazione del "mito letterario" dell'America. Come Scalero e i 'giovani' americanisti, Prospero annuncia l'indipendenza della nuova letteratura dalla tradizione europea, esortando a non confondere "in nessun modo [...] il realismo americano con le correnti europee dello stesso nome: mentre in Europa realismo significava ritorno alla realtà, in America questa realtà non si tratta di ritrovarla, ma di crearla" (1931:7). Un'osservazione, quella relativa alla (ri)creazione della realtà tramite la letteratura, che sembra anticipare i giudizi di Pavese e Vittorini, così come lontana dalle posizioni dei 'vecchi' americanisti appare la qualificazione del naturalismo di O'Neill come poetico: "Sotto questa mutevolezza c'è tuttavia una visione unica, nata dallo spirito dell'autore e che trasforma l'esperienza bruta in poesia" (1932: xv-xvi). Prospero non esita ad attribuire dignità artistica nemmeno al Black English di cui è intessuto il romanzo *Their Eyes Were Watching God*, definito, nella relativa nota di traduzione, il "gergo negro [che] viene acquistando un valore letterario e diventa così una vera e propria lingua" (1938: xxi).

Come Scalero, Prospero dimostra dunque di possedere una visione notevolmente aperta e 'progressista' della nuova produzione letteraria americana; nel pesante clima ideologico da "difesa della razza" che precede di pochissimo le leggi fasciste del 1938, non

esita a scrivere che il romanzo di Hurston è la storia dell'amore rigenerativo "tra Tea Cake e Janie: un negro ed una negra; ma, soprattutto, l'uomo e la donna, di tutti i tempi e di tutti i paesi" (1938: xvi). A fronte di questa e altre aperture, come la convinta valorizzazione della dimensione gergale della nuova prosa americana, Prospero si mostra altrove molto meno radicale di Pavese e Vittorini. La sua prospettiva conserva – come del resto quella di Scalero – dei residui di etnocentrismo (in espressioni come "la sua puerile fede di americano") e, soprattutto, di idealismo. Mentre Pavese e Vittorini vedono nella letteratura statunitense una sintesi di parole e cose in grado di trasfigurare il reale, Scalero e Prospero concepiscono ancora l'opera letteraria come frutto di una distinzione tra "materia" e "spirito", dove quest'ultimo si pone come un "anelito" a cui la prima deve tendere (Prospero 1932: xxi; Scalero 1930a: 259). Nel caso di Prospero, questa concezione idealistica si esprime in scelte traduttive che appaiono spesso improntate all'addomesticamento, a differenza dello stile traduttivo tendenzialmente 'straniante' di Pavese (De Biasio 2021: 73-75).

4. Per concludere: variazioni generazionali nel mito letterario dell'America

L'impatto della tesi di Fernandez è stato forte e duraturo soprattutto per l'estrema sintesi ideologica che la caratterizza. Insistendo sullo scontro tra 'vecchi' e 'giovani' e leggendo gli esordi dell'americanismo di Pavese e Vittorini come diretta espressione di fede antifascista, Fernandez ha costruito una narrazione con ruoli e posizioni ben riconoscibili, persino appassionante. Sono diverse, tuttavia, le criticità di questa lettura. In primo luogo, manca di riconoscere che non è tanto il fascismo in sé, quanto piuttosto l'entrata dell'Italia in guerra, a innescare in Pavese e Vittorini la consapevolezza di appartenere a una generazione animata da ideali e interessi letterari comuni. In secondo luogo, restringendo a una coppia di futuri scrittori la categoria di 'giovane generazione' dedicata alla scoperta della letteratura americana, questa lettura disconosce l'opera di altri pionieri impegnati a valorizzare quelle stesse novità; soggetti che, come dimostrano i casi di Scalero e Prospero, non rientrano per nulla, o solo in parte, nella generazione intesa in

senso demografico di Pavese e Vittorini.

Una tesi di critica letteraria non si può certo considerare responsabile del fatto che il setaccio della storia culturale abbia trattenuto i nomi degli uni, consegnando all'oblio quello delle altre. Il primato goduto da Pavese e Vittorini come americanisti si spiega con la forza intrinseca della loro visione, l'ampiezza dei riferimenti e degli orizzonti, il potere espressivo di uno stile altamente personale che si riflette sul piano traduttivo. Queste qualità non si possono disgiungere dall'investimento 'libidico' che entrambi fanno sulla letteratura statunitense come leva del proprio progetto creativo; in un circuito che si autoalimenta, la posizione dominante che andranno ad occupare come autori e direttori editoriali (Pavese presso Einaudi, Vittorini al *Politecnico*), avrà l'effetto di rafforzare il prestigio del loro americanismo. Per contro, il pur fondamentale lavoro di mediazione svolto dalle traduttrici è costellato da esitazioni, da stilemi ancora ottocenteschi, da una tendenza a posizioni di compromesso che si esprime (nel caso di Prospero) anche nelle scelte di traduzione: a ciò si aggiunge la posizione culturalmente dominata, 'invisibile', del mestiere del traduttore, soprattutto se agito dalle donne. Una mappatura più equilibrata della formazione del "mito letterario" dell'America dovrebbe tenere conto di queste variabili e specificità, nella consapevolezza che se si intende parlare di generazioni, bisognerà tenere presente una 'nuova generazione' di professioniste del mondo dell'editoria e della traduzione.

Note

¹ Subito dopo la richiesta da parte della questura di Firenze di giustificare i suoi commenti critici verso il regime, nell'ottobre 1936 Vittorini invia alla prefettura di Firenze una lunga lettera apologetica, in cui ribadisce l'integrità del suo sostegno al regime di Mussolini, specificando che la critica riguardava solo la posizione sull'intervento italiano nella guerra civile spagnola (ivi: 113-114). Quello stesso anno, del resto, Pavese aveva fatto richiesta di grazia a Mussolini al fine di abbreviare la sua condanna al confino (grazia che ottenne, scontando una pena di sette mesi invece che di tre anni).

² È quanto invece fa Ferme (2002: 139-141, 177), seguendo, sotto questo aspetto, la tesi di Fernandez.

³ Il Fondo Ada Prospero presso il Centro studi Piero Gobetti di Torino conserva pochi documenti che aiutino a ricostruire l'attività americanistica di Prospero; un primo sforzo di ricostruzione è stato compiuto in Perona Alessandrone 2018. Il fondo Scalero presso la Biblioteca civica di Mazzè (TO), al contrario, è ricchissimo di fonti e informazioni, che studiosi e studiose hanno da poco iniziato a vagliare (si veda anche Bolchi 2018 e Ferrando 2019b: 129-135).

⁴ Come quando, ad esempio, paragona *Pylon* di William Faulkner a "qualcosa di Dostoevskij, un *Adolescente*, che fosse stato riscritto da Turgenev" (Vittorini 2016: 95).

⁵ Forse il romanzo più famoso della Harlem Renaissance, *Home to Harlem* narra del ritorno nel vitalissimo quartiere newyorkese di Jake Brown, un ex-soldato nero nella Prima guerra mondiale, e di altri personaggi che Jake incontra durante le sue avventure.

⁶ In una corrispondenza con Scalero a proposito della traduzione di *Moby Dick* di Melville, Pavese definisce "ottima" la versione di *Home to Harlem* fatta da Scalero (1966: 336).

Bibliografia

- ALANO J. (2016), *A Life of Resistance: Ada Prospero Marchesini Gobetti (1902-1968)*, University of Rochester Press, Rochester.
- ALBONETTI P. (1994), *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni Trenta*, Fondazione Mondadori, Milano.
- AROLDI P. (2007), "Di generazione in generazione", in AROLDI P., COLOMBO F. (a cura di), *Successi culturali e pubblici generazionali*, Link, Milano, pp. 15-46.
- BOLCHI E. (2018), "Una strada da costruire: Alessandra Scalero e il 'mestiere di traduttore'", in BRIGATTI V., CAVAZZUTI A., MARAZZI E., SULLAM S. (a cura di), *Archivi editoriali. Tra storia del testo e storia del libro*, Unicopli, Milano, pp. 155-172.
- BONSAVER G. (1998), "Vittorini's American Translations: Parallels, Borrowings, Betrayals", in *Italian Studies*, 53:1, pp. 67-93.
- ID. (2007), *Censorship and Literature in Fascist Italy*, Toronto University Press, Toronto-Buffalo-London.
- ID. (2013), *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Laterza, Bari-Roma 2013.
- BILLIANI F. (2007), *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia, 1903-1943*, Le Lettere, Firenze.
- BOURDIEU P. (2016), "Le condizioni sociali della circolazione internazionale delle idee", in *Studi culturali*, 13:1, pp. 61-81.
- DASSANO F. (2012), "Alessandra Scalero, una traduttrice. Materiali per una biografia", in *L'Escalino*, 1:2, pp. 285-338.
- DE BIASIO A. (2021), "Sherwood Anderson tra Ada Prospero e Cesare Pavese. Traduzioni, trasfusioni, traiettorie", *Ácoma. Rivista Internazionale di Studi Nord-Americani*, 27:21, pp. 64-83.
- DUNNETT J. (2015), *The "mito americano" and Italian Literary Culture under Fascism*, Aracne, Roma.
- FERME V. (2002), *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il fascismo*, Longo, Ravenna.
- FERNANDEZ D. (1969), *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, Sciascia, Caltanissetta-Roma.
- FERRANDO A. (2019a), "Le agenzie letterarie: il caso dell'Ali di Augusto e di Luciano Foà", in FERRANDO A. (a cura di), *Stranieri all'ombra del Duce. Le traduzioni durante il fascismo*, Franco Angeli, Milano, pp. 138-154.
- EAD. (2019b), *Cacciatori di libri. Gli agenti letterari durante il fascismo*, Franco Angeli, Milano.
- GERBI A. (2000), *La disputa del Nuovo Mondo*, Adelphi, Milano.
- GALLINO L. (1978), *Dizionario di sociologia*, UTET, Torino.
- GIGLIUCCI R. (2001), *Cesare Pavese*, Mondadori, Milano.
- O'NEILL E. (1942), *Anna Christie; La luna dei Caraibi; Il viaggio di ritorno*, trad. it. di Scalero A., Set, Torino.
- PAVESE C. (1966), *Lettere 1924 - 1944*, Einaudi, Torino.
- ID. (1968), *Saggi letterari*, Einaudi, Torino.
- PERONA ALESSANDRONE E. (2018), "L'autonomia materiale e intellettuale della 'vedova del martire'. Ada Prospero Marchesini Gobetti anglista e americanista", in *Tradurre*, 14 <https://rivistatradurre.it/autonomia-materiale-e-intellettuale-della-vedova-del-martire/>
- POTTER J. H. (1979), *Elio Vittorini*, Twayne, Boston.
- PROSPERO A. (1931), "Prefazione", in ANDERSON S., *Solitudine. Winesburg, Ohio*, trad. it. Prospero A., Slavia, Torino, pp. 7-17.
- EAD. (1932), "Prefazione", in O'NEILL E., *La luna dei Caraibi e altri drammi marini. L'imperatore Jones*, trad. it. Prospero A., Frassinelli, Torino, pp. xiii-xxii.
- EAD. (1938), "Prefazione", in HURSTON Z.N., *I loro occhi guardavano Dio*, trad. it. Prospero A., Frassinelli, Torino, pp. xi-xx.
- EAD. (1938), "Nota", in HURSTON Z.N., *I loro occhi guardavano Dio*, trad. it. Prospero A., Frassinelli, Torino, p. xxi.
- RUNDLE C. (2010), *Publishing Translations in Fascist Italy*, Peter Lang, Bern.
- ID. (2019), *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia*

- fascista*, Carocci, Roma.
- SCALERO A. (1928a), "L'American Laboratory Theatre", in *Lo Spettacolo d'Italia*, 8 aprile, Fascicolo A, Fondo Scalero, Biblioteca civica di Mazzè.
- EAD. (1928b), "Costruttivismo scenico (a proposito di un esperimento)", in *Lo Spettacolo d'Italia*, 5 maggio, Fascicolo A, Fondo Scalero, Biblioteca civica di Mazzè.
- EAD. (1929), Lettera a Gian Dauli, 19 agosto, Fondo Scalero, Biblioteca civica di Mazzè.
- EAD. (1930a), "Nuovi orientamenti della letteratura americana", in *Nuova Antologia*, 7:269, pp. 259-265.
- EAD. (1930b), "Prefazione", in MCKAY C., *Ritorno ad Harlem*, trad. it. Scalero A., Modernissima, Milano, pp. vii-xiii.
- SCALERO L. (1973), *Tre figlie e un padre. Memorie*, Fondo Scalero, Biblioteca civica di Mazzè.
- VITTORINI E. (2016), *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano.

TRACCIATI DELLA MEMORIA, FORME DI SENSO

Houellebecq. Partir à l'extérieur du monde

GLEND A FERBEYRE RODRIGUEZ

Université de Montréal
glenda.ferbeyre.rodriguez@umontreal.ca

Mots-clès

Mouvement
Mutation
Michel Houellebecq
Espaces inhabitables
Études frontalières

Keywords

Movement
Mutation
Michel Houellebecq
Uninhabitable spaces
Border studies

Abstract

Dans cet article, nous proposons qu'il existe un lien entre le mouvement physique et la mutation de la pensée dans l'imaginaire de Michel Houellebecq. La représentation de personnages qui se déplacent inlassablement entre différents espaces traduit un appel au changement. Une lecture globale de la production narrative de cet auteur révèle que, malgré l'insistance sur le caractère fataliste de la réalité, la possibilité de dépasser des espaces inhospitaliers reste ouverte. Franchir une limite donnée est une tension récurrente dans le parcours de croissance des héros de Houellebecq. Tous entreprennent une série de déplacements successifs qui élargissent progressivement l'espace du roman, mettant en évidence ses limites. Leur évolution est étroitement liée à l'exploration d'espaces clos. Notre proposition est que, par le biais de l'écriture des frontières, Houellebecq érige un projet littéraire complexe qui utilise la force déstabilisante des frontières pour inviter ses lecteurs à reformuler les lois de l'espace inhospitalier du libéralisme.

In this article, we propose that there is a connection between physical movement and the mutation of thought in Michel Houellebecq's imagination. The representation of characters who tirelessly move between different spaces reflects a call for change. A comprehensive reading of this author's narrative production reveals that, despite the emphasis on the fatalistic nature of reality, the possibility of surpassing inhospitable spaces remains open. Crossing a given limit is a recurring tension in the growth journey of Houellebecq's heroes. They all embark on a series of movements that gradually expand the space of the novel, highlighting its boundaries. Their evolution is closely linked to the exploration of enclosed spaces. Our proposition is that, through the portrayal of borders, Houellebecq constructs a complex literary project that utilizes the destabilizing force of boundaries to invite his readers to reformulate the laws of the inhospitable space of liberalism.

1. Un espace inhabitable

Les personnages de l'écrivain français Michel Houellebecq cherchent constamment à s'échapper de leur espace de vie. Construits comme des archétypes représentant les individus systémiques, ils se déplacent aux frontières du monde narratif afin de trouver, avec le lecteur, une quelconque possibilité de bien-être. Ils s'éloignent – sans pour autant montrer une volonté révolutionnaire – du centre symbolique de l'espace sémiotique du libéralisme économique, décrit dans *Les particules élémentaires* (1998) comme un espace où les lois "ne sont pas humaines" (279) et où il semble impossible de trouver une forme quelconque de bonheur.

La mise en œuvre d'une vision pessimiste du monde contemporain constitue ainsi, dans le projet littéraire de Houellebecq, un point de départ pour le changement. Les mots exprimés lors d'une interview, recueillie dans *Interventions 2* (2009), viennent étayer cette idée :

Je crois à l'intuition que l'univers est basé sur la séparation, la souffrance et le mal ; la décision de décrire cet état de choses, et peut-être de le dépasser... L'acte initial c'est le refus radical du monde tel quel ; c'est aussi l'adhésion aux notions de bien et de mal. La volonté de creuser ces notions, de délimiter leur empire, y compris à l'intérieur de moi (Houellebecq 2009 : 55).

Comment faire dialoguer ce cri désespéré pour un monde régi par l'amour et le bien dans les mots d'une figure publique qui a souvent incarné la dépravation et les exemples les plus flagrants, tant dans la fiction que dans la réalité, de la décadence occidentale ? Je ne prétends pas ici affirmer que ceux qui voient en Michel Houellebecq simplement l'expression la plus ridicule du mâle blanc européen se trompent. Je propose plutôt qu'un examen attentif de l'ensemble de ses œuvres révèle également une dimension profondément radicale. Cette déclaration nous permet de considérer chez Houellebecq l'existence d'un programme littéraire qui vise à inciter son public à agir activement sur la société. Pour ce faire, l'auteur anticipe un espace de lecture rigide traversé par une exposition systématique de l'ailleurs, où le mouvement (du corps et de l'esprit) se révèle être la seule voie de

rédemption. Ce mouvement a une direction privilégiée : la frontière, un espace dynamique d'une potentialité créatrice incalculable.

Dans cette réflexion, nous abordons le concept de la frontière à la fois en tant que catégorie politique et culturelle de l'espace habité (Conry 2012), et selon la définition du sémiologue Youri Lotman, en tant que ligne garantissant la cohérence interne d'un système culturel (Lotman 1999). Cependant, la frontière, au-delà de sa dimension purement géographique, est essentiellement une représentation phénoménologique du besoin abstrait de se sentir partie intégrante de l'espace, un espace délimité et rassurant. À l'intérieur de ces limites assignant un territoire à un groupe, on observe souvent l'émergence de mythes identitaires qui se présentent comme des lois universelles. Ce que nous appelons ici l'espace sémiotique est précisément cet ensemble de vérités acquises partagées par une communauté quelconque ; le franchir, dans cette logique, devient le geste symbolique de la quête d'une vérité première. En revanche, s'approcher de la frontière, se positionner à ses abords du point de vue sémiotique, signifie créer une tension avec l'aspiration à l'oubli du caractère contingent de toutes nos certitudes. Pour Houellebecq, le mouvement représente donc la promesse de franchir la frontière, de déchirer les parois, de dépasser cet état de choses régi par la souffrance et le mal. C'est un geste de fuite, profondément lié à sa critique envers la société libérale, envers les règles invisibles qui dictent la décadence de ses héros.

L'économie libérale, Houellebecq l'annonce dès son premier roman, est "le domaine de la lutte" (Houellebecq 1994 : 100), l'espace sémiotique qui impose les règles de comportement des personnages. Les clubs sadiques, les plages échangistes, la normalisation de la prostitution, l'amour frustré, le tourisme sexuel et les autres traits, tout aussi frappants que caractéristiques de ses romans, représentent dans l'imaginaire de l'auteur le côté obscur mais logique d'un système décadent. En effet, Houellebecq a exprimé à plusieurs reprises sa condamnation du libéralisme, notamment dans "Dernier rempart contre le libéralisme" (1996), où il a recours à un discours agressif et militant pour communiquer son positionnement idéologique : "Nous refusons l'idéologie libérale parce qu'elle est incapable de fournir un sens, une voie à la réconciliation de l'individu avec son semblable dans

une communauté qu'on pourrait qualifier d'humaine" (Houellebecq 1996 : 50).

2. Point de départ. Une immobilité rigide

Pour Houellebecq, l'espace est une construction mentale dont l'origine fictionnelle échappe souvent à la conscience humaine. Territoire et subjectivité se confondent souvent dans une narration où chaque mur ou clôture cache une possibilité d'incompréhension. La fluidité sémantique avec laquelle l'auteur mélange des registres allégoriques et référentiels autour des figures spatiales provoque chez le lecteur une association naturelle entre les accidents géographiques et les représentations mentales. Derrière une clôture physique, le lecteur peut s'attendre à une clôture de la pensée : "Puis je suis arrivé dans la campagne proprement dite. Il y avait des clôtures, et des vaches derrière les clôtures. Un léger bleuissement annonçait l'approche de l'aube" (Houellebecq 1994 : 97). Cependant, aucun de ses textes n'explique clairement ce lien aussi explicitement que dans *Les particules élémentaires*, où les considérations philosophiques sur l'espace abondent :

Terrorisés par l'idée de l'espace, les êtres humains se recroquevillent ; ils ont froid, ils ont peur. Dans le meilleur des cas, ils traversent l'espace, ils se saluent avec tristesse au milieu de l'espace. Et pourtant cet espace est en eux-mêmes, il ne s'agit que de leur propre création mentale (Houellebecq 1998 : 376).

Une cartographie typique de l'espace dans chacun des romans de Houellebecq révèle à chaque fois une conception caricaturale d'un monde quadrillé en quartiers, villes, pays ou régions, où les frontières divisent à la fois des réalités physiques et subjectives. Ces frontières deviennent des figures de l'incommunication ; elles ont pour fonction de fragmenter le monde de la narration en compartiments définis et rassurants. Houellebecq utilise ce décor rigide comme un premier catalyseur qui pousse les personnages à se mettre en mouvement vers des voies de sortie. En même temps, il crée un espace de lecture clos, similaire à celui dont il fait fuir ses héros. Cela se manifeste dans les romans par la représentation d'un dispositif spatial stratifié de manière horizontale,

dans lequel plusieurs espaces se succèdent à l'intérieur de l'espace culturel/sémiotique de la modernité néolibérale.¹

Le schéma suivant illustre une conceptualisation abstraite de l'espace romanesque que l'on peut identifier dans tous les romans. Parmi les éléments récurrents, il convient de souligner Paris comme point de départ, ainsi que la présentation dichotomique des espaces, qui renforce l'expérience de la frontière en tant que figure de séparation. Paris est divisé en quartiers et s'inscrit dans une idée plus vaste de la France. Cette dernière est à son tour subdivisée en provinces et villes, tout en appartenant à l'Europe, elle-même divisée en nations, mais faisant partie du concept plus global de civilisation occidentale. Tous ces espaces fonctionnent selon la logique de l'économie néolibérale, qui s'étend au-delà de l'Occident jusqu'au tiers-monde.

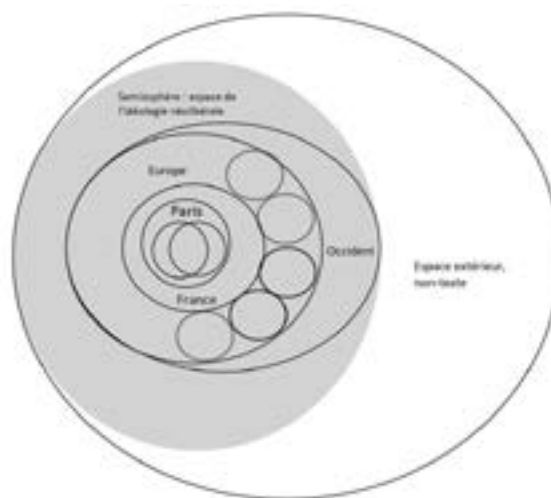


Fig. 1 | Les espaces sémiotiques chez Houellebecq.

À chaque fois, les personnages occupent une position centrale par rapport à l'espace sémiotique. Dans son troisième roman, *Plateforme* (2001), l'écrivain rend cette corrélation entre ses héros et le centre encore plus explicite avec le sous-titre *Au milieu du monde*. Ce positionnement dans l'espace physique est toujours une représentation symbolique de leur position sociale et intellectuelle. Ce sont des professionnels assez bien rémunérés, de nationalité française, qui ne parviennent jamais à trouver le

bonheur à l'intérieur des codes sociaux qui leur sont imposés, sans que cette insatisfaction chronique les rende particulièrement critiques ou combattifs.

De plus, chaque espace narratif dans lequel le personnage évolue est présenté selon la dichotomie intérieur-extérieur, suivi d'un acte de franchissement. Paris se divise entre le centre et la banlieue, la France entre la ville et la campagne, et l'Occident s'oppose aux pays du tiers monde. Dans tous les cas, cette opposition intérieur-extérieur est constamment mise en évidence à travers les péripéties des personnages. La frontière apparaît donc comme une conséquence logique de cette dichotomie, marquant le passage d'un espace à un autre, tout en étant elle-même la garantie de leurs différences. Dans cette dynamique, 'l'intérieur' est présenté comme un espace étouffant, tandis que 'l'extérieur' promet constamment une réinvention. L'espace clos, qui empêche tout contact avec l'ailleurs, revêt une connotation négative, comme en témoigne le mouvement constant des protagonistes.

Nous proposons que la frontière, en tant que mur séparateur, engendre des sentiments d'asphyxie voire de désespoir chez les personnages de Houellebecq, lesquels répondent en se mettant en mouvement. Les murs sont souvent la source d'une angoisse existentielle et la manifestation de règles invisibles qui dictent le malheur chronique des héros. Plusieurs passages témoignent de cela si nous examinons de nouveau l'ensemble de son œuvre.

Dans *La carte et le territoire* (2010), lorsque le personnage de Houellebecq arrange les modalités de paiement pour un texte pour un catalogue d'art, il répond affirmativement à la proposition de recevoir un tableau en disant : "Dans tous les cas, j'ai des murs pour l'accrocher. C'est la seule chose que j'aie vraiment, dans ma vie : des murs" (Houellebecq 2010 : 150). Une attitude amère face à la séparation est également suggérée avec ironie dans le passage suivant, où le personnage de Bruno énumère les avantages d'être situé 'au milieu' de la culture occidentale, protégé par des structures blindées contre la barbarie des pays en développement :

Sophie ! s'exclama Bruno avec élan, je pourrais partir en vacances au Brésil. Je circulerais dans les favelas. Le minibus serait blindé. J'observerais les petits tueurs de huit ans, qui rêvent de devenir caïds ; les petites putes qui meurent du

sida à treize ans. Je n'aurais pas peur, car je serais protégé par le blindage. Ce serait le matin, et l'après-midi j'irais à la plage au milieu des trafiquants de drogue richissimes et des maquereaux. Au milieu de cette vie débridée, de cette urgence, j'oublierais la mélancolie de l'homme occidental. Sophie, tu as raison : je me renseignerai dans une agence Nouvelles Frontières en rentrant (Houellebecq 1998 : 166).

Le désir de démolir ces murs se manifeste par l'amertume avec laquelle les personnages en parlent. Franchir une barrière ou une porte est associé à la vitalité et au courage. Dans *La Possibilité d'une île* (2005), des personnages néo-humains dans un univers dystopique profitent de l'existence d'une "barrière de séparation" qui les protège des sauvages, les êtres humains non améliorés. Même dans cette situation de protection, le fait de "briser le rempart" est lié à la survie : "Nous vivons comme entourés d'un voile, d'un rempart de données, mais nous avons le choix de déchirer le voile, de briser le rempart ; nos corps encore humains sont prêts à revivre" (Houellebecq 2005 : 391).

La constatation que la séparation est une source de mal ne se limite pas à une simple déclaration dans l'imaginaire de Houellebecq. En réalité, cette idée est suggérée à plusieurs reprises tout au long de ses romans. L'espace clos engendre la souffrance, et celle-ci constitue le prix à payer pour une immobilité passive, à la fois physique et intellectuelle : "Dans cet espace dont ils ont peur, les êtres humains apprennent à vivre et à mourir ; au milieu de leur espace mental se créent la séparation, l'éloignement et la souffrance" (Houellebecq 1998 : 376).

3. L'envie des portes ouvertes

Franchir un espace clos, dépasser une certaine limite, est une tension qui se répète tout au long du processus d'évolution de ces héros. Dans un espace narratif claustrophobique, le mouvement devient la forme d'existence dans le monde choisie par les protagonistes de Houellebecq (Laforest 2007). Placés, au début de l'histoire, "au milieu du monde", ils s'engagent dans une série de déplacements successifs qui élargissent progressivement l'espace romanesque. Leur parcours met en scène à plusieurs reprises des épisodes de franchissement. D'abord, il y a

| Roman | Fréquence du verbe « franchir » | COD |
|---|---------------------------------|--|
| <i>Extension du domaine de la lutte</i> | 6 | = un obstacle «1» + la ténébreuse barrière de la scientificité «1» + les dunes «1» + le seuil «1» + les dix mètres «1» + le dénivelé (verticalité) «1» |
| <i>Les particules élémentaires</i> | 2 | = un/les murs «1» + un stade «1» + une barrière «1» (correspondance «1») + un puits «1» |
| <i>Plateforme</i> | 4 | = la barrière «1» + une étape «1» + la porte «1» (correspondance «2») |
| <i>La possibilité d'une île</i> | 14 | = un pas important «1» + la barrière (correspondance «2»), + un seuil «1» + le seuil «1» (correspondance «2»), + la frontière «1» + la porte «1» (correspondance «2»), + les étapes «1» + un obstacle «1» + une île «1» (correspondance «2»), + les rizières de la Sierra Nevada «1» |
| <i>La carte et le territoire</i> | 4 | = une étape «1» + barrières «1» + la limite «1» + la porte «1» |
| <i>Soumission</i> | 2 | = la barrière «1» (correspondance «2») |
| <i>Sérotocaine</i> | 3 | = la barrière «1» + la limite «1» + la barrière «1» |

Fig. 2 | La valeur du verbe ‘franchir’ dans les romans de Houellebecq.

le quartier ou le circuit quotidien qui représente une certaine expérience de la ville. Ensuite, il y a le voyage à la campagne, en dehors de la France, jusqu'à entrer en contact avec les périphéries du monde (leur monde).

Ce n'est pas impossible ; il y a une grosse tension mentale au début, ce n'est pas facile de quitter les limites de la station, on ressent une inquiétude et un désarroi énormes ; mais ce n'est pas impossible... (Houellebecq 2005 : 385)

La relation métaphorique que nous avons identifiée entre les dispositions topographiques et les subjectivités nous permet de proposer que, dans la logique narrative de ces histoires, le voyage soit le symbole de la recherche d'un nouveau paradigme. Si nous analysons l'emploi du verbe ‘franchir’, nous pouvons souligner qu'il est associé tant aux accidents géographiques qu'aux entraves mentales. Les personnages franchissent ‘une porte’, ‘une frontière’, ‘un seuil’, mais aussi ‘un obstacle’, ‘la ténébreuse barrière de la scientificité’, ‘une étape’ ou ‘une limite’.

Le mouvement pousse constamment vers la quête d'un ailleurs, mais la direction n'est pas complètement erratique. Dans une analyse transversale des déplacements des personnages, nous remar-

quons une tendance à rejoindre des zones périphériques. Dans le tableau ci-dessous, nous constatons la régularité narrative de tous les romans, où les personnages partent d'une position centrale (prenant Paris comme point de départ) et finissent dans une position périphérique, qui peut être la campagne de

| Roman | Lieux de l'action (en gras le point de départ) | Noms et professions | Point final |
|---|---|--|-----------------------------------|
| <i>Extension du domaine de la lutte</i> | Paris (Christown), Rouen, Les Sablons-d'Orléans | Sans nom. Analyste-programmeur dans une société de services en informatique | Forêt de Marais (Andréot) |
| <i>Les particules élémentaires</i> | Paris, Californie, Nice, Cap d'Agde | Michel, Chercheur CNRS Benoit, Professeur de littérature | Irlande Closage mensuel |
| <i>Plateforme</i> | Paris (Christown), Thailande, Cuba, Rouen | Michel, Travailleurs au chantier de la culture | Thailande |
| <i>La possibilité d'une île</i> | Paris (18 ^e arrondissement), Madrid, Almería, Larzac (Catalunne) | Daniel, Historien, acteur, scénariste | Est de l'Espagne |
| <i>La carte et le territoire</i> | Paris (18 ^e arrondissement), Le Raincy (Seine-Saint-Denis), Scappes via Leung (Seine-et-Marne), Béziers, Shannon (Irlande), Châteaule-Marchais (Corse) | Jed Martin, Artiste plasticien, photographe | Châteaule-Marchais |
| <i>Soumission</i> | Paris (18 ^e , 17 ^e , 18 ^e arrondissement), Béziers, Putaux, Legay, Marol (commune de Sud-est de la France) | François, Professeur de littérature, spécialiste de l'écrivain français Louis-Karl Heymans | Paris sous un gouvernement social |
| <i>Sérotocaine</i> | Paris (7 ^e , 13 ^e , 16 ^e , 20 ^e arrondissement), Espagne (Almería, asturienne) | François, Claude Labrousse : ingénieur agronome | Rabat/Algérie |

Fig. 3 | Point de départ et point d'arrivée dans les romans de Houellebecq.

la France, la Thaïlande ou un pays aux marges géographiques de l'Europe (Espagne, Irlande). Nous associons ce type de mouvement à l'adoption d'une position frontalière, à la fois spatiale et sociale. Dans cette optique, le héros voyageur chez Houellebecq utilise fréquemment le déplacement vers la frontière comme une métaphore de la mutation épistémologique, c'est-à-dire un changement radical de paradigme social et intellectuel.

L'homme placé à la frontière est particulièrement lié au symbolisme du changement dans *Les particules élémentaires*. Michel Djerzinski, le personnage qui permet à l'humanité d'accéder à une révolution scientifique et à un stade supérieur d'évolution génétique, représente la clé du passage vers une nouvelle

société. Il est souvent associé, dans les descriptions, à une position frontalière, que ce soit physiquement ou symboliquement. Il vit avec sa grand-mère à "Charny, dans l'Yonne, près de la frontière du Loiret" et est décrit comme un être "errant parmi les humains européens", "mal compris de son vivant" (Houellebecq 1998 : 179). Présenté comme la figure intellectuelle la plus révolutionnaire parmi les protagonistes, il vit métaphoriquement en marge de la culture occidentale, partant d'une frontière géographique et cherchant, au bout de la narration, à rétablir cette position liminale :

Il marche, il rejoint la frontière. Des vols de rapaces tourbillonnent autour d'un centre invisible – probablement une charogne. Les muscles de ses cuisses répondent avec élasticité aux dénivellations du chemin. Une steppe jaunâtre recouvre les collines ; la vue s'étend à l'infini en direction de l'Est. Il n'a pas mangé depuis la veille il n'a plus peur (ivi : 119).

La citation mentionnée ci-dessus se trouve dans le chapitre où le lecteur découvre la fonction de l'acide désoxyribonucléique (ADN) réalisée par Michel. Cette découverte permet la transformation des organismes vivants et marque un point de non-retour dans la transformation définitive de l'espèce humaine, rendant possible une révolution culturelle nécessaire à la survie de l'espèce. La nécessité d'une mutation collective, qui vise à restaurer le sens de la collectivité est régulièrement soulignée tout au long de l'histoire. Cette idée est soutenue par l'insertion des paratextes d'Auguste Comte sur l'évolution de la subjectivité, laissant entrevoir sa faisabilité. Cependant, elle est ultérieurement jugée impossible, remise en question par la vision pessimiste que Houellebecq présente souvent des sociétés contemporaines, et finalement résolue par le recours à l'eugénisme.

Après l'exposition d'une société décadente qui appelle avec urgence au changement, le narrateur annonce que : "LA MUTATION NE SERA PAS MENTALE, MAIS GÉNÉTIQUE" (ivi : 392). Les recherches dans le domaine de la biologie moléculaire sur des animaux, initiées par Michel Djerzinski, se poursuivent par son héritier intellectuel, Hubczejak, dans le domaine de la génétique humaine. À son tour, les travaux scientifiques de Hubczejak – un personnage également associé à la frontière – se résolvent dans la création d'un nouvel homme : le seul moyen de permettre "la

reconstruction d'une humanité réconciliée" (ivi : 392)

Les modifications de l'espèce mettent l'accent sur les aspects que l'auteur considère comme étant les plus nuisibles à la réussite du projet social de la culture occidentale. D'une part, le problème de la séparation individuelle est résolu par l'homogénéisation du code génétique de tous les individus, ce qui permet "une nouvelle espèce, asexuée et immortelle, ayant dépassé l'individualité, la séparation et le devenir" (ivi : 308). D'autre part, la séparation en groupes, expression plus claire des nationalismes, est résolue par la méthode de clonage, qui se fait de manière exponentielle afin "d'attirer symboliquement l'attention sur ce danger que représente, au sein de toute société, la constitution de regroupements partiels" (ivi : 313).

Malgré la connotation en apparence négative du passage, liée à la disparition partielle des êtres humains, il suscite chez les lecteurs une réflexion sur la notion de mutation, associée au pouvoir de franchissement et à la liminalité, qui est constamment présente chez les figures des scientifiques. Cette lecture permet d'illustrer la notion d'espace frontière telle qu'elle est symbolisée dans l'imaginaire de Michel Houellebecq : une distance par rapport au centre qui, conjointement avec la capacité d'entrer en communication avec l'inconnu, ouvre la voie au changement, à la trajectoire vers une mutation collective que ses personnages recherchent sans succès afin de rendre leurs espaces de vie habitables.

4. Le mouvement du lecteur

Effectivement, les héros des romans de Houellebecq se distinguent par leur inclination au mouvement, les poussant à se diriger vers les frontières du monde sensible. Dans ce processus, ils se transforment en des entités engagées dans des dialogues et des négociations avec l'incertitude de l'inconnu. Identifiés comme des "hommes-portes" dans *La possibilité d'une île*, ces protagonistes avancent vers un ailleurs qui n'a pour seul témoin que le lecteur lui-même. En d'autres termes, Houellebecq emprisonne le lecteur dans une prise de conscience de l'arbitraire du système identique auquel ses personnages tentent d'échapper. Le "refus radical du monde tel quel", dont l'auteur parle dans la citation précédemment men-

tionnée, s'exprime à travers le mouvement de ses personnages, tout en invitant le lecteur à trouver ses propres voies de sortie.

Si l'espace de l'action chez Houellebecq est structuré par l'opposition de différents espaces clos, il en va de même pour l'espace de la lecture. En plus des frontières physiques que les héros franchissent, l'auteur clôt également, pour le lecteur, l'espace culturel qu'il partage avec les personnages en délimitant ses limites temporelles et idéologiques. Les premières sont marquées par les utopies futuristes présentes dans *Les particules élémentaires*, *La possibilité d'une île*, *La carte et le territoire* et *Soumission* (2015), tandis que les secondes sont représentées par l'insertion d'un univers intertextuel très riche explorant les alternatives au système néolibéral.

Dans plusieurs de ses romans, Houellebecq insère des éléments fictionnels qui concernent le futur proche de l'humanité. Ces éléments incluent l'arrivée d'un président musulman avec un nouveau concept de l'Europe dans *Soumission*, ainsi que la création d'une nouvelle espèce humaine dans *Les particules élémentaires* et *La possibilité d'une île*. Il est important de noter que ces utopies ne doivent pas être prises au pied de la lettre comme des solutions encouragées par l'auteur. Elles sont plutôt des constructions sémiotiques qui délimitent l'espace romanesque et permettent une exploration critique des paradigmes existants.

D'un autre côté, on retrouve fréquemment des allusions aux penseurs des modèles sociaux utopiques ou réels, ainsi qu'à certaines doctrines de la Première Église catholique, soulignant ainsi les limites du capitalisme. Les marges idéologiques sont définies par l'insertion d'une polyphonie complexe de voix, comprenant des économistes et des penseurs de l'ère préindustrielle, des socialistes utopiques et d'autres philosophes précapitalistes. L'étude critique de Bernard Maris, consacrée à Houellebecq économiste examine en détail cette présence récurrente dans chacun de ses romans. Ces voix ouvrent l'espace de la lecture à la pensée de figures telles que William Morris, une critique de la séparation entre le capital et le travail, et William Chesterton, un théoricien du distributisme, un mouvement socio-économique qui propose une troisième voie entre capitalisme et socialisme.

L'insertion de frontières de contact avec des ré-

alités alternatives au système-monde actuel est un choix stratégique qui se déploie à travers l'acte d'écriture et qui trouve son aboutissement dans l'acte de lecture. Cette idée nous amène à affirmer que la littérature de Houellebecq, en apparence dépourvue de solutions concrètes aux problèmes qu'elle dénonce, dépose dans la réponse du lecteur un engagement social.

À travers la mise en abîme de la réalité contemporaine, les romans de Houellebecq invitent le lecteur à porter un regard critique sur la société occidentale et sur ces personnages qui, malgré leurs tentatives de déplacement, se heurtent à l'impossibilité de transcender le fonctionnement de leur espace. Le lecteur, en observant sa propre quotidienneté mise en scène comme un spectacle décadent, entre en contact avec différentes possibilités d'altérité. Ainsi, il se positionne lui-même dans une perspective frontalière. Une lecture sémiotique suggérerait que cette stratégie vise à remettre en question l'idée selon laquelle la variabilité du réel à laquelle nous participons serait inévitable, logique ou naturelle.

5. Tous les chemins à suivre

La littérature de Houellebecq est une littérature dévastatrice. Plus que le libéralisme économique et le système de consommation, la force destructrice de ses romans vise les barrières qui, au sein des espaces clos d'une certaine représentation du monde, empêchent la sensibilité collective d'apercevoir une possibilité différente à l'état des choses actuel. Dans les pages précédentes, nous avons suivi le motif du franchissement comme métaphore de la mutation collective qu'envisagent ses œuvres. Pour ce faire, nous avons décodé comment l'emploi de la catégorie de la frontière, dans sa double dimension spatiale et sémiotique, contribue à une construction narrative qui prétend pousser le lecteur vers la restructuration des codes de son époque.

Houellebecq représente en ce sens l'une des voix modernes les plus attentives à la pensée de la mondialisation, qui envisage les problèmes de l'humanité depuis la conception totalisante du monde comme système. L'espace romanesque que ses fictions reproduisent ne se limite pas à l'espace de la culture

française, mais s'élargit à la notion plus ample de culture occidentale et du libéralisme économique. À travers la systématisation du libéralisme comme espace sémiotique borné, Houellebecq met en évidence le caractère fictif et accidentel de la culture, familiarisant ses lecteurs avec la relation dialectique qui s'établit entre l'espace et les subjectivités.

Si l'espace culturel est, en grande mesure, responsable de la construction des règles que vont suivre la majorité des individus, basé sur la reproduction de schémas mentaux établis par une manière possible de voir le monde, les fictions de Houellebecq laissent entrevoir aux lecteurs, qu'à travers l'action intellectuelle, l'homme est aussi capable de franchir les limites culturelles. De ce fait, nous avons pu établir un lien étroit entre le mouvement physique et subjectif. Malgré la présentation souvent pessimiste de la réalité, une lecture continue révèle que la possibilité de franchir les limites et de dépasser un certain état des choses reste toujours ouverte.

À partir de la mise en abîme de la société moderne, le lecteur des romans de Houellebecq participe au jugement de la société occidentale et de cet homme-système qui, malgré leurs essais de déplacement, font face à l'impossibilité d'aller au-delà des fonctionnements de leur espace. Le lecteur qui observe sa propre quotidienneté, mise en œuvre comme un spectacle décadent et qui entre en même temps en contact avec plusieurs possibilités d'altérités, se déplace aussi vers la frontière, espace extérieur à toute organisation. Depuis cette position, l'observateur a accès à la grammaire de son propre système, des éléments sélectionnés des autres espaces sémiotiques conjecturaux, et un espace vide à conquérir.

Notes

* Tous les graphiques et tables ont été faites par l'auteure à l'aide du logiciel Adobe Acrobat.

¹ Bien que l'objet critique de Houellebecq soit le libéralisme dans toutes ses formes, le terme "néolibéralisme" est utilisé pour faire référence à la forme la plus récente que cette idéologie a revêtue dans la mondialisation moderne. Voir Boron 2003.

Bibliographie

- AMR R. (2018), "Michel Houellebecq. La possibilité du bonheur dans l'ère du vide", *Lettres Romanes*, 72 : 1-2, pp. 155-171.
- ATALLAH M. (2016), "D'Extension à Soumission. Les utopies postmodernes de Michel Houellebecq", *Fabula*, 24 octobre, <https://www.fabula.org/colloques/document3763.php> (consulté le 12 mai 2023).
- ID. (2016), "Les utopies de Michel Houellebecq. Hybridation générique et poétique de l'ailleurs", *ReS Futurae*, 8, <https://journals.openedition.org/resf/877> (consulté le 22 mai 2023).
- BORON A. A. (2003). *Empire et Impérialisme. Une lecture critique de Michael Hardt et Antonio Negri*, L'Harmattan, Paris.
- CALZOLAI F., PETROCCHI E., VALISANO M., ZUBANI A. (2007). *In limine. Esplorazioni attorno all'idea di confine*, Edizioni Ca' Foscari, Venice.
- CAPRETTINI G. P. (2004), "La noción de límite en la semiótica textual de Iuri M. Lotman - Dialnet", *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 4, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1332452> (consulté le 22 mai 2023).
- CLÉMENT M.L (dir.) (2007), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Rodopi, Amsterdam.
- HOUELLEBECQ M. (1994), *Extension du domaine de la lutte*, Maurice Nadeau, Paris.
- ID. (1996). *Le sens du combat*. Flammarion, Paris.
- ID. (1998), *Les particules élémentaires*, Flammarion, Paris.
- ID. (2001), *Plateforme*, Flammarion, Paris.
- ID. (2005), *La possibilité d'une île*, Fayard, Paris.
- ID. (2009), *Interventions 2*, Flammarion, Paris.
- ID. (2010), *La carte et le territoire*, Flammarion, Paris.
- ID. (2015), *Soumission*, Flammarion, Paris.
- ID. (2019), *Sérotonine*, Flammarion, Paris.
- HUA H. (2016), "L'utopie chez Houellebecq. Interprétation des éléments dominants et du style d'écriture dans l'univers houellebecquien", *ReS Futurae*, 8 <https://journals.openedition.org/resf/902> (consulté le 6 mai 2023).
- JOURDE P. (2003), *La littérature sans estomac*, Pocket, Paris.
- LAFOREST D. (2007), "Mondialisation, espace et séparation chez Michel Houellebecq", dans CLÉMENT M.L (2007).
- LOTMAN Y. (1999), *La sémiosphère*, Pulim, Limoges.
- MARIS B. (2014), *Houellebecq économiste*, Flammarion, Paris.
- NOGUEZ D. (2003), *Houellebecq, en fait*, Fayard, Paris.
- ONRY S. (2012), "Spatialité des frontières. Géophilosophie d'après Michel Foucault et Gilles Deleuze", Université de Bourgogne, Bourgogne.
- ROBERT P. (2014), "Des frontières épistémologiques aux frontières psychiques", *Connexions*, 102, pp. 187-198.
- VERLENGIA C. (2019), "Les origines d'un projet critique et la question du néolibéralisme. Foucault, une philosophie aux frontières", *Astéris*, 20, <https://journals.openedition.org/asterion/3991> (consulté le 6 mai 2023)
- VIARD B. (2013), *Les tiroirs de Michel Houellebecq*, Presses Universitaires de France, Paris.
- WALLERSTEIN I. (2004), *World-Systems Analysis : An Introduction*, Duke University Press, Durham.

D'un passé l'autre. Les entrelacs de l'histoire et de la mémoire chez Kébir-Mustapha Ammi

AHMED AZIZ HOUDZI

Cadi Ayyad University
h.ahmedaziz@gmail.com

Mots-clès

Histoire
Mémoire
Mouvement
Contre-écriture
Kébir Mustapha Ammi

Keywords

History
Memory
Movement
Counter-writing
Kébir Mustapha Ammi

Abstract

Cet article examine les mouvements de reprise et de reformulation autour desquels semblent s'organiser la fiction de Kébir Mustapha Ammi. Notre propos cherchera à montrer comment se déploie le réinvestissement des versions établies et canoniques de l'Histoire à travers les entrelacs de l'histoire et de la mémoire. C'est-à-dire, qu'il se propose de dégager, dans un premier lieu, les modalités et les stratégies scripturales par lesquelles s'opèrent l'exhumation du passé et sa remise en circulation dans de nouveaux circuits de sens. En second lieu, il ambitionne d'explorer les enjeux éthiques et esthétiques qui animent la démarche du romancier maroco-algérien. Afin de donner corps et substance à cette réflexion deux romans de Kébir Mustapha Ammi – *Les Vertus immorales* (2009) et *Mardochée* (2011) – seront convoqués.

This article examines the movements of revive and reformulation around which the fiction of Kébir Mustapha Ammi is organized, as exemplified in two novels: *Les Vertus immorales* (2009) and *Mardochée* (2011). The aim is to show how he deploys the reinvestment of established and canonical versions of History through the intertwining of history and memory. In other words, firstly, it sets out to identify the scriptural modalities and strategies by which the past is exhumed and put back into new circuits of meaning. Secondly, it aims to explore the ethical and aesthetic issues that drive the Moroccan-Algerian novelist's approach.

1. Introduction

On ne peut pas aborder les textes de Kébir-Mustapha Ammi, sans esquisser en même temps les liens autour desquels s'organise sa fiction. Qu'ils soient patents ou souterrains, ils s'inscrivent d'entrée de jeu dans un mouvement de reprise et de remise en question de quelques versions établies de l'Histoire. Ce faisant, ils permettent de ressusciter certaines figures 'occultées' de la mémoire maghrébine ou mises à la marge du récit officiel. Se réapproprié ces figures, les rapatrier aussi bien dans le temps présent que dans leur paysage culturel d'origine constitue des jalons susceptibles de redessiner les contours d'une version alternative de l'Histoire que l'expérience romanesque de Kébir-Mustapha Ammi semble amorcer.

Qu'elle emprunte la démarche du biographe, où qu'elle se fasse historienne, son écriture est investie par un désir de connaissance et de déchiffrement du monde, mais également par l'établissement de nouveaux rapports entre passé et présent. Si ses romans attestent d'une porosité épistémologique – permettant de faire cohabiter plusieurs modes de connaissances – c'est que Kébir-Mustapha Ammi reconnaît à ce genre des potentialités heuristiques et cognitives indéniables. Pour lui, le roman n'est pas seulement une expérience de divertissement, mais il est aussi et surtout un moyen d'intelligence du présent, un instrument de connaissance du réel, voire un véritable outil de compréhension du monde, de quête de sens et de recherche de vérité.

Cet article examine comment se déploie le réinvestissement des versions établies et canoniques de l'Histoire qui caractérise son travail, c'est-à-dire qu'il cherche dans un premier lieu à dégager les modalités et les stratégies scripturales par lesquelles s'opèrent l'exhumation du passé et sa remise en circulation dans de nouveaux circuits de sens. Ensuite, il se propose d'explorer les enjeux éthiques et esthétiques qui animent la démarche du romancier maroco-algérien.

Afin de donner corps et substance à cette réflexion et d'examiner de très près ce mouvement de génération historique, c'est-à-dire cette impulsion créatrice qui permet de générer une autre histoire de l'Histoire et d'engendrer un autre passé du passé, deux romans de Kébir-Mustapha Ammi – *Les Vertus immorales* (2009) et *Mardochée* (2011) – seront convoqués.

2. Les Vertus Immorales : une narration alternative

Paru en 2009, *Les vertus immorales* (2009), s'inspire directement de la fameuse expédition de Pánfilo de Narváez, qui a pris la mer le 17 juin 1527 destination pour la Floride. Le récit de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, *Voyages, relations et mémoires originaux pour servir à l'histoire de la découverte de l'Amérique* (1555), fait part des tenants et des aboutissants de cet épisode hors du commun dans l'histoire de la conquête. Fidèle à une vision eurocentrée, Cabeza de Vaca veille dans son récit à ce que les honneurs et la gloire de cette expédition ne reviennent qu'au Conquistador Blanc et chrétien ; ce qui explique l'omission, du moins la minoration excessive de l'un de ses compagnons les plus remarquables de ce voyage à savoir Mustapha de Azemmour, le maure ou bien Estevanico.

En inscrivant en creux l'odyssée de Mustapha Zemouri, *Les vertus immorales* se propose comme une fiction alternative (Lavocat 2010: 30). Kébir-Mustapha Ammi construit sa fiction sur l'hypothèse suivante : si un Marocain a pu fouler la terre du Nouveau monde, il y a de forte chance pour que d'autres compatriotes puissent le faire à leur tour. Et c'est à travers la voix de son personnage, Moumen, que seront restituées les conditions d'une époque propice à la circulation et où la ruée vers le nouveau continent battait son plein.

En effet, contrairement à Mustapha Zemouri, qui n'a pas légué les traces de ses exploits à la postérité, Moumen lui, dispose du pouvoir de la narration. Il parvient à relater le déroulement de sa vie et partager les circonstances de son expédition dans le Nouveau Monde.

À première vue, *Les vertus immorales* s'annonce comme le récit d'un Marocain dans le Nouveau Monde à l'orée du XVI^e siècle. Cependant, à l'analyse, c'est l'histoire re-imaginée qui y affleure, une perspective nouvelle s'ouvre sur la conquête et devient susceptible de restaurer une mémoire culturelle et d'entraîner une redécouverte de soi. En " comblant de fiction les vides de l'histoire " (Boucheron 2011: 42) le roman démasque les failles du récit officiel et met en crise la fiabilité de ses narrateurs qui semblent plutôt mus par le besoin de se glorifier que de faire part de la vérité.

Tel qu'il transparaît dans *Les vertus immorales*, le

point de vue du subalterne repose sur des décalages diégétiques qui maintiennent le lecteur dans la contiguïté de deux mondes : celui de l'histoire et celui de la fiction. Et qui invitent à une relecture des narratives ayant consacré le mythe de l'explorateur Européen, l'aventurier Blanc et chrétien, ce conquistador qui ramène le salut et la civilisation au nouveau monde.

Il est clair que cette relation hypothétique se greffe sur le récit officiel et s'évertue à lui proposer un complément imaginé voire une réplique critique. Qui va tantôt l'éclaircir, tantôt l'obscurcir, tantôt le confirmer, tantôt le nier. L'ancrage référentiel, le renvoi au texte de Cabeza de Vaca, la référence à Mustapha Zemouri, la restitution de son parcours alimentent cette nouvelle relation dans laquelle Kébir-Mustapha Ammi nous convie à une immersion fictionnelle à multiple niveaux.

2.1. Niveau historico-biographique

Dès l'abord, le roman installe le cadre historique où Moumen et vraisemblablement Mustapha Zemouri ont pu voir le jour, à savoir celui du début du XVI^e siècle. Une époque caractérisée aussi bien par les grands chamboulements qui ont accompagné la succession des Wattassides aux Mérinides, que par la crise économique due aux années de sécheresse qui ont frappé le Maroc. Moumen souligne " je suis né sous le signe du chaos " (Ammi 2009: 15). Grâce aux croisements des données et au recoupement des indices, il présume sa naissance " en cet an de 1502 de l'ère chrétienne " (ibidem), ce qui à l'évidence le rapproche de Mustapha Zemouri, dont la naissance est estimée selon certains récits au début du XVI^e siècle. L'un est né à Salé tandis que l'autre est né à Azemour : deux villes situées sur la rive atlantique dont les ports furent déjà sous domination portugaise.

Aux changements, qui redessinent les relations géopolitiques dans le pourtour méditerranéen et sur la rive atlantique et reconfigurent les rapports de force entre voisins, s'additionne à la fois une crise politique due aux confrontations ininterrompues entre Wattasside et la dynastie sadienne, mais également une crise écologique qui fut de ce siècle l'un des plus pénibles de l'histoire du Maroc.

L'installation de cet arrière-plan chaotique permet d'ouvrir une brèche dans ce moment de grande transformation. Les agissements du personnage et le

sens de ses actions semblent, de ce fait, déterminés par ces conditions sociopolitiques, de telle sorte que l'histoire individuelle et l'histoire globale se superposent dans le récit du personnage.

2.2. Récit initiatique

Après la perte de son père, Moumen se voit confié à un ancien prêtre, chez qui il va parfaire son éducation. Ce Maître va susciter chez lui un intérêt particulier pour les langues et les belles lettres, et il va l'amener aussi à peaufiner sa connaissance du monde des religions et des idées. On y découvre un personnage bercé depuis son jeune âge par l'appel de l'ailleurs. Nourri par les récits des grands explorateurs, tels que " le dévissage du Monde de Marco Polo " et plus particulièrement le livre d'Amerigo Vespucci qu'il avoue lire et relire. De telles lectures inspirent son désir de voyage et préfigurent à la fois son destin en tant que futur grand explorateur mais également conditionne sa volonté de mettre en texte le déroulement de son aventure dans le Nouveau Monde.

Comme s'il s'apprêtait à affronter l'inconnu, le personnage s'arme de savoir et de connaissance, des ressources qui vont, d'ailleurs, lui être d'une grande utilité. En plus de l'instruction acquise à côté de son maître, que l'on peut qualifier de théorique, puisée pour l'essentiel dans les livres et les manuscrits, Moumen va compléter le reste de sa formation dans la fréquentation de ses pairs et la déambulation dans les rues de Salé. Il écrit :

À l'aube de mes quatorze ans, la rue devient mon royaume, puisque je venais de quitter mon maître, mais cela n'était pas pour me déplaire, en dépit des dangers constants et des pièges qui guettent ceux qui n'ont pour seul toit que la voûte céleste. Le territoire qui m'était dévolu était sans limites, aucune borne n'entravait mes désirs ni ma volonté (ivi:34).

Il est clair que la rue n'est pas seulement un espace de liberté, elle est aussi celui des dangers et des rencontres, en somme le lieu d'une formation pratique qui va permettre à Moumen d'acquiescer toutes les choses dont un homme aura besoin en milieu hostile.

Moumen va connaître la case prison, par deux fois, et l'expérience de l'armée, ce qui va présenter l'occasion pour apprendre le maniement des armes et la maîtrise des techniques de combat car il estime

“un homme qui sait se battre ayant plus de chance de rester en vie ” (ivi: 45). Il souligne “je croise le fer et apprends des techniques diverses pour me défaire de l’ennemi, dérouter ses pièges ou me protéger de lui. Je me révèle un guerrier habile, sachant porter les estocades qui en maintes occasions pourraient s’avérer mortelles” (ibidem).

Aux termes de ces différentes expériences, le personnage accède à l’autonomie. Doté d’un pouvoir d’agir, lui permettant de triompher des conditions économiques, sociales, politiques instables et menaçantes qui pèsent sur son entourage. Ce qui à l’évidence le prédispose à s’aventurer dans le nouveau continent et à surmonter les dures conditions que profilent cette expérience.

Il importe de souligner que la volonté de rejoindre le Nouveau Monde correspond chez Moumen à un choix conscient, mûrement réfléchi, à savoir la recherche d’une nouvelle vie, la possibilité d’une seconde naissance qui trouve dans la traversée de l’Atlantique une possibilité de réalisation. En cela, il diffère complètement d’Estevanico, celui-ci, tel qu’il est figuré par le récit de Cabeza de Vaca, reste un esclave, au service de Dorantès, dépourvu de toute volonté ou de possibilité de choisir.

2.3 Niveau de l’aventure, le voyage

Le chemin vers le Nouveau Monde pour Moumen s’amorce à pied. C’est en marchant depuis Salé qu’il atteint les villes du Nord, d’où il compte rejoindre l’autre rive de la Méditerranée. Cette marche périlleuse permet de jeter un regard sur un Maroc où domine l’insécurité et révèle un personnage redoutable prompt à affronter les risques avec perspicacité et sang-froid, en définitive apte à survivre dans des milieux hostiles.

Pour atteindre l’Europe, Moumen va tenter la traversée moyennant une embarcation de fortune à l’instar des clandestins qui affrontent la houle en se ruant vers l’Eldorado européen. Il écrit : “J’ai franchi le détroit qui nous sépare de la glorieuse Espagne, à la faveur de la nuit, sur un radeau de fortune que le mouvement violent des eaux menaçait plus d’une fois de réduire en miettes” (ivi: 60). En passant Moumen pour un harrag avant l’heure, l’auteur fait un clin d’œil à l’époque actuelle, nous permettant ainsi de saisir certaines similitudes entre le passé et le présent et

voir comment l’homme, de tous les temps, force les frontières à la recherche de conditions de vie meilleures.

Pour Lahiane Hsain, les crises politiques, sociales et économiques qui ont ravagé le pays durant le XVI^e siècle vont pousser les Marocains à tomber dans la servitude volontaire ou à emprunter la voie de l’Europe “à cause de la famine, 60000 Marocains prirent le chemin de l’Espagne et du Portugal, durant cette même période et acceptèrent diverses formes de servitude” (Lahiane 2002: 59). À partir de ce constat, il suppose qu’Estevanico ne fut pas un esclave comme l’entend le récit de Cabeza de Vaca, mais plutôt quelqu’un qui s’est mis volontairement au service des Espagnols. Il affirme à ce titre :

Des vagues de population quittèrent le Maroc en quête d’une vie meilleure dans la Péninsule ibérique. Ce fait suggère qu’Estevan pourrait avoir émigré avec un contrat de travail, en tant que domestique, employé sous contrat ou simple employé à la recherche de meilleures conditions d’existence. Il n’a peut-être pas été esclave du tout, mais réfugié politique ou économique, car les gens d’Azemmour s’étaient rangés du côté des Portugais. À mesure que la dynastie saadiyin devenait de plus en plus puissante, la seule option viable offerte aux Marocains alliés aux Chrétiens d’Europe était de quitter le Maroc (ibidem).

Ainsi Moumen réussit-il à se faire engager par trois Espagnols chrétiens en partance en Amérique, comme lecteur au service de l’un d’entre eux : “Ce petit est mon lecteur ! répétait-il à l’envi” (Ammi 2009:64), mais très vite il devient bon à tout faire. Leur embarcation va prendre le large en 1519 : c’est-à-dire vingt-sept ans après Christophe Colomb, huit ans avant l’expédition Pánfilo de Narváez, qui va prendre la mer en 17 juin 1527 et qui, rappelons-le, fut la fameuse expédition où Estevanico avait pris part.

L’expédition se développe jour après jour, tenant à respecter les convenances stylistiques et poétiques requises par le récit viatique : datations, localisations, description de la nature, restitution des sensations éprouvées à la rencontre de nouveaux paysages, s’ajoutent à la description de la population, des usages et des habitudes, ce qui ne manque pas de permettre au voyageur de faire saillir le caractère exotique de l’univers découvert.

Ce qui retient l’attention c’est un monde dépeçé

par les Empires coloniaux. Les Espagnols, les Anglais, les Français, les Portugais, les Hollandais se disputent les nouveaux territoires et se concurrencent dans leur exploitation.

2.4 Niveau de l'aventure de l'écriture

Cette partie retrace l'expérience de Moumen à l'épreuve de l'écriture. Son entreprise de mettre ses aventures en récit donne accès à la figure de l'écrivain, laissant voir ses doutes et ses incertitudes, ses fragilités et ses peurs, les risques auxquels il s'expose dans son acharnement à vouloir léguer les traces de sa vérité. "Je mets ce que je suis en péril. Car l'écriture n'est pas une affaire de convenance, c'est un exercice ardu, dont il faut savoir payer le prix. Mais je ne puis faire autrement que m'exposer, puisque je veux que ces pages traversent le temps" (ivi: 204). Il ne s'agit pas uniquement d'une mise à nu du sujet écrivain, c'est en même temps une scène d'exhibition de la pratique scripturale, ce dévoilement de ses soubassements se présente comme un appendice métanarratif qui confère une autre épaisseur à l'hypertexte.

Mais rappelons que c'est en réponse à une sollicitation éditoriale que Moumen se résout à partager son parcours avec les lecteurs : "Ils me demandent, dans un alinéa, si je ne me suis jamais senti l'envie d'écrire mes aventures vécues dans les trois continents" (ivi: 203), écrit-il. Ce projet d'écriture trouve une émulation chez certains de ses compatriotes qui s'adonnent déjà à la même entreprise. En effet, les éditeurs lui ont fait part que Lazhar, son ami d'enfance et son redoutable adversaire dans le Nouveau Monde, leur avait déjà fait parvenir son manuscrit : "L'auteur y brossait le portrait de quelques explorateurs hors du commun, originaires de notre nation, et notamment d'un certain Zemmouri, compagnon du fameux Cabeza de Vaca" (ibidem).

Cette indication appelle plusieurs remarques : d'abord, le nom de Cabeza de Vaca est relégué à la fin du roman, comme ce fut le cas pour Estevanico dans ses *Relations*. Ensuite, elle suggère la présence d'autres Marocains qui ont eu le privilège de fouler la terre du Nouveau Monde. Ce qui n'est pas sans décentrer les narratives de la conquête et nous ramène à avancer que l'histoire des Amériques est aussi africaine, marocaine, musulmane, arabe et amazigh.

Enfin, il s'agit d'un manuscrit : c'est-à-dire une trace matérielle qui authentifie l'événement.

En tant que sujet écrivain, Moumen lève la voile non seulement sur les tourments auxquels expose une telle expérience : "j'erre tel un fou dans les couloirs de la maison, comme si ces couloirs étaient les phrases interminables auxquelles je songe parfois. Je hurle, mais je mets un bâillon sur ma bouche pour qu'on ne m'entende pas" (ivi: 204), mais aussi donne à voir la discipline et l'endurance que requiert une telle entreprise : "Je revisite souvent des chapitres pour me convaincre que je n'ai rien oublié. Il n'est pas rare que je me lève la nuit pour vérifier si tel passage est conforme avec ce que je voulais qu'il soit avant de l'écrire et si tel passage je l'ai vraiment écrit" (ivi: 205). Ce qu'il faut souligner par ailleurs c'est que l'écriture devient une occasion pour Moumen afin de se livrer et de livrer sa version des faits, c'est ainsi qu'il affirme : "j'ai décidé de tout dire, sans rien taire, ni rien omettre, ne pouvant différer cette urgence" (ivi: 204). En définitive il s'agit pour Moumen d'une autre version de l'histoire, celle qui permet d'inverser les positions. Il n'est pas inutile de remarquer que la consécration de son passage de simple auxiliaire à celui du maître implique en parallèle un passage d'objet d'écriture à sujet écrivain.

Si l'on considère le récit de Cabeza de Vaca comme le récit souche de *Les vertus immorales* et l'expérience d'Estevanico comme la matrice énonciative sur laquelle se greffe l'aventure de Moumen et à partir de laquelle elle se formule, il devient clair que la pratique hypertextuelle se présente comme une 'réénonciation' du passé impérial. Le récit de la conquête, à la fois comme textualité du passé, mais également comme tissu narratif, qui a façonné et légitimé une vision du monde se trouve soumis à l'examen et à la reformulation, sa réinterprétation dans le présent contemporain implique sa relecture critique, sa déconstruction comme canon exclusif d'un imaginaire unidimensionnel.

"Il est incontestable – souligne Marta Cichocka – que l'histoire de la conquête a été écrite et modelée à partir du point de vue culturel et idéologique des envahisseurs européens et leurs discours narratifs" (Cichocka 2007: 181), il n'en demeure pas moins vrai que l'entreprise entamée ici engage un remodelage romanesque de cette vérité établie et définitive, un remaniement scriptural qui questionne non seule-

ment l'événement mais aussi et surtout le régime de vérité qui le cautionne, et invite dans la même optique à une redécouverte de l'Amérique, mais à partir d'une autre perspective.

En proposant une nouvelle lecture de cette page de l'histoire globale, la pratique hypertextuelle s'inscrit donc dans une optique de dévoilement des narrations hégémoniques. Ainsi, la mise à nu des failles de l'histoire, mais aussi la révélation de l'importance du récit qui l'authentifie, qui devient l'acte fondateur de la gloire ultérieure de son écrivain, quand bien même serait exagéré ce qu'il relate. Prêter un nouvel agencement à ce récit fondateur d'une forme de domination revient à le remettre en question et à mettre en crise sa légitimité. C'est-à-dire à dénaturiser cette domination.

3. Charles de Foucauld saint ou héraut de la colonisation

À l'issue de son exploration du Maroc, Charles de Foucauld connaîtra un grand succès, une médaille d'or lui sera décernée, à ce titre, par la société des Géographes de Paris, permettant ainsi, à sa renommée de grand explorateur, de prendre son plein essor. Cependant au regard de ce triomphe retentissant, le sort réservé à son guide, Mordekhāi Aby Serour, sans que cette aventure n'aurait probablement pas eu lieu, reste inexplicable. À l'exception de quelques évocations rudimentaires, celui-ci sera couvert d'un voile opaque lorsque sa réputation ne sera pas ternie.

On s'étonne, encore davantage, lorsqu'on consulte les rapports, qui le concernent, antérieurs à cette expérience, ils ne tarissent pas d'éloges et soulignent les qualités extraordinaires du profil de Mardochee. À l'instar de cette lettre datée de 1870, c'est-à-dire treize ans avant le voyage de Charles de Foucauld, adressée à la Société des Géographes de la part de Auguste Baumier Consul de France à Mogador où on peut lire :

Je vous envoie le portrait-carte de mon héros Mardochee, en costume de Timbouktou, et dans son costume de juif marocain. C'est un gaillard solide, très dévoué à ses amis, mais peu commode pour ses adversaires et qui m'a paru doué par-dessus tout, d'un intrépide mépris de la vie [...] Décidément, Mardochee est bien ce que je vous ai dit, un cor-

respond actif et dévoué, un hôte sûr et un excellent guide pour le Sahara et le Soudan (Baumier 1870: 470).

Pourtant, à la fin du voyage de Charles de Foucauld, c'est un autre Mardochee qui surgit dans le rapport de voyage. À l'inverse du dithyrambe qu'il réserve à Charles de Foucauld, le rapport de Henri Duveyrier ne soulève, à propos du guide Mardochee, que les aspects négatifs. En insistant sur la rapacité et le caractère désagréable du personnage, ce qui semble conférer des qualités supplémentaires au vicomte, du simple fait qu'il a pu supporter et gérer un personnage de cet acabit, on peut lire :

Ajoutons tout de suite que le rabbin Mardokhaï Abi Sourou, celui-là même dont vous connaissez déjà l'histoire et les travaux a été le compagnon constant du vicomte de Foucauld. Cette association, qui dans l'espèce était un passe-partout nécessaire, a coûté à l'explorateur bien autre chose que les 270 francs de gages mensuels convenus ; les défauts de caractère prennent des proportions inouïes quand on se trouve dans l'isolement, et vous permettrez à votre rapporteur de déclarer, à la louange de M. de Foucauld, expérience faite en Seine-et-Oise, que le rabbin Mardochee n'est pas toujours un auxiliaire agréable et commode (Duveyrier 1885:7).

C'est le même constat qui se dégage de *Reconnaissance au Maroc* (Foucauld 1888). Si dans sa page de remerciement, Charles de Foucauld omet, volontairement, de référer à son guide, il ne lui réserve, en revanche, que quelques mentions épisodiques dans le corps du texte ; des mentions, somme toute, dénuées de tout sentiment de reconnaissance ou volonté de valorisation. Un tel traitement intrigue, compte tenu du rôle décisif joué par Mardochee dans cette expédition. En s'arrogeant tous les mérites de cet exploit, le récit foucauldien réaffirme un certain mépris racial et une condescendance culturelle. C'est-à-dire que la supériorité du maître se confirme et se conforte au détriment de la minorisation du subalterne. De même que l'omniprésence de l'un va de pair avec l'invisibilisation préméditée de l'autre, traduisant ainsi ce qu'on peut attribuer à la suite d'Edward Saïd à "une structure d'attitudes et de références" (Saïd 2000: 26).

Le mystère d'un tel traitement demeure irrésolu d'autant plus que Mardochee n'a jamais eu l'occasion de répondre à son accusateur, encore moins la possibilité de se défendre ou représenter sa propre

version des faits. De ce fait, vouloir débusquer le pourquoi d'une telle occultation, chercher à expliciter ce qui pourrait justifier que le guide juif n'a pas eu voix au chapitre devient le nœud gordien que le roman va tenter de trancher, l'énigme que le récit du personnage va essayer d'éclairer. À travers cette mise en fiction, Kébir-Mustapha Ammi livre ici une réinterprétation de l'expérience de domination en lien avec la représentation. Il nous convie à voir à travers la figure Mardochee comment " l'indigène autrefois muet prend la parole et agit sur un territoire repris à l'empire " (ivi: 71-72).

3.1. Mardochee : La confession d'un témoin oculaire

Dans ce roman écrit à la première personne du singulier, Kébir-Mustapha Ammi donne la voix à Mardochee Aby Serour. Resté muet et privé du droit à la parole. Il fait ici un retour sur sa fameuse expédition aux côtés de Charles de Foucauld et transcrit sa propre version de son déroulement. Par cet écrit, il va chercher non seulement à rétablir sa réputation, mais il va dévoiler certaines vérités, demeurées cachées dans le récit foucauldien. Son projet s'annonce dès lors comme une entreprise imitative de *Reconnaissance au Maroc*. Le périple foucauldien est retracé presque à l'identique, mais cette fois à travers le regard du compagnon de voyage. Un regard critique et sans concessions sur les événements relatés, combien même nuisent-ils à la réputation du sujet écrivant. Car contrairement à Charles de Foucauld, qui excelle dans l'art de tromper, en ne restituant que ce qui pourrait le glorifier, Mardochee, en revanche, décide d'avouer la vérité, quel que soit son prix. Du moins ce que son récit promet :

Cette aventure que d'aucuns ont qualifiée de tous les noms, j'ai convenu, cloué dans ce lit et armé de ma seule bonne fois, d'en retracer fidèlement le parcours, bien moins glorieux que Joseph Aleman ne le laisse croire. Je ne tairai aucun épisode susceptible de me nuire ou de ternir un peu plus ma réputation (Ammi 2011: 51).

Il est significatif de souligner que Mardochee se livre à la confession dès les premières lignes du roman : "Je m'appelle Mardochee. J'ai décidé, ce 29 novembre 1886, de consacrer le peu de forces qu'il me reste à dire pourquoi j'ai accepté de servir Joseph

Aleman" (ivi: 15).

La mise en récit de sa propre vie introduit un nouveau rapport à l'Histoire et permet d'instituer le lecteur en arbitre, invité à étudier et à comparer les paroles de Mardochee et ceux de Joseph Aleman :¹ "J'avais un pied dans la tombe, écrit-il, dans des notes qui ont, depuis, été rendues publiques et que le lecteur peut consulter à loisir pour comparer, s'il le souhaite, mes propos et ceux de Joseph Aleman" (ivi: 40).

Cette incitation à confronter les deux récits et à examiner leurs fondements, traverse le roman de bout en bout, et renseigne sur une volonté de remettre sur un pied d'égalité deux versions d'un même événement : l'une fictive et l'autre factuelle. L'expérience de Mardochee et celle de Charles de Foucauld sont renvoyées dos à dos. Ils acquièrent par cette mise en fiction le même bénéfice du doute. Ils s'exposent au même examen et c'est au lecteur qu'incombe le devoir de discerner la vérité du mensonge. Comparer la version du maître à celle du subalterne équivaut, à certains égards, à les faire comparaître devant le tribunal de l'Histoire qui prend le lecteur comme juge.

La contiguïté de ces deux récits de l'expérience impériale dans le roman de Kébir-Mustapha Ammi entame un processus d'élucidation de ce passé qui ne passe pas. En effet, tenu pour coupable dans l'incursion coloniale, puisque par son entremise Charles de Foucauld alias Joseph Aleman a pu réussir sa mission d'espionnage, Mardochee tente ici de se disculper, en faisant savoir les tenants et les aboutissants de son implication. Il passe en revue le parcours qui l'a ramené de la gloire à la déchéance. De ses compétences mises au service de la Société des Géographes de Paris, son retour au Maroc, son départ à Alger, sa rencontre avec Mac Carthy, sa prise de contact avec Joseph Aleman, sa solitude et son déclin, à la décision d'écrire pour riposter au livre de Charles de Foucauld.

Il est clair qu'en sujet écrivant, Mardochee se reconstruit. La nouvelle image, qu'il donne de lui, tranche catégoriquement avec celle qu'esquissent les lignes de Charles de Foucauld. De même que le portrait qu'il brosse de celui-ci est loin de l'exemplarité qui lui est réservée. Mardochee réprovoque l'attitude de l'explorateur. Pour ce faire, il ne cessera d'opposer ses discours à ses conduites et exposer quelques zones obscures de sa personnalité. Par ce discours

sur soi, Mardochée engage sa propre plaidoirie, cherchant à décaper les tares qui lui collent comme une seconde peau.

Dans ce sens, il ne manque pas de mettre en avant à la fois son goût prononcé pour l'aventure, son courage à toute épreuve, qui sont d'ailleurs factuellement vérifiables. Mardochée met en avant son abomination de la trahison. Ainsi, il évoque le jour où la puissance coloniale le sollicite pour espionner les Arabes d'Alger, une sollicitation qu'il n'hésite pas de refuser catégoriquement. Il ne s'agit pas d'un exemple isolé : dans plusieurs endroits de sa confession, Mardochée se presse de rejeter tous les soupçons qui entachent sa réputation et tente de se disculper par tous les moyens d'un tel affront.

Dans ce roman, Kébir-Mustapha Ammi investit Mardochée du droit à la parole qui lui a été ravi dans le récit foucauldien. En bravant cette condamnation au silence, le personnage accède à une nouvelle existence. Il arrive à se dire, à s'écrire et à s'énoncer en tant qu'entité autonome. En se réalisant au-delà du discours du dominant qui le réduit à un simple objet discursif. Le personnage se dégage de l'emprise hégémonique et se présente comme le propre acteur de sa destinée ; ce qui n'est pas sans conférer à sa parole une dimension performative.

En livrant sa propre version des faits, Mardochée fait vaciller le point de vue univoque et dominant qui a primé jusque-là. Il donne naissance à un contre-récit qui s'évertue à démasquer les artifices rhétoriques déployés par Charles de Foucauld et à divulguer les objectifs politico-militaires occultés par la prétention scientifique de sa mission :

L'histoire ne s'empressera sûrement pas de retenir ma version des faits, elle est l'œuvre d'un misérable, juif de surcroît peu doué, au surplus, pour enjoliver les choses comme ce diable d'Aleman qui sait donner de l'allure à sa prose et tourner à son avantage ce qui, a priori, pourrait le desservir (ivi: 51).

Il est significatif de constater que le changement de l'instance narrative *défoocalise* le point de vue foucauldien et déstabilise les soubassements de son récit. En s'emparant de l'espace énonciatif, Mardochée s'efforce d'analyser, d'éclairer et d'identifier le projet de l'explorateur. Ce faisant, il perturbe les certitudes de l'Histoire et dévoile l'autorité sur laquelle elle

s'adosse. La mise à nu qu'entreprend le sujet écrivain s'appuie, à la fois sur une volonté de rachat, puisque Mardochée signe par ce texte son *mea culpa*, mais également s'inscrit dans une perspective de riposte, une contre-attaque de la marge.

Avec ce livre, je veux demander pardon aux miens. Pardon de cette trahison. Pardon d'avoir ouvert leurs pays à de souffrances à venir. Car les malheurs vont s'abattre sur le pays qui m'a vu naître et qui a accueilli les miens. Des hommes vont venir pour le soumettre, à l'instar de cette pauvre Algérie. Il y aura comme ici des hommes qui diront qu'ils apportent la civilisation, le savoir, le progrès... Que sais-je ! Ils continueront de soutenir que ce pays leur appartient et que la vocation de la France est de triompher aux quatre coins du monde (ivi: 246).

Conscient du pouvoir du récit, Mardochée conteste le monopole narratif dont jouit de Foucauld. À l'issue de sa confession, le récit de son adversaire perd en fiabilité, surtout lorsqu'on comprend que " son ouvrage se garde de dire les choses comme elles se sont déroulées, il n'y consigne que ce qui peut le grandir. Il a le souci constant d'omettre ce qui ne va pas dans ce sens " (ivi: 51). À la lecture du récit de Mardochée, l'exemplarité du Maître se trouve remise en doute et sujette à plusieurs déconstructions. Le compagnon de voyage évoque différentes situations à l'issue desquelles l'éthos de la vertu se trouve entaché et perd de sa crédibilité, que ce soit à travers l'ambiguïté qui caractérise les mœurs du personnage ou le courage qu'il lui fait parfois défaut ou par le mensonge fondamental de sa mission.

Il faudrait peut-être rappeler qu'en plus du succès retentissant de *Reconnaissance au Maroc* et de la gloire réservée à son auteur, le Vatican déclare, par décret pontifical le 13 novembre 2005, Charles de Foucauld béatifié et canonisé en 2022 par le pape François. Ce statut le hisse au rang des saints de l'église et le distingue comme l'incarnation de la vertu exemplaire et l'illustration de l'héroïsme. À cette canonisation fait face l'abomination de Mardochée, qui se trouve ou oublié de l'histoire ou tenu pour un lâche traître aux yeux des siens.

Par la mise en fiction de ce récit, Kébir-Mustapha Ammi rétablit une iniquité historique et engage par la réhabilitation de ce personnage clé un nouveau regard sur l'événement colonial et son appréhension.

Cette réécriture lui permet donc de s'engouffrer, par les voies de l'imaginaire, dans les brèches interstitielles de l'Histoire afin de combler ses blancs, mettre des mots sur ses silences et offrir ainsi un "contre-point local aux histoires monumentales des puissances occidentales, à leurs discours officiels, à leurs points de vue panoptique quasi scientifique" (Saïd 2000: 308).

En tant que roman dérivé de *Reconnaissance au Maroc*, *Mardochee* implique une modification fondamentale de l'image des deux protagonistes ainsi que les versions de l'histoire que présentent leurs écrits respectifs. Il est évident que "l'hypertexte devient un contre-modèle, rejoignant par-là la définition fondamentale de la parodie comme 'pratique de déviation'" (Gauvin, Van Den Avenne, Corinus, Selao 2013: 17). Il s'agira dès lors d'une imitation transformatrice qui fait place à ce que Gérard Genette appelle la transvalorisation, c'est-à-dire cette opération "d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à une action ou à un ensemble d'actions [...] d'attitudes et de *sentiments* qui caractérisent un 'personnage'" (Genette 1982: 393).

4. Conclusion

Envisager le roman dans une telle optique, c'est inévitablement lui attribuer des pouvoirs d'incidence sur le monde, des capacités d'agir sur les mentalités et de faire surgir des sens empêchés ou mis à l'écart. Kébir-Mustapha Ammi semble emprunter le tournant éthique afin de penser le contemporain dans ses aspects dissensuels et paradoxaux. Le roman de ce fait n'est plus exclusivement le récit de son propre fonctionnement, encore moins un espace de spéculation du monde, il se veut surtout le lieu où s'amorce sa transformation politique.

Le réinvestissement des versions établies et canoniques de l'Histoire qui caractérise son travail impose d'appréhender chacun de ses romans à travers le lorgnon de celui qui l'a inspiré ou provoqué. Ce mécanisme parodique ne tient pas uniquement à des aspects formels, mais il s'inscrit dans une transformation critique. Un processus qui implique à la fois le dialogue et la contestation, l'imitation et la transformation, le lien et la rupture. Ainsi *Mardochee* de la même manière que *Les vertus immorales* s'inscrivent

de manière prononcée dans la reprise voire la récusation des modèles qui les ont engendrés témoignant à plus d'un titre d'une pratique hypertextuelle basée sur le malentendu et son élucidation.

En somme, s'il est vrai que *Mardochee* au même titre que *Les vertus immorales* sont respectivement liés à *Reconnaissance au Maroc* de Charles de Foucauld et aux *Relations de voyages* de Cabeza de Vaca, il n'en demeure pas moins vrai que le travail de réécriture qui les sous-tendent impose une nouvelle inflexion au monde qu'ils traduisent, donnant ainsi à voir ce que Gérard Genette appelle une "critique en acte" (Genette 1982:450).

Notes

¹ Il faudrait certainement rappeler, ne serait-ce que d'une manière sommaire, que de tous les explorateurs qui ont arpenté le Maroc pré-colonial, le nom de Charles de Foucauld est probablement l'un des plus retentissants. Son exploit continue aujourd'hui encore à passer pour une référence incontournable dans l'historiographie coloniale. Son livre *Reconnaissance au Maroc* est l'œuvre d'un lauréat de la prestigieuse école militaire de Saint-Cyr qui cherchait ardemment à servir son pays. Le futur ermite ne manque pas de laisser transparaître son désir de livrer à Jésus et à la France le royaume chérifien. Son expédition, résolument exceptionnelle, compte tenu des risques qu'elle a pu braver, doit beaucoup à l'aide du guide Mardochée. Il est non seulement à l'origine du déguisement qui a permis au jeune vicomte de contourner tous les soupçons en passant pour un israélite nommé Joseph Aleman, mais grâce à sa connaissance et sa ruse, cette mission a pu se dérouler en toute sécurité. Ce rôle décisif qu'occupe Mardochée, le récit foucauldien l'occulte. Né en 1858 à Strasbourg et mort en 1916 à Tamanrasset au Sud algérien où il avait choisi de vivre en ermite. Sa canonisation par le pape François en 2022 l'érige en Saint de l'église.

Bibliographie

- AMMI K. M. (2009), *Les vertus immorales*, Gallimard, Paris.
- ID. (2011), *Mardochée*, Gallimard, Paris.
- BEAUMIER A. (1870), "Rapport de la Société de géographie", *Bulletin de la Société de géographie*, Paris.
- BOUCHERON P. (2011), "On nomme littérature la fragilité de l'histoire", *Le Débat*, 165, mars, pp. 41-56.
- CABEZA DE VACA A. N. (1837), *Voyages, relations et mémoires originaux pour servir à l'histoire de la découverte de l'Amérique (1555)*, Arthus Bertrand, Paris. Wikisource: https://fr.wikisource.org/wiki/Relation_et_Naufrages.
- CICHOCKA M. (2007), *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*, L'Harmattan, Paris.
- DUVERIER H. (1885), *Rapport fait à la société de géographie de Paris, dans la séance générale du 24 Avril, 1885*, Paris.
- FOUCAULD C. d. (1888), *Reconnaissance au Maroc, 1883-1884*, Librairie coloniale, Paris.
- GAUVIN L., VAN DEN AVENNE C., CORINUS V., SELAO C. (dir.) (2013), *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, ENS, Lyon.
- GENETTE G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Editions du Seuil, Paris.
- ILAHIANE H. (2002), "1527, Un Marocain (Estebanico) Chez Les Indiens d'Amérique", *L'Essentiel*, 15-11, septembre, pp. 52-62.
- LAVOCAT F. (dir.) (2010), *La théorie littéraire des mondes possibles*, CNRS Editions, Paris.
- SAÏD E.W. (2000), *Culture et impérialisme*, Fayard / Le Monde diplomatique, Paris.

Entre flow & flou.

L'art de bouger les lignes chez Alain Damasio

ANNE-SOPHIE TISSERAND

Université Polytechnique Hauts-de-France, Valenciennes
astisserand@orange.fr

Mots-clès

Science-fiction
Typographie
Néologisme
Révolte
Furtivité

Keywords

Science fiction
Typography
Neologism
Revolt
Stealth

Abstract

Cet article propose d'étudier le mouvement dans le récit et la langue d'Alain Damasio, un concept efficace pour construire la fiction et empuissanter le réel. Le mouvement est le cœur-concept nécessaire à l'écriture et se décline en d'autres termes : le Dehors, le vent, ou encore la furtivité. Dans des sociétés de trace et de contrôle, le mouvement permet aussi d'échapper aux drones et aux caméras, il est reconquête des espaces urbains, synonyme de liberté et se double d'une acception politique : le mouvement, le chaos ou le dissensus prennent des connotations positives, le changement étant une condition nécessaire à la liberté et la démocratie, une volte plutôt qu'une révolte. Comme les furtifs, l'œuvre se métamorphose, s'hybride et réveille les forces vives par l'imaginaire. A la manière du vif, la langue de Damasio se survit en mutant, enrichie de néologismes et de glyphes. La phrase s'écoule, suit le flow, mimant le débordement, suit l'intensité de l'action. Typographie, ponctuation, signes diacritiques définissent les personnages et font danser les caractères sur la page. Typoésie, langue, syntaxe, thématiques et engagement politique filent la métaphore et illustrent la poétique mouvementée et vivifiante de cet auteur de science-fiction.

This article proposes to study the movement in the story and the language of Alain Damasio, an efficient concept to build plot in fiction and empowerment in reality. Movement is the core concept required for writing, and is expressed in other terms: the Outside, the wind, or stealth. In societies of trace and control, movement also allows one to escape from drones and cameras, it is a reconquest of urban spaces, synonymous with freedom and is paired with a political understanding: movement, chaos or dissensus take on positive connotations, change being a necessary condition for freedom and democracy, a volte rather than a revolt. Like the furtive creatures, the work metamorphoses, hybridizes, and awakens vital forces through imagination. In the manner of the 'vif', Damasio's language survives by mutating, enriched with neologisms and glyphs. The sentence follows the flow, mimicking the overflow, follows the intensity of the action. Typography, punctuation, diacritical signs define the characters and make the signs dance on the page. Typoesy, language, syntax, themes, and political commitment spin the metaphor and illustrate the tumultuous and vivifying poetics of this science fiction author.

La sagesse est de ne pas s'agglomérer, mais, dans la création et dans la nature communes, de trouver notre nombre, notre réciprocité, nos différences, notre passage, notre vérité, et ce peu de désespoir qui en est l'aiguillon et le mouvant brouillard (Char 1983 : 330).

"On n'a pas de système, on n'a que des lignes et des mouvements" (Deleuze, Guattari 1980 : 433). Ces mots du philosophe Gilles Deleuze, en exergue du deuxième roman *La Horde du Contrevent* (2004), irradiant les œuvres d'Alain Damasio et séduisent par la dynamique, l'élan vital qu'ils proposent comme clé de lecture. Une restriction par la négative mais qui définit réel et fiction comme terrains d'action. Ainsi, dans l'œuvre damasienne, qu'on soit militant de la Volte, hordier, ou furtif, la fixité est bannie, l'inertie est une faiblesse, l'immobilisme, incarné souvent en d'autres termes tels que le conservatisme, la passivité, le renoncement fragilise l'éclosion d'un à-venir, enferme l'être comme la pensée dans l'aliénation.

En effet, dans les trois grands romans qui composent l'œuvre d'Alain Damasio les personnages incarnent le mouvement, synonyme d'action, de changement ou de Dehors, ou, plus généralement, de principe de vie. Ils tracent, contrent, luttent et choisissent des trajectoires subversives, des parcours de traverse, en marge de la société ou dans ses interstices. Pour figurer chacun d'entre eux, l'auteur utilise des glyphes initiant le discours énonciatif de ses personnages, et dans *les Furtifs*, des signes diacritiques, plus discrets par leur taille mais qui saturent le texte et prolifèrent au fur et à mesure du récit. La typoésie, mot forgé par Jérôme Peignot, dynamise le texte et attire l'œil, comme le commente Nicolas Gary dans un article en ligne d'*Actualité* :

700 pages de sautilllements progressifs, qui envahissent méthodiquement l'espace, les signes finissent par pulluler, il en sort de partout, animant et bondissant. C'est insensé, et pourtant chargé de sens. Tout ce qui avait été amorcé avec la Horde est ici décuplé – y compris dans le nom des protagonistes. Même les jeux sur les polices participent à cette joyeuse fête du vocable (Gary 2019).

Le mouvement est le cœur-concept de l'écriture, c'est une idée que l'auteur métaphorise, met en récit

et il devient moteur de l'écriture. Comment incarner le mouvement ? Par le vent, par l'eau, la furtivité... Ce concept se déploie dans des thématiques diverses, dans la typographie, la langue et la syntaxe au sein d'une poétique mouvante et mutante qui frôle les limites du lisible et du compréhensible. Le lexique est revivifié par le genre de la science-fiction, un exolanguage contribuant au *sense of wonder* certes, mais aussi par le plurilinguisme (lié à l'identité sociale et culturelle des personnages) et une régénération quasi autopoïétique des mots dont les lettres se déplacent, s'amuïssent, se transforment. Un bégaïement de la langue qui l'enrichit et la renouvelle. Aussi notre attention portera sur l'écriture métamorphique, chaotique, les enjeux du mouvement et de ses ruptures, conditions d'une poétique du devenir dans les textes d'Alain Damasio.

1. Mouvements de résistance : Bob Volte contre John Norme¹

Au sein des sociétés de contrôle, le mouvement est un moyen d'échapper aux drones et aux caméras.² Il permet de reconquérir les espaces urbains, par les voies aériennes à la manière des Altistes, des adeptes du parkour, mais aussi des artistes de street art, auxquels s'associent les créatures furtives, dans le geste d'une trace éphémère et existentielle. Le mouvement est synonyme de liberté et se double d'une acception politique. Les Moujiks, mouvement des jeunes insurgés koalas, sont une des nombreuses factions³ représentées dans le roman *Les Furtifs* dont l'action vient appuyer celle des protagonistes pour renverser la gouvernance et sauver Tishka. La révolte ou la révolution sont des moteurs puissants et participent du récit dystopique mis en place, mais l'auteur leur préfère le terme volte car il exprime le revirement, un mouvement de demi-tour. Le mot ainsi forgé, glissement du registre équestre à celui de l'imaginaire dystopique, prend sens dans la réalité et a donné son nom à la maison d'édition de Mathias Echenay,⁴ à la volte-face d'un livre d'Ariel Kyrou, à une onomatopée épique et combative : la volution, les voltés, Bob Volte, un Volterrien, etc. La révolte, le chaos ou le dissensus prennent des connotations positives, le changement étant une condition nécessaire à la li-

berté et la démocratie. Les personnages marginaux, exclus ou dans l'ombre, se mettent en mouvement, se lient, s'affirment, comme les Obliques, dans *La Horde du Contrevent*, dont le déplacement nomade marque une indépendance à la trace, un écart à la norme. L'éducation elle-même se protège du système capitaliste et de la préemption des multinationales privées en devenant la proferrance, sa déterritorialisation et sa gratuité étant un gage d'impartialité et de qualité. Ainsi le mouvement est moteur de l'émancipation, la société utopique imaginée en creux est celle de l'échange, du don et du contre-don, de l'Ouvert. Ce dernier concept est métaphorisé dans le texte par l'invocation, le fait d'accepter en soi l'Autre, en l'occurrence avec le furtif avec qui l'on se métabolise,⁵ d'être traversé par le Dehors afin d'être soi-même autre, d'évoluer dans un devenir-animal comme Sahar à la fin du roman *Les Furtifs*. La métamorphose est une condition nécessaire à la furtivité et la liberté, le texte nous résiste aussi à mesure que la métabolisation s'exerce sur les personnages, à la mesure qu'il s'inscrit en nous dans la durée de la lecture sensorielle qu'il nous propose. Permutation du langage au profit d'une permutation symbolique : j'agis donc je crée, je crée donc je résiste, je résiste donc j'agis. Bouger les lignes est une conduite des personnages qui s'inscrivent en porte-à-faux avec la société dans laquelle ils évoluent, une recherche stylistique, linguistique et typographique ainsi qu'une posture de l'écrivain, engagé dans des combats sur la loi travail, la narcose politique ou encore les luttes écologiques.⁶

2. La riposte du vif au chaos, c'est le rythme⁷

Aussi, dire que l'action est primordiale pour évoquer l'écriture fictionnelle semble être une évidence, mais celle-ci doit être âpre, contrainte, épique comme une épreuve à surmonter pour les personnages. Pour la horde, il ne suffit pas de tracer, il faut contrer, lutter, ensemble, contre les différentes formes de vent, *remonder*⁸ jusqu'à l'Extrême-Amont, où là encore, même au bord d'un précipice, les personnages ne se résignent pas à s'arrêter et défient les lois de l'apesanteur. Se mouvoir, agir sur soi et sur le monde est une condition de survie que le vif, "ce bond instinctif hors de soi" (Damasio 2007 :71) métaphorise dans

l'ensemble du roman, il est : " une sorte de capacité élémentaire à changer, à se décaler, à se renouveler sans cesse... [...] (le vif) ne cherche pas à se maintenir tel qu'il est, répéter son essence : *il se survit en mutant*" (ibid.). Les furtifs, la plus haute forme du vivant, en sont l'incarnation même, puisque leur existence dépend de leur capacité à métaboliser l'autre, à devenir autre, dans un renouvellement perpétuel de soi. L'expérience de ces changements se fait aussi par celle de la vitesse, origine de la création du monde⁹ dans la mythopoïèse initiale de *La Horde du Contrevent*, qui met en scène la création de la matière par le ralentissement du mouvement, l'acte de s'engluer, s'agglutiner ou coaguler, dirait Caracole :¹⁰

Tout ça est fait de la même chair pourtant, même vie dedans, même vent ! Il n'est que les vitesses qui changent et une certaine densité des grains, quelque part dans l'arc-en-ciel des compacités. Mais plus que tout, bien sûr, compte la direction, le sens des forces qui s'affrontent au-dedans, vent-contre-vent, au corps à corps, alliés-déliés. [...] Tout l'univers, dans sa diversité, s'y génère. Tout le Divers, dans sa triversité [...] N'acceptez pas que l'on fixe, ni qui vous êtes, ni où rester (Damasio 2007 : 621).

Il n'y a pas de substance ou d'essence, que du vent, du mouvement, la formule héraclitéenne "tout s'écoule, tout continue"¹¹ sera reprise par Caracole dans *La Horde du Contrevent*. Rapidité et mouvement sont deux dimensions différentes : au premier on associe la vitesse quantitative, au second celle qualitative. Le mentor de Caracole, Lerdoan, l'analyse comme une "disposition foncière à la rupture : rupture d'état, de stratégie, rupture du geste, décalage. [...] Sur le plan vital enfin, le mouvement, ce serait la capacité, toujours renouvelée, de devenir autre – cet autre nom de la liberté en acte, sans doute aussi du courage" (Damasio 2007 : 546-545). Aussi le mouvement est une vertu, au sens étymologique comme au sens actuel, il est disruptif : qu'il porte le nom de volte, de pas de côté, ou de résistance, ce que l'auteur tente de mettre en place par le récit, par les affects distillés et l'identification aux personnages, c'est l'émotion capable de toucher et de faire agir, de transformer la société. L'auteur croit en l'empuissantement du réel par la littérature de l'imaginaire, capable d'émouvoir le lecteur. L'œuvre met en mouvement la pensée et les affects, le temps de la lecture et encore bien

après, comme un processus en cours que le langage incarne par sa labilité et ses mutations.

3. Flux, fluide, flow... : quand le langage fluit

L'eau coule, en boucle calme. Plus ronde que l'air, une larme s'enroule (Damasio 2007 : 641).

La Horde du Contrevent est conçue comme une novellisation¹² de *Mille plateaux-Capitalisme et schizophrénie 2*, le mouvement y est premier, il est une force primitive, figurée par le chaos, "lieu d'un devenir plastique et dynamique, d'où jaillissent sans cesse des déterminations qui s'ébauchent et s'évanouissent à vitesse infinie" (Antonioli 2003 : 55). Tout fuit, le flux est un processus, les lignes de fuites sont un mouvement de déterritorialisation qui dynamise la création, déplace les normes d'un déjà-vu et offre de nouveaux champs possibles. Gilles Deleuze et Félix Guattari comparent, dans leur introduction à *Mille plateaux*, le livre à un agencement :

Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification. Les vitesses comparées d'écoulement d'après ces lignes entraînent des phénomènes de retard relatif, de viscosité, ou au contraire de précipitation et de rupture (Deleuze, Guattari 1980 : 9-10).

Ce qui fait dire à Damasio que "l'art du roman est dans les vitesses différentielles" (2020 :79), en création comme en réception, dans la rythmique proposée par l'écrivain, dans la durée de lecture qui va œuvrer à sa transformation. Ces ruptures font cohabiter attendu et inattendu, répétition et différence dans un entre-deux de la fiction, dont les effets de sens se construisent par références ou créations ludiques (anagrammes, acronymes, apocopes, allographies, palindromes, etc.). Dans le lexique de Damasio, les mots percutent, s'entrechoquent, s'agglutinent, autour d'une lettre ou une syllabe-pivot, et s'autogénèrent :¹³ carcéviscéral, périphéerie, cosmopolitesse, polymorphale, technococon, proferrance, infobésité, conformater, vélivole... n'ont pas de définition, ce sont des hapax qui ouvrent poétiquement les mots dont ils sont composés à d'autres acceptions possibles, à un

sens enrichi. L'écriture suit aussi ce concept et s'attarde sur la typographie, déroutante par sa néologie et ses choix stylistiques et syntaxiques, motivés par une polyphonie narrative multipliant les voix et les points de vue. La poétique damasienne impose une lecture réflexive et sensible, guidée par une aérodynamique des phrases, perçues comme une coulée, un flux, un fleuve dont le rythme et la période conditionnent le sens (2021b). L'auteur compare la phrase à un écoulement, dont la ponctuation est comparée à des rochers, qui arrêtent, détournent la phrase, ralentissant ou accélérant le flux des mots, les effets prosodiques doublant les effets syntaxiques et sonores dans une recherche mimétique et incantatoire des sensations éprouvées.¹⁴ Les créations sonores, performances, slams¹⁵ d'Alain Damasio donnent une place primordiale à la force illocutoire du texte, aux mots qui sonnent, frappent et claquent pour porter un message ou faire bégayer la langue. "Le sonore est un art du temps", inscrit dans une durée, dans la mémoire du lecteur, donc un "art de l'émancipation" alors que l'image, dans notre société actuelle, est un "art de l'espace et du pouvoir".¹⁶

L'auteur joue avec les synesthésies, donne aux lettres des couleurs qui sonnent, fait des listes de contre-asonances et respecte scrupuleusement des fiches très précises pour chaque personnage,



Fig. 1¹⁷ |



Fig. 2 |

leur attribuant, de manière distincte et personnelle, glyphes, phonèmes, ponctuation et style. Chaque personnage est identifiable et ouvre les plis du récit dans une *polyphrénie* métamorphique vitale et nécessaire. " L'idée est que le lecteur ressente plus qu'il ne comprenne", commente Esther Szac sur son site, d'où un graphisme cinétique, quasi tactile, "comme s'il y avait de la limaille sur la page : on a envie de racle, d'enlever la poussière. La vision convoque le toucher" (Damasio 2020 : 80).

En effet, pas d'identification à un personnage, à un je unique, mais une multitude de registres, de voix, de graphies pour rendre compte d'un récit protéiforme et mouvant. L'hybridation est au cœur des stratégies d'écriture, et le plurilinguisme (espagnol, anglais, balinaï, esperanto...) côtoie la poésie concrète et le calligramme, le *leetspeak* et la typoglycémie.¹⁸ Les signes se multiplient : ponctuation, symboles, émoticônes... saturent un langage forgé d'une xéno-encyclopédie riche et ludique. Le texte joue sur la page, la remplit, déborde dans les marges, habite les blancs et déroute le lecteur dans une expérience de défamiliarisation et de *sense of wonder*. Cette déterritorialisation relie poétique et politique : ouvrir l'imaginaire, pousser le langage dans les limites du lisible, du possible, enrichir l'esprit par plusieurs lectures, intellectuelle et ludique, mais aussi une "néolecture", plus sensuelle et sonore. Le fourmillement de signes correspond sans doute à une volonté d'enrichissement et d'inclusion. C'est le pronom *iel* utilisé pour Naïme, mais aussi toute l'iconographie dont se pare les lettres : au-delà des alphabets existants, le langage se pare d'un *decorum* qui outrepassa la fonction première de

communication au service d'une poétique visuelle. La lisibilité reste de mise mais points et signes diacritiques complètent la lettre, les jambages s'allongent, créant une typographie nouvelle, à la manière de cet extrait des *Furtifs*, où Toni-Tout-fou prend la parole dans un langage de rue, mâtiné de tzigane :

« Ni V une ni douze, mède hir-and-run, notre fanfare a skaté vers l'abant du cortège de tête. Avec le crew, on a sorti les paint-ir-béts et les robars sont allés maculer au pistrole les fissières. Rouge-jaune-éert, Jah man, Jah ! Saikia en a profité pour gobes son élifant et environner un air de chasse, Le Rituel, avec gain bôééré à bloc par les encenres qui planaient sous nos drones d'appui ! Et grain monstrueux dans le cuifée ! Ça nous a électreuré l'échine, francé, un truc ancestral qui rebenait. Le signal ! Aloes on a épaulé nos instrus, les guitar herbes ont branché les jacks, les barucadés attrapé lrun baguettes... Et notre fanfare a entamé la guerre, mettant littéralement l'alenue à feu et à sèns ! »

Fig. 3 | Damasio 2021 : 892.

Entre le beau et l'utile, pas de compromissions. Ester Szac et Alain Damasio ont su ajouter à la polyphonie des voix, un glyphe et une graphie propres au personnage, dépassant le seul marquage de paragraphe de *La Horde du Contrevent* ou de *Hyphe ?*. Ainsi la typographie permet une aide à la lecture, donne du sens aux événements : le point surnuméraire chez Lorca et manquant chez Sahar, la mère pleurant l'absence qui a appris à faire sans, et omet le point sur les j, réapparaît après l'union recouvrée du couple. L'enfant acquiert un signe de reconnaissance sur la page qui mêle la courbe et le point de ses deux parents. Pas d'effet phonétique, de modification du son ou du sens, mais l'introduction d'une anomalie qui interroge, surprend, déterritorialise, une contre-routine qui nous donne l'impression de lire dans une langue étrangère :

Les mots sont des êtres optiques, aptes à véhiculer des sensations par leur forme, leur taille, la sculpture propre de leur lettre – et qu'un signe diacritique tel qu'un tréma procure une émotion visuelle et joue sur la vitesse d'une lecture. C'est concevoir l'écriture comme un art du cerveau bien sûr, mais aussi comme un art sonore ET visuel, ici graphique, par la mise en page, la gestion des espaces, par le jeu des masses, la déformation d'une lettre, bref la mutation imposée à des formes très vues, trop vues, un j dont le point manquant va faire secrètement éprouver un deuil. C'est aussi affirmer en creux : la forme livre est loin d'avoir dit son dernier mot. Écrire, c'est aussi penser la page, la typographie, l'art des noirs et des blancs (Damasio 2020b).

L'usage de la typographie figure le mouvement dès l'exergue de *La Horde du Contrevent* où les mots disparaissent au profit des signes de ponctuation, annonçant le travail de Sov le scribe qui retranscrit les formes de vent par des virgules et des points.¹⁹ L'auteur nous donne à voir des signes verticaux, dont on ne sait plus s'ils sont des virgules inversées ou des apostrophes, matérialisant le souffle et la force du vent horizontalement, ou la chute de gouttes de pluie, larmes ou de flocons de neige, symbolisant la mort du personnage verticalement, à la manière du poème de Cummings *I(a leaf falls)oneliness*. La disparition des hordiers se matérialise par une ligne de signes de ponctuation, de blancs contrapuntiques permettant l'illusion de mouvement. L'autotoursier meurt et la ligne dessine le vol de l'autour (Fig. 4-5).

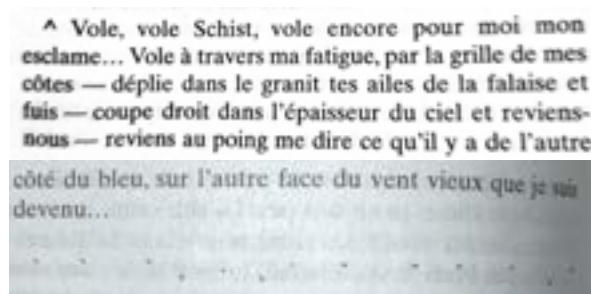


Fig. 4-5 | Damasio 2007 : 33-32.

L'auteur travaille la ponctuation, la syntaxe et le rythme, pour retenir ce flux, le contraindre et le heurter en vue d'effets prosodiques appuyant sur la fin de la période ou sur des mots en particulier, qui deviennent formes, masses, vitesses :

je suis extrêmement sensible à la dimension visuelle des masses dans une phrase et des lettres à l'intérieur d'un mot. Le rythme visuel des hampes et des jambages est un facteur subconscient majeur qui influe sur l'écoulement de la lecture, l'accélère ou le ralentit, bref règle la vitesse du débit. D'où mon intérêt pour le lettrisme et mon attention au l par exemple mais tout autant aux lettres qui horizontalisent comme le m. D'où mon utilisation du tiret long aussi, qui est précieux pour accélérer les décalages de vision (Martin & Pahlisch 2013 : 25).

L'extrait des *Furtifs* représenté en Fig. 6 illustre

l'usage ou non d'une ponctuation, de signes pour calquer le rythme²⁰ de la nage, les sonorités liquides ou sifflantes, les lexiques du corps et de l'eau qui s'entrelacent dans une action que le futur antérieur déréalise, autour d'un sujet que les pronoms de 2ème personne et les déterminants possessifs de 3ème personne déconstruisent, métamorphose de l'homme en animal, puis en sang et en eau.

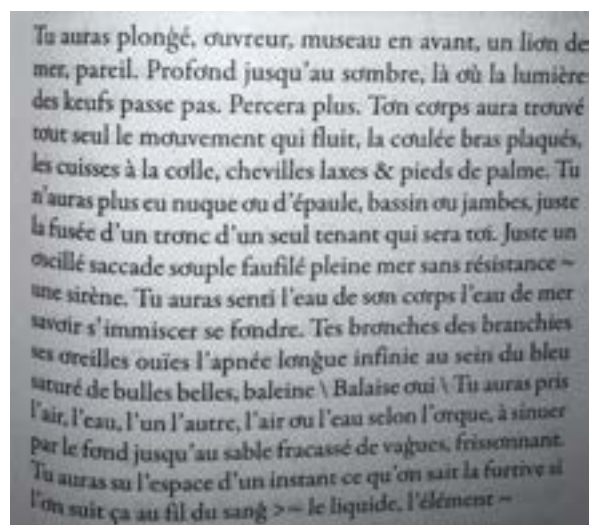


Fig. 6 | Damasio 2021a : 663.

4. Métamorphoses et vitalité de l'écriture

Ainsi le langage est mouvement, enrichi de néologismes et de glyphes qui donnent au texte une dimension poétique tant sonore que visuelle. Par exemple, la joute verbale, dans *La Horde du Contrevent*, qui oppose Caracole au stylite Sélème, nous donne à entendre et à voir des formes poétiques élaborées, telles que l'escalette (poème en escalier) ou le palindrome dialogué dont les échanges rapides renforcent la virtuosité (Damasio 2007 : 339-398). C'est aussi le calligramme des corps-brumes dans *Les Furtifs* qui dessine l'union de deux corps dont l'amour reprend consistance et redonne à l'enfant une place au côté de ses parents. Les personnages déploient un lyrisme appuyé, notamment dans des discours politiques propres à impulser un mouvement parmi la foule militante. Les lettres sont mouvantes, par la vitalité des inversions et permutations qui nous donnent à

lire plusieurs mots en un seul, à déplier les signifiants pour accéder au signifié. Cette lecture active²¹ est expérimentée par les personnages des *Furtifs* dans la crypte du professeur Louise Cristofol, où l'on s'efforce de comprendre le swykemg ou skymweg,²² langage furtif où sept lettres latines s'emboîtent les unes derrière les autres, dans une sorte de troisième dimension, pouvant ainsi cacher une multiplicité énigmatique de mots en similitude de graphie de lettre, avec une capacité à "déployer la totalité de l'alphabet" (Damasio 2021 : 419), à s'ouvrir à l'infini dans une "schizolettie" continue (ivi : 420)(Fig. 7).

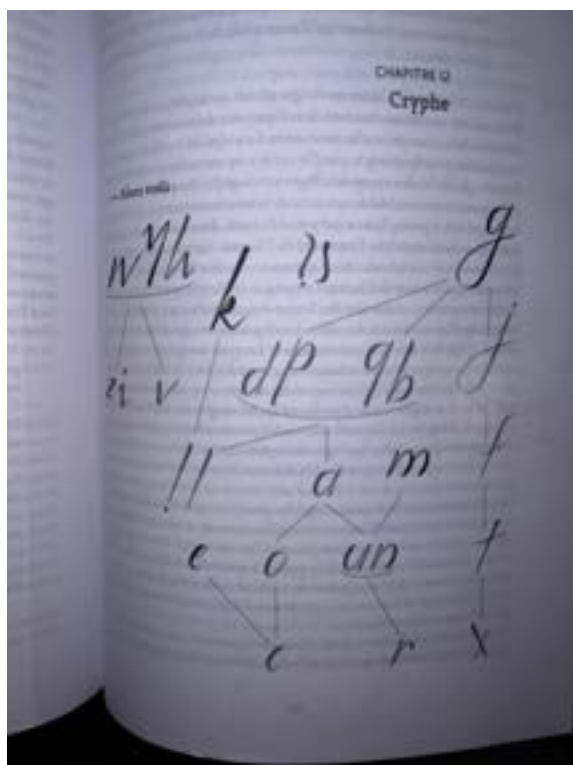


Fig. 7 | Damasio 2021 : 313.

C'est une écriture visuelle et cinétique, modulaire et infixe, ouverte à de nombreux possibles dont on peut voir l'arborescence. Plusieurs lettres " se cachent " derrière une seule, dans le même tracé, tout se lit en tous sens, en touchant le sillon de la lettre, tel un vinyle, et en lui donnant une identité sonore, le frisson, qui fluctue continuellement, vibre et trille chez le fur-

tif, l'art sonore étant à la fois furtivité, temps et mouvement. "Origami littéraire quasi oulipien" (ivi :449), ce langage est aussi appelé une "sanguie", il rejoint les motifs de flux et de vitalité qui sous-tendent toute l'œuvre.²³ La langue des personnages hybridés avec des furtifs dévoilera leur métabolisation au fur et à mesure du texte par des inversions de syllabes, de lettres, dans un même mot ou entre deux mots éloignés, comme ici : "... à l'abri derrière les fourgons qui brembent. Le vacarme ! Le bruit cru les trûle !" (ivi : 662).

Grâce au principe de la typoglycémie, le lecteur actif peut en être troublé mais corrige par la subvocalisation ou par inférences, grâce au contexte, et redonne sens au texte jusqu'à se familiariser au décryptage proposé. Dans cet extrait des *Furtifs*, la collision improbable entre pronoms et temps verbaux offre un premier niveau d'opacité :

Il me semble que tu sont allés sur le toit du Muçem, Tishka ? En haut du fanal ? Que nous avez plongé de la passerelle du J4 dans la darse, naçons parmi les méduses en sac plis-taque, à touche-bouche des dorades de cuir et des bancs de saupes toutes liserées d'alumine. Il vous semble que j'eutes été, bien plutôt, en bas, mon Tishkouple, sur l'esplanade du J4, en bas sous la Villa Démiterranée quand, pata-tras, le porte-à-faux, harassé de brivançes, s'est descellé de l'armature pour s'écraser dans le bassin. Elle semble même qu'en réalité, ils ont prisse la promenade Brauquier autour du fort, nous deux, puis la digue où des tortues de bloc, énormes, pumertèrent des rochers (ivi : 903).

Le lecteur quitte sa zone de confort par un lexique dont le sens est remotivé par inférences, dans une dimension poétique surréaliste qui prend le dessus sur la fonction référentielle. Le brouillage des lieux qui composent des sites connus de Marseille, le mélange des registres, le bestiaire et le lexique imaginaires ainsi que le déroulé des actions est mis à mal par des modalisateurs ("il/elle semble", "en réalité") qui remettent en question la cohérence et vraisemblance du propos de Lorca. La labilité des mots provoque aussi bien des recompositions lexicales, que des passages plus opaques, proches de la glossolie, qui témoignent d'une volonté de dynamiser la langue et d'ouvrir à une nouvelle représentation du monde et de l'empuissanter. La permutation et leur équivocité pourraient rappeler l'absurde de la dramaturgie

du XXème siècle mais, si la dimension ludique est tout aussi présente chez Alain Damasio, le message tragique n'est pas de mise. Mettre en mouvement un déchiffrement en deux temps d'encodage et décodage donne l'illusion d'une représentation du sens comme simple transmission, dans un dépli des combinatoires possibles, d'hypothèses de plusieurs signifiés pour un seul signifiant anomal : "Démiterranée", "brivances" et "pumertèrent" sont les variations hétérophoniques de Méditerranée, vibrations, permutèrent qui rendent lisible le texte (mais pas forcément compréhensible).

5. Contenir, consister, sédimenter

Le devenir n'existe que pour cette part virtuelle de nous-mêmes qui peut se dire "brouillard de singularités".
(Leclercq et Villani, 2003 : 114)

Contrairement à Caracole qui est être en puissance, la figure du Corroyeur dans *La Horde du Contrevent* est celle d'un personnage qui se nourrit du chaos et se dissout dans l'informe :

C'est une multiplicité en transformation, un chaos qui s'alimente à l'hétérogène [...] Il risque sans cesse la dispersion. D'être dilué dans le vent linéaire, d'où il vient. [...] Il est là pour se nourrir, pour apprendre. C'est un être neuf. [...] Ça veut dire qu'il n'est rien : il agit. Il n'a pas d'identité. Il ne vit que de différences. Il est la différence de toutes les identités, l'écart en cours. Il a besoin de matière, toujours, tout le temps, pour mettre en acte ces différences. [...] Il s'efforce, à longueur de temps, de consister (Damasio 2007 : 449).

Sa description pourrait s'appliquer à tout ensemble sémiotique damasien, à l'œuvre, au monde même dans une dimension métatextuelle et épistémologique. Le cœur-concept est un plan d'immanence, "autogène, qui féconde sans cesse les scènes, les redéploie" (Damasio 2008 : 21) et qui rend inutile un plan narratif du récit :

Il n'y a pas de plan préétabli du corps, juste un enchaînement incroyable de métamorphose opérant de proche en proche. C'est pour ça que peu de gens non écrivains comprennent comment on peut arriver à créer des livres-uni-

vers qui soient aussi singuliers [...]. L'essentiel n'est jamais le plan, c'est le nœud virulent de concept qui traverse ce que vous voulez porter au lecteur (ibid.).

Dans la lignée de la poésie concrète et du futurisme,²⁴ l'auteur utilise la diversité des signes typographiques comme mise en forme du sens, pluriel et polymorphe, ainsi que comme l'avènement d'une lecture sensuelle²⁵ du texte. Aussi, le motif de la ritournelle²⁶ dynamise l'écriture dans l'éternel mouvement des choses, l'inscription du devenir par le revenir. Celui de la spirale vient métaphoriser le concept créateur qui perpétue le mouvement en un éternel du retour, en résistance à l'arrêt du point ou l'entre-deux du segment ou de la ligne. Le défi est de donner consistance "sans perdre l'infini dans lequel la pensée plonge" (Damasio 2012 :360), sans ralentir ou accélérer au risque de figer ou de disperser le propos. Celui qui a mis 25 ans pour écrire trois romans a orpaillé dans "un chaos de vivacités et de multiplicités les ressources nécessaires pour surmonter l'expérience du néant (mort ou rupture) et permettre à l'individu de s'ouvrir au monde" (ivi : 44-45).²⁷ L'artiste ouvre les esprits, fait entrer un courant d'air, un chaos libre et venteux, générateur d'émotions et de mouvements, ces deux mots partageant la même racine étymologique. Aussi les personnages, porteurs d'affects, incarnent de manière sensuelle la liberté, l'altérité, la furtivité et réveillent chez le lecteur sa sensibilité aux mots, au réel et au vivant par la fiction et l'imaginaire. Un langage vivant et cinétique, physique au service d'une praxis que l'auteur souhaite rhizomatique, transmissible et transformatrice d'énergie.²⁸ Caracole l'exprime ainsi dans *La Horde du Contrevent* : "Le mouvement crée la matière ! Le torrent fabrique sa berge ! Il fait les rochers parmi lesquels il coule ! Le poisson, croyez-moi, n'est qu'un peu d'eau enturbannée..." (Damasio 2007 : 624). La matière est compactée mais tout est éphémère ou plutôt amené à évoluer, varier, se différencier : "Quel combat en chaque pierre ! Quelle tension terrible pour ne pas fluer, devenir eau, prendre feu !" (ivi : 622).

En conclusion, les lettres et signes dansent sur la page, la débordent,aturent le texte complétant les dimensions sonores et visuelles des mots d'une dimension haptique : points noirs sur la page blanche, la typoésie remotive le signifié, déplie la multiplicité des sens, nous emmène ailleurs et nous transforme.²⁹

À l'instar du personnage de Caracole, l'auteur choisit de vagabondir,³⁰ touche-à-tout polyartistique pour qui le mouvement est le moteur de la création et de l'émancipation. L'acte créatif est un acte de métabolisation qui se saisit de l'énergie et en procure par le contact de l'autre, la rencontre et le partage. Comme la mutabilité des créatures furtives, l'œuvre se métamorphose, s'hybride à la poésie, la philosophie, aux arts visuels et sonores afin de réveiller les forces actives par l'imaginaire. Le texte, par son contenu comme par sa forme, empuissant le lecteur, lui fournit la force d'agir, dans des combats collectifs ou personnels. La science-fiction de Damasio est à même d'incarner le bond, qu'on l'appelle progrès, futur, ou espoir. Ses livres parlent de dépassement de soi et d'un devenir-autre, dans un perpétuel recommencement. Il s'agit pour l'auteur de répondre à la question "comment être vivant ?". La littérature génère des forces vitales à travers le parcours de héros libres et frondeurs qui se réapproprient l'espace, bougent les lignes en proposant des modèles de futurs désirables, susceptibles de nous affecter, nous (é)mouvoir.

Notes

¹ Titre d'un chapitre du premier roman, de Damasio posant dialectiquement deux positions : soit la volte, soit la norme (ou encore la molte). Bob Volte est le pseudonyme de l'auteur dans la postface de *La Zone du Dehors*.

² Dans "C@ptch@" (2014), les enfants traversent la ville à toute allure pour tenter de rejoindre leurs parents sans être dématérialisés et finir numérisés.

³ La Traverse, la Mue, les Terrestres, la Céleste, l'Inter, le collectif Reprendre, pour ne citer qu'eux...

⁴ L'éditeur, dans le manifeste des 15 ans du 26/03/2019, visible en ligne sur le site de la Volte, rappelle le lien entre langage et engagement : "Disparate, furieusement imaginaire, le langage est le moteur de nos convictions. La poésie des textes exprime ce langage : faire de la littérature un terrain de jeu et de fulgurances à expérimenter, à fabriquer, à vitaliser".

⁵ "L'étymologie du mot est superbe puisque le suffixe vient de l'ancien français baller 'danser; remuer, se balancer'. Métaboliser, c'est littéralement danser le changement, le lancer ou le remuer en nous, c'est un art de transformiste ou d'automorphe, c'est métamorphoser ce qui n'est pas son corps pour en faire son corps !" (Damasio 2022 : 8).

⁶ Alain Damasio a pris parti pour le revenu universel, fait des propositions dans l'ouvrage du parlement des liens *Relions-nous*, participe à des actions au côté des gilets jaunes, des Soulèvements de la terre, etc. Il est allé au cœur des ZAD de Notre-Dame des Landes et de Bure, ses récits s'inspirent de ces modèles participatifs pour mettre en fictions des communautés joyeuses, d'échange et de partage.

⁷ Citation extraite de *La Horde du contrevent* (Damasio 2007 : 73). Dans *Mille Plateaux*, Deleuze parle du rythme comme "riposte des milieux au chaos" (1980 : 385).

⁸ Terme qui évoque l'action de traverser en ligne droite le monde jusqu'à l'Extrême-Amont. Il n'y a pas de modifications sur leur environnement, ils remontent une langue de terre, le lieu et la quête étant étroitement liés.

⁹ "À l'origine fut la vitesse, le pur mouvement furtif, le 'vent-foudre'. Puis le cosmos décéléra, pris consistance et forme jusqu'aux lenteurs habitables, jusqu'au vivant, jusqu'à vous. Bienvenue à toi, lent homme lié, poussif tresseur de vitesse". La lenteur ou *lentevent* est ce qui permet à la matière de se former, à l'homme d'habiter le monde, de ressentir ses émotions. L'auteur dénonce le monde technocapitaliste qui nous en empêche aujourd'hui.

¹⁰ Personnage de *La Horde*, c'est un autochrone, fait de vent et de vif, dont la vitesse et la fuite sont mis à mal par le lien qui se crée avec l'ensemble de la horde et met en péril son être même : "Tu deviens un vrai nomade alors que t'es né neuf du mouvement même ? Tu t'épaissis du dedans, tu grumelles plutôt" (Damasio 2007 : 583).

¹¹ Caracole se fait le chantre de la théorie d'Héraclite (Damasio 2007 : 623).

¹² La relation hypertextuelle entre les textes et la transformation d'idées philosophiques en récit sont évoquées par l'auteur dans plusieurs interviews et, plus particulièrement, dans la partie 3 de l'épisode 37 de *Bookmakers*, émission radiophonique sur Arte de Richard Gaitet.

¹³ Pour illustrer cette idée, le discours de Varech déplie le mot trace en carte, écart, caret, acter, etc.

¹⁴ Le texte cherche davantage à suggérer plutôt qu'à décrire ou à imposer des images, les sonorités induisent une lecture sensuelle, vectrice d'émotions comme dans le passage du rouge ouvert des *Furtifs* (Damasio 2020 : 254), où la compréhension du texte est chahutée par l'énumération des nuances de rouge, dans une nomomancie superlatif d'un point de vue référentiel mais hautement significative d'un point de vue poétique. L'alliage incandescent de l'invocation, la transe subie par le personnage est ainsi partagée par le lecteur.

¹⁵ *Entrer dans la couleur* est le poème-rock des *Furtifs*, *Bora vocal*, *la rage du sage* (2009), *Ciment-songe* (2021) pour la ZAD la Colline, *Une vie à caresser une vitre*, *le vivant qui se défend* pour les Soulèvements de la terre (2023) en sont des exemples.

¹⁶ Commentaire d'Alain Damasio (2020c).

¹⁷ Glyphes représentant les personnages principaux et mettant en valeur leurs caractéristiques (psychologiques, linguistiques, sociales...), l'image renforce leur singularisation. Consultables sur le site d'Esther Szac : <https://www.estherszac.com/les-furtifs-alain-damasio-la-volte>.

¹⁸ Le *leetspeak* consiste à utiliser la forme mimétique des chiffres en guise de lettres, par exemple 80R935 pour écrire Borgès (Damasio 2012 : 138) ou encore la typoglycémie qui consiste à corriger un texte fautif automatiquement et qui est employée comme langage par Sahar pour matérialiser sa métabolisation à la fin des *Furtifs*.

¹⁹ "Il existe en tout vingt et un signes de ponctuation, tous empruntés à l'écriture courante et qui suffisent à décrire exhaustivement le vent. [...] la vitesse n'est jamais notée en tant que telle ; on ne marque que les variations autour de cette vitesse, à partir du vent dominant qui est indiqué en début de ligne, à la façon d'une clef musicale. La zéfirine se note a, le slamino à, la stèche à, le choon à, le blizzard à et le furvent à..." (Damasio 2007 : 646).

²⁰ "Rythmos en grec c'est aussi la manière de fluer" (Damasio 2021b).

²¹ "Dans l'œuvre ouverte de Umberto Eco, chaque spectateur ou lecteur est libre d'interpréter ce qu'il voit selon sa propre sensibilité. Umberto Eco explique que l'œuvre est incomplète sans le spectateur qui participe à son achèvement" (Aïn 2018 : 266-267).

²² "Le swykemg est un mouvement, il n'est même que mouvement [...] une écriture cinématique de part en part" (Damasio 2021a : 421).

²³ Damasio s'inspire de Nietzsche : "Écris avec ton sang et tu découvriras que le sang est esprit" (2000 : 353). Le sang flue, coule, par capillarités dans les organes, part en delta, se répartit lentement, coagulé ou pulsif. Il est comme l'écriture, un fluide, un écoulement. La nouvelle "El Levir" mettra en récit l'écriture du Livre avec son sang (Damasio 2012).

²⁴ Dixit Marinetti à propos des mots en liberté : "Nous mettrons en mouvement les mots en liberté qui brisent les limites de la littérature en marchant vers la peinture, la musique, l'art des bruits et en jetant un pont merveilleux entre les paroles et le monde réel." *Manifeste de la cinématographie futuriste* (1916), cité dans Lista (1973).

²⁵ Béatrice Bloch (2017) ou Jean-Yves Tadié (1978) n'abordent pas la graphie dans leurs ouvrages sur le récit sensoriel ou poétique.

²⁶ "La ritournelle, c'est le rythme et la mélodie territorialisés, parce que devenus expressifs, – et devenus expressifs parce que territorialisants. Nous ne tournons pas en rond. Nous voulons dire qu'il y a un auto-mouvement des qualités expressives" (Deleuze, Guattari 1980 : 389-390).

²⁷ Commentaire de Syster dans "Portrait de Damasio en aérophone", postface d'*Aucun souvenir assez solide* (Damasio 2012 : 44-45).

²⁸ "J'aime cette idée de Lyotard que l'artiste ne vaut que si son œuvre fonctionne comme un transformateur d'énergie" (Damasio 2008 : 20).

²⁹ Propos recueillis dans Damasio 2020c.

³⁰ Caracole : "Je redondais au lieu de vagabondir" (Damasio 2007 : 551).

Bibliographie

- AÏNA. (2018), *La typographie à l'ère postmoderne*. Thèse de doctorat, École doctorale Montaigne-Humanités (Pessac, Gironde).
- ANTONIOLI, M. (2003), "Chaoïde", dans SASSO R., VILLANI A. (dir.), *Le vocabulaire de Gilles Deleuze, Les Cahiers de Noesis*, 3, printemps, p. 55.
- BLOCH B. (2017), *Une lecture sensorielle : le récit poétique contemporain: Gracq, Simon, Kateb, Delaume*, Presses universitaires de Rennes, Rennes.
- DAMASIO A. (2007), *La Horde du Contrevent* (2004), Gallimard, Paris.
- ID. (2012), "C@ptch@" et "El Levir", dans *Aucun souvenir assez solide*, Gallimard, Paris.
- ID. (2015), *La Zone du Dehors* (1999), Gallimard, Paris.
- ID. (2018), *Hyphe... ?*, dans *Éloge des mauvaises herbes*, coordonné par J. Lindgaard, Les liens qui libèrent, Paris.
- ID. (2019), "Bernard Stiegler et Alain Damasio. Révolution ou bifurcation ?", dans *Groundcontrol*, 17 octobre, <https://www.youtube.com/watch?v=5fByUyNSjkE>, (consulté le 27 juillet 2023).
- ID. (2020a), "Dans les carnets des Furtifs", entretien d'A. St-Epandyle, dans *Socialter*, avril-mai.
- ID. (2020b), "Entretien lors de *La nuit des vivants vivants*", 5è European Lab winter forum, 30 janvier, <https://winterforum.europeanlab.com/ENTRETIEN-AVEC-ALAIN-DAMASIO/> (consulté le 25 juillet 2023).
- ID. (2020c), "La leçon des images avec Alain Damasio", entretien avec M. Potte-Bonneville, festival Hors-Pistes, 2020, centre Pompidou, 8 avril, <https://www.youtube.com/watch?v=Irljsga-QWw> (consulté le 20 mai 2023).
- ID. (2021a), *Les Furtifs* (2019), Gallimard, Paris.
- ID. (2021b), "Empuisanter le vivant. Rencontre avec Alain Damasio", dans *FIFDH*, 6 mars, <https://www.youtube.com/watch?v=GanG2Pjhhes> (consulté le 17 juillet 2023).
- ID. (2022), "Immunité partout, humanité nulle part – et si on battait le capitalisme sur le terrain du désir ?", dans *Revue du Crieur*, 20, pp. 4-31, <https://www.cairn.info/revue-du-crieur-2022-1-page-4.htm> (consulté le 17 juillet 2023).
- DELEUZE G., GUATTARI F. (1980), *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Éditions de Minuit, Paris.
- GAITET R. (2021), *Bookmakers: Alain Damasio*, 25 juin, <https://www.slate.fr/audio/bookmakers/37-alain-damasio-3> (consulté le 17 juillet 2023).
- GARY N. (2019), "Les Furtifs: Alain Damasio, ou l'avenir à la lumière du présent", dans *Actualité*, 16 avril, <https://actualite.com/article/13801/chroniques/les-furtifs-alain-damasio-ou-l-avenir-a-la-lumiere-du-present> (consulté le 26 juillet 2023).
- LECLERCQ S., VILLANI A. (2003), "Devenir", dans SASSO R., VILLANI A. (dir.), *cit.*, p. 114.
- LISTA G. (1973), *Futurisme, L'Âge d'homme*, Lausanne.
- MARTIN S., PAHLISCH C. (2013), *La Croisée des souffles – La horde du contrevent d'Alain Damasio*, Archipel, Lausanne.
- NIETZSCHE F. (2000), *Ainsi parlait Zarathoustra*, dans ID., *Œuvres*, dir. de P. Wotling Flammarion, Paris.
- PEIGNOT J. (1993) *Typoésie*, dans *Communication et langages*, 97, pp. 53-70, http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1993_num_97_1_2457 (consulté le 26 juillet 2023).
- SZAC E., "Les furtifs, Alain Damasio, La Volte", <https://www.estherszac.com/les-furtifs-alain-damasio-la-volte> (consulté le 13 juillet 2023).
- TADIE J.-Y. (1978), *Le récit poétique*, PUF, Paris.

GENERAZIONI ESPRESSIVE, MEDIALI E ARTISTICHE

Tous les garçons et les filles de mon âge? Comics as a nexus to Italian youth media cultures and generational imaginaries

GIORGIO BUSI RIZZI

Ghent University
giorgio.busirizzi@ugent.be

LORENZO DI PAOLA

Università degli studi di Salerno
ldipaola@unisa.it

Keywords

Comics
Generations
Digital media
Imaginary
We-Sense

Abstract

It is difficult to clearly frame the relationships between a medium such as comics and (old and new) generations. Still, the role of comics in defining a generational condition cannot be underestimated. Not only because comics have helped give voice to and display generational similarities and belongings, but also because the imaginary of different generations has manifested itself in the various media practices of consumption and production that have characterized the history of comics. Comics is thus a fertile ground for analysis to investigate the dynamics that contribute to creating that "conception of the world" capable of orienting young people's experiences and emotional lives. Thanks to its hybrid nature, its flexibility, and its extraordinary ability to feed on and intertwine with other media, comics thus give us an overview of the fundamental role that media play in shaping the identity of new generations. Through a genealogical reconstruction of the relationships between Italian comics and generational imaginary, this article will investigate how repertoires of memory, symbolic contents, and narratives combine to create, over time, cohorts united by a common sense, an encyclopaedia and a value system that allow mutual recognition among members of the same generation.

Examining the intricate web that ties comics to life patterns allows to shed light on how media influence the formation of generational identities and intergenerational relationships. Indeed, such interactions foreground the processes of construction of one's own life and knowledge, involving emotional and educational components and identity beliefs, based on social roles, available technologies, and individual and collective practices of consumption.¹ As Karl Mannheim stated:

The problem of generations is important enough to merit serious consideration. It is one of the indispensable guides to an understanding of the structure of social and intellectual movements. Its practical importance becomes clear as soon as one tries to obtain a more exact understanding of the accelerated pace of social change characteristic of our time. It would be regrettable if extra-scientific methods were permanently to conceal elements of the problem capable of immediate investigation (1952: 286-287).

The concept of generation does not simply imply the chronological contemporaneity of individuals born in the same time interval. Instead, it is based in the common participation in what Mannheim (1952) calls 'social location', "a specific range of potential experience" and "a tendency pointing toward certain definite modes of behaviour, feeling, and thought" (291). It is the kind of identification that Göran Bolin calls "we-sense" (2019). Moreover, youth plays a decisive role in initiating processes of cultural change, acting as a "revitalizing agent" whenever faced with "rapidly changing or completely new circumstances" (Mannheim 1997: 34). In this sense, analysing the relations between generations and comics shows us how media metamorphoses have contributed to changing imaginaries and the social, economic, and cultural practices of generations of cartoonists and audiences. In fact, they tie in with

the generation's nurturing environment, understood as the set of environmental factors, in private and public, that individuals of the same generation experience and share [...] likely to be decisive in fostering a certain specific sentiment in different age cohorts. [...] Institutional and political changes are another such factor. Beyond the epochal watershed role of the fall of the Berlin Wall, it is obvious that a generation that grew up during the Cold War will look at

the world from a very different perspective than one that has never seen it and learns about it (when it learns it) from schoolbooks or through the stories of older people (Colombo 2012: 24, our translation).

The environment provided by mass culture has had indeed, over the course of the twentieth and twenty-first century, the ability to rapidly introduce new lifestyles and habits to younger generations. Consequently, each generation marks the period of its own education and growth with rituals and memories linked to the practices and values imbued with that culture.² These life patterns stem more evidently from situated practices whose centrality evolved over time: going to the movies during the mass cinema era, visiting newsstands and sharing comics in the Eighties, etc. Even if it is reductive to look at generations from an exclusively mediacentric perspective, individual and collective experiences and practices linked to media consumption play a prominent role in the narratives that define generational identity. By examining these divides and connections, one can gain insight into how comics have come to represent and interpret the identities of different generations, and the ways in which old and new generations interact with and through it.

1. *A long time ago, in a peninsula far, far away: adventure and exoticism in cinema and comics*

Let's then start by considering those who were born in the 1920s, able to access comics due to the influence of the previous generation who grew up with *Corriere dei Piccoli*, a magazine that broke with the traditional monumentalizing logic of late nineteenth-century Italian culture, instead providing readers with insights to the international entertainment scene. Indeed, for the first time in Italian history, American characters were introduced, albeit in a completely different format from the original. This generation, caged by regime bans, pedagogical logics, and autarkic culture, found a way to escape through the colourful and exciting U.S. adventure comics published in Italy in 1934 with the launch of *L'Avventuroso* magazine. *Flash Gordon*, *Radio Patrol*, *Secret Agent X-9*, *Jungle Jim*, *Cino e Franco*, *Mandrake* and *L'uomo mascherato* became representative figures for a generation



Image created by the authors on Midjourney 5.1

marked by a strong desire for freedom and an afflatus toward a truly international dimension. *L'Avventuroso*, a comic magazine, thus turned into a symbol of that generation. Particularly noteworthy is the figure of designer and journalist Giuseppe Trevisani, who collaborated with Elio Vittorini's *Politecnico*, the first magazine in Italy to discuss mass culture and comics without prejudice. In his words, *L'Avventuroso* was

a simple, almost crude paper; there was nothing but the pure and simple, very plain translation of the words in the comics. The boys who had just finished elementary school and were beginning high school that year, with their first Latin class, eagerly threw themselves on that paper, which was different from what they had been allowed and advised to read up to that point. All their little newspapers, all their books, had been up to that point uplifting and instructive. This all-figure rag finally taught nothing. Parents didn't like it, teachers didn't like it. It was only amusing, in its wretchedness, in its sometimes clumsy Italian. High school boys accepted it unreservedly, fanatically, precisely because it was not approved by grown-ups. That sheet of coloured paper divided them not only from their parents and educators, but also from boys who were a few years older than them: they were already older, did not understand comics, and never understood them again. Gordon's friends in Italy are all from 1923 and 1924; there are perhaps a handful from 1922. The older ones, for a few years' difference, did not experience that key episode of contestation: unlike their barely younger comrades, they had neither the ability nor the luck to make that paper a flag and a challenge, regardless of the merit of the stories. They missed the bus. It was the first time a generational group became vaguely aware of itself (Trevisani 1974: 13-16, our translation).

This was such a strong formative experience that in-

fluenced the interests and paths of intellectuals who would devote themselves to comics in the coming years. It is a generational lace (masterfully romanticized in Umberto Eco's *The Mysterious Flame of Queen Loana*)³ that also had important theoretical repercussions, since in the analyses and approaches that this generation devoted to comics, we find a clear prominence of U.S. ones (particularly those produced between the 1920s and 1940s), which became the core around which theories on comics language and history were developed.⁴ Comics thus became an important part of a renewed cultural debate on mass communications and the forms of the culture industry.⁵ Today, comics are no longer an object to be ashamed of and to be hidden from the censorious gaze of institutions and families, and if graphic novels find a place in bookstores and are sometimes shortlisted for prestigious literary prizes, it is something we owe first and foremost to that generation that grew up amidst, on the one hand, the gatherings of the little *balilla* (boys aged 8 to 14), and on the other, the fantastic escapes to planet Mongo within the pages of *L'Avventuroso*.

Furthermore, cinema – with its recently-gained centrality in the media system – proposed the same kind of imaginary and values, laying the foundations for a strong discontinuity with the past that would soon find itself consonant, after the fall of Fascism, with the rise of a republican and modern Italy and with the consequent process of modernization that invested the country:

The 1930s and early 1940s show a strong predilection of the Italian spectator and reader for the models of audio-visual culture coming from the United States [...]. With the images of American films and with the drawings of American and

Italian adventure comics, a cultural biography is configured, marked by the desire for freedom from autarkic knowledge. The Italian reader-spectator aspires to an experience of international imaginary, is attracted and fascinated by the hermeneutic power of the audio-visual spectacle of cinema and comics and the universalism it implies. That reader-spectator thus experiences, contrastingly, the ambivalence of his condition: projected outside national fences and yet confined within the limits and frames imposed by regime politics. It is a compression that, not coincidentally, as soon as the Second War is over, results in a hypervitalism of national culture in those sectors of mass culture (cinema, comics, photo-novels, publishing at large) that had suffered from arbitrary and unintended restrictions in the previous decade (Frezza 2008: 79-80, our translation).

This media landscape will evolve profoundly - considering the younger age group, with the rise of Disney animated films and periodicals (and their epigones), or in all the experiences, from the 1960s onward, in which music would be the engine of protests, contestations, and counterculture, creating a humus with which comics will establish a very close link, especially through underground magazines. However, from a technology-related perspective, the forces in the field will remain roughly unchanged until the arrival of a new actor: private TV.

2. Modern times: TV broadcasts and the creation of a transmedial, transnational youth imaginary

Indeed, not only do media link individuals from the same generation to their historical era, but they also create a dialectic with both the past and future, connecting or disconnecting previous and upcoming generations:

media uses typical of a generation (for Italian baby boomers, for example, the invention of a radio broadcasting independent of the state monopoly in the 1970s) are made possible on the one hand by the will to challenge and overcome the media system of the previous generation, and on the other hand by a consumption habit that the very generation of parents had helped to present and form (Colombo 2012: 17, our translation).

This paradoxical role as engine of change - yet in

the service of the previous generation - and propeller of an imaginary which had never before been so inventive yet regimented within the most restrictive constraints and needs of the market, is probably best embodied by *Carosello* (1957-1977). Combining spectacle and advertising, animation and acting, the ten-minute *Carosello* evening issues offered a daily appointment unmissable for Italian families, with a clear target in children and adolescents and a relationship with the imaginary of comics that would pave the way for several later programs, some of which were created by the same authors. Perhaps above them all *Supergulp!* (1977-1982) stands out, a 15-minute container of "comics on TV" created by Guido De Maria and Giancarlo Governi, which animated and broadcasted Italian and (later) international comics classics such as *Nick Carter*, *Alan Ford*, *Mandrake*, *Corto Maltese*, *Lupo Alberto*, *Cocco Bill*, *Sturmtruppen*, *Cino e Franco* again, but also Marvel comics and Franco-Belgian products such as *Asterix* and *Tintin*.

After the centre of the media system shifted decisively from film to television - and following the liberalization of private radios and TV channels since the end of the 1970s - things were bound to change forever. When in 1982 *Bim Bum Bam* debuted on Italia 1,⁶ colour broadcasting, the availability of a decidedly greater number of TV programs, and the transgressive offer of commercial television, were set to have a clear impact on memory and thus on that retrospective look that allows a generation to create traits that distinguish it from others. Indeed, if we look beyond the technological nature of media, we can find

narratives, characters, imaginaries and possible worlds, psychological and emotional constructs, cognitive tools, forms of shared enjoyment experience, symbolic content and values that sediment as repertoires in the memory of each member of the same generation, and that can be used as tools to re-enact the past and activate mutual recognition (Aroldi, Colombo 2013: 286, our translation).

Young people from this generation were the first to be marked by an imaginary that, thanks to the television system, integrated the West and the East for the first time, welcoming and encouraging the enormous success of Japanese anime. Indeed, from the mid-1970s onwards anime invaded the screens and imag-

ination of young Italians of the time, providing space for a new cultural identity with strong repercussions on lifestyles and social attitudes. The contrast with the cultural and educational models of the previous generations (alarmed by the purported danger of the Japanese cultural invasion)⁷ cemented the identity of the young people who grew up in this period, as did developing and training their cognitive tools in a world that was moving towards the digital, trans-medial practices that characterize today's society. Those cartoons, thanks to relatively low rights and translation costs, equally populated the otherwise fragmented schedule of local TV stations. In just a few years, one could count more than 150 Japanese animated series aired daily (see Benecchi 2005: 58). It was a small but significant revolution, capable of shaping the affective and media practices of this generation – so much so that it has been defined as “the Goldrake generation” (Pellitteri 1999; Teti 2018).

The discovery of the Western market in turn pushed Japanese production companies to internationalize their stories by creating hybrid narrative genres in which the syncretism between Western and Eastern mythologies and practices led to the creation of generational cults such as *Great Mazinger*, *Steel Jeeg*, *Tiger Mask*, *The Knights of the Zodiac* (mainly hosted by local TV stations because of their violent content) and *Lupin the Third*, *Dragon Ball*, *Captain Tsubasa*, *Ranma ½* (and many others), products capable of satisfying the identity needs of young viewers who looked for answers to adolescence crises and conflicts in an era influenced by the ruthless, hyper-individualized logic of yuppies. Furthermore, the anime imaginary seemed to respond more broadly to the interests and identity needs of an audience that was increasingly not only white and male. Anime made a decisive contribution to the education of the first generation to grow up within a tentacular media ecosystem in which television, video games, comics, role-playing games, action figures and fan culture offered social and pedagogical models of enormous formative and affective value and unprecedented pervasiveness.

Moreover, while children's television programs would have less and less space in the broadcast since the late 1990s, the imaginary brought to Italy by anime would remain in its transmedial form through manga. Indeed, not only would the comics versions

of familiar stories offer audiences the opportunity to explore and compare expanded, often uncensored versions of storyworlds they were already acquainted with. The sedimentation of its narrative and visual style, the conquest of at least a subcultural legitimacy, the calculated, friendly exoticism of its source material, and the good sales returns against a vast and hitherto unknown corpus would allow manga to acquire, in our country, a slice of the market that is still growing to the present day.⁸

Meanwhile, once the cartoon market had become primarily global and serial, the US was not slow to establish itself as a second driving force, asserting its importance in particular for the (relatively) irreverent and politically incorrect comedy of its products, which derived from and remediated the imaginary of US underground comics and were capable of shaping the prototypical forms and tropes of comedy for the Italian youth of the late 1990s and early 2000s (one can easily think of *The Simpsons*, *South Park*, or the later *Family Guy*, but the list is extremely long and counts titles such as *Beavis & Butt-Head*, *Celebrity Deathmatch*, and so on). In a way, US cartoons can be seen as a direct neutralization and dilution of the more transgressive and less palatable *comix* material, and perhaps that is the reason why, even in Italy, they managed to graft themselves onto the underground comics of the 1980s and largely supplant them in the generational imaginary.

3. Q: Are we not men? A: We are digital: the Web as a transnational, transhistorical mediator of identity and community

The media diet of generations Y and Z is richer, more articulated and more fragmented than that of their predecessors, and the identity foundations of these generations rest firmly on the logics and processes brought into play by digitization and media convergence. According to Amendola and Tirino, Generation Y has been characterized by four sociocultural features, i.e., a global dimension; an active role in consumer choices; a propensity to use mobile digital media; and a tendency to invest in identity building processes through social media (2018: 138). If generations are socio-anthropological constructs marked by common experiences, memorable facts, rituals

and myths, the key markers for Generation Y are to be found in the Internet and the triumph of digital culture (ibid.), which provided access to an increasingly global experience:

the Web is by its very nature far more cosmopolitan than television, which still functioned on the basis of drastic selections of information and in a local key, and above all tended to adapt contents and formats, even linguistically, according to national logics. In contrast, the net deconstructs traditional forms of mediation in favour of new intermediaries, and entrusts new types of mediation to large platforms that work not only to select content, but also to construct patterns of behaviour (Aroldi, Colombo 2013: 289, our translation).

On the production side, this means that these technologies provided users with an unprecedented opportunity to create self-made content – a content no longer limited to the private dimension, but shareable, spreadable, potentially available to everybody in the entire public sphere. The development of social networks and blog platforms was thus the ground on which self-representation was built and allowed young Gen Ys to recognize themselves as a “we”. On the consumption side, this implied that young people could draw as never before on an almost infinite, transnational, transhistorical archive of media content and products, building fully personalized cultural and emotional paths of consumption. Blogs and social networks thus not only gave youth self-narratives a visibility unthinkable in the past, but also allowed the creation of new communal forms and practices, capable of relating individual paths to collective ones (Boccia Artieri 2012: 134).

Nevertheless, comics did not abdicate their role in helping decipher the shape of a generation’s worldview, the constituent that in Mannheim’s terms (1952: 265) can orient the emotional-identity experiences of (young) people. Instead, comics – thanks to their hybrid nature, and their extraordinary ability to feed on and intertwine with other media – both formally remediated and symbolically processed the role that digital (and analogue) media had in shaping the experiences and identities of the new generation.

Moreover, through this cohort of webcomics, young authors were able to exploit the Web and its possibilities, experiment with new forms of story-

telling, find a space of representation that could increase their visibility and recognizability, and bind themselves to an active audience that disseminated their content and helped them attain an attractive commercial profile for the publishing market. In fact, the Web was mostly used as a springboard for careers, and as a channel to create a potential paying audience.⁹ Both Zerocalcare and Lorenzo Ghetti (the two case studies that we will discuss shortly) have indeed landed in the world of publishing and print media by exploiting the popularity derived from publishing on their blogs and websites. We will focus on them because, in apparently opposite ways (one more evidently moving from shared discourses and obsessions deriving in part from digital culture, one from experimenting with state-of-art technological affordances as a means to rethink comics storytelling), they are paradigmatic examples of comics’ ability to circulate symbolic contents, forms of the imaginary and values capable of making manifest the *we-sense* of Generation Y, rewriting social and medial experiences of various kinds (traumatic, formative, playful, etc.) through practices and rituals that they share with their audience.

Zerocalcare (Michele Rech) has been the first author to bring Italian webcomics to the forefront.¹⁰ He did so without adopting experimental technical solutions, without straying too far from the formats we are used to seeing on paper, but rather adapting the format of the board to the web page. He started in 2009 and very quickly achieved enormous success, publishing, later shortly (with the help of the fellow cartoonist Makkox, and thanks to the quick process assured by the unchanged format), the first book collecting the stories featured on his blog (*La profazia dell’Armadillo*, 2011). The book has since then been reprinted several times by Bao Publishing, of which Zerocalcare has become the leading author.

Zerocalcare’s stories are marked by a strong autobiographical slant, in line with a common trend that has connoted the Italian comics scene since the late 2000s (Barbieri 2009: 179-183). His subjects are tackled with a strong, provocative, humorous vein, capable of eliciting the instant adherence of a very large audience. With an incredible comedic force, Zerocalcare shapes and materializes the fears, disappointments, and desires of a generation marked by precariousness. Like other cartoonists who have suc-

ceeded in becoming spokespersons of generational tensions, he manages to conjugate two diverging tendencies: “on the one hand the timeless possibility of using the deposits of the collective imaginary, and on the other hand the manifestation of specific forms of expression that constitute the most concrete and determined attachment to the essence of the historical time in which that certain, single generation emerges” (Frezza 2008: 77, our translation). Exemplary in this regard is the story published on his blog in July 2012 under the title of *Iggiovanidoggi* [Today’s youngsters] (Zerocalcare 2012a), showing us how media fruition, far from being a passive activity, contributes to the formation of a value-identity system and connects individual experience and belonging to a community that shares practices, lifestyles, and social attitudes. In this short comic, Zerocalcare weaves a (comedic) lesson on the value of sacrifice by reconstructing his own worldview through a series of *exempla* of extreme suffering and self-sacrifice drawn from the world of animation. *Tiger Man*, *The Knights of the Zodiac*, *Ken the Warrior*, and *Mila and Shiro* thus become the cornerstones of a training and educational system through which Generation Y would learn the value of tenacity and hard work. Lived and imagined forms become intertwined, showing how a series of media products settle in the memory of a generation until they feed reflective practices capable of initiating a whole series of self-discourses.¹¹ The media landscape metabolised by the author seems to be experienced as a kind of inner compass, pointing out the most suitable life paths: “The media environment thus functions as a reference background for the ‘putting into context’ and ‘putting into perspective’ of individual experiences, and succeeds in giving substance to the forms of a shared imaginary” (Boccia Artieri 2012: 136, our translation).

Obviously, the cultural products that are part of the direct cultural heritage of the author’s generation are more present in his stories, but there is no shortage of references to those television programs, comic books, music, and historical events that have marked previous and subsequent generations. As previously said, the Web has in fact begun to disrupt the old identifying logics that made the relationships between a particular media heritage and a generation exclusive:

the Internet, as a global repository of media content, has *de facto* disrupted the mechanisms of distribution that made texts and cultural products an exclusive part of a generation’s memorial heritage, making them accessible to anyone; instead, television programs, historical events, music, and films that marked one generation can easily be shared with members of subsequent generations, either intentionally – by nurturing forms of family dialogue, for example – or as a result of sometimes unpredictable dynamics of rediscovery and revival (Aroldi, Colombo 2013: 290, our translation).

Media and their products have taken on, since the 2000s, increasing importance in shaping private and generational identities. The new generations, fully immersed in a landscape dominated by convergence and interactivity, integrate – in a salient, systematic way – their everyday life and their media diet in a unified emotional and value space. The Internet becomes the privileged place where new generations can tell their stories and rediscover common practices and rituals with a potential, unprecedented global dimension, but also a trading ground with previous generations, in which the walls separating cohorts seem to collapse under the weight of a media environment that guarantees a continuous *present* to the cultural products of every age and era.

In this regard, Lorenzo Ghetti could be seen as the other end of a continuum that stems from Zerocalcare, as he is apparently less engaged, less grounded in shared cultural references, less interested in aggregating a generational audience, and less willing to replicate the paper comics format. Instead, he has been the first cartoonist in Italy to design and create a serialized experimental webcomic, *To Be Continued* (from now on, *ToBeCo*),¹³ which tried to exploit the technical and narrative potential offered by the Web and its affordances. It is a work designed (with the collaboration of web developer Carlo Trimarchi) exclusively and expressly for an online reading, allowing users to explore its narrative through completely new directions and tracks, challenging the rules and structures of paper comics through a combination of strategies allowed by digital storytelling (De Mojana 2014). The story of *ToBeCo* is that of a group of superpowered young people who clash with the logics imposed by the superhero school they are attending.¹⁴ In the world imagined by Ghetti, the succession of generations of superheroes has led not only to an

overpopulation of these beings, but also to new problems related to the genetics of superpowers: each generation is, in fact, somewhat weaker than the previous one. Moreover, the long years of crime fighting have led to the disappearance of true supervillains, and a consequent spectacularisation and deresponsibilisation of the superheroes' tasks.

Perhaps, however, this first level of reading is not enough to fully understand the narrative brought forth by Ghetti. We know that, in comics, myths, symbols, and traumas derived from technological and anthropological-cultural mutations find a space of representation; in fact, comics are a veritable myth machine, capable of assimilating and translating external reality and its contradictions into its own *dispositif* (Frezza 1995). Hence, *ToBeCo* clearly tells the story of Generation Y, to which Ghetti belongs, and the transitional condition it is going through; of the manifest cracks in the economic, social and value system; of the infinite possibilities of a universe yet to be invented; and of its relationship with previous generations. The generational confrontation between superheroes staged in *ToBeCo* is hence not simply the tale of a mutation in values and social customs; we can, instead, see through this level and notice how this confrontation works as a metaphor for the more radical medial and anthropological transformations that humanity is undergoing. Our young heroes are indeed perfect expressions of the posthuman contemporary era, of today's digital season in which "all forms of technological communication are regenerating on a higher level of convergence, implying unprecedented cognitive maps of the traumatic and global stages of change [...] the realization of an irreversible mutation is dense with unknowns and urgently requires complex identity refoundations" (Frezza 2013: 114, our translation). The bland superpowers of Ghetti's heroes, which are almost within everyone's reach, and are experienced with extreme normality, are a reflection of those technological powers (which yesterday seemed enormous and destined to transport us to a utopian techno-democracy) that are available to everyone, and have contributed to creating a world in the grip of precariousness, a life made of constant performance, and an information increasingly threatened by fake news, the polarization of public opinion, and cyber-balkanization.

In fact, the new generations of superheroes, in

this comic, are not so much distinguished from their predecessors by their powers, or by a marked propensity for the use of technology, but by the uncertainty that weighs on their social and individual paths – a mirror of the widespread precariousness that characterizes Generation Y – and that leads the young heroes of the saga to seek new forms of solidarity in the group.¹⁵ In Ghetti's parable we can then grasp one of the most characteristic traits of his generation, namely "a politicization of the everyday, the effort to give a social and political dimension to the problems of the individual" (Gozzo 2009: 30, our translation). The confrontation with the dimension of global insecurity, the crisis of public welfare systems and the precarisation of the labour market has led the members of this generation to seek new forms of social participation: "behind the classification of subjects as apathetic, deresponsabilised and disengaged lies, therefore, a more complex reality, in which attitudes of distrust toward institutions and traditional channels of participation coexist with the elaboration of new meanings and the search for new forms of politics" (ivi: 32, our translation). In this sense, we can consider Ghetti's webcomic as a bridge to the later Generation Z.

4. *That's me in the corner: low narrativity, post-irony, diversity, and exhaustion*

Taking a freeze-frame of contemporary times is always complicated by the short historical distance, which makes it difficult to clearly isolate and assess the most significant changes. Moreover, the exponential acceleration of the possibilities and availability offered by the digital results in several rhizomatic effects: the creation of niches (the so-called filter bubbles), encouraged by algorithms that personalize online experiences on the basis of prior choices, thus replicating one's limits and bias; an excessively vast offer, which paradoxically transforms the infinite choice into a potentially infinite checkmate, in which it becomes difficult to opt for one object over another (an extremely common conundrum for anyone who makes use of streaming platforms); hyperstimulation and information overload, which cause a loss of depth caused by the immediate availability of anything of interest, devoid of the cognitive and physi-

cal labour that was previously necessary to sediment and deepen one's affection towards it.

Nevertheless, we argue that as a consequence of the mechanisms and by-products of contemporary digital culture, three main trends can be identified in contemporary comics. The first has to do with the diffusion of looser narrative structures, which tend toward abstraction from the narrative and/or visual point of view. The second concerns the passage from irony to post-irony, which empties the meaning-making mechanisms on which traditional humour relied while at the same time undermining the intertextual grounding that substantiated postmodernist humour. The third is related to the consolidation of autobiographical narratives, particularly as a mean to give voice to minority groups and diversity issues.

A preference for loose narrative and the database logic seems to distinguish contemporary comics, especially online. This tendency has heterogeneous causes and forms: first, it has to do with the contemporary rise of storyworlds at the expense of plots, due to an increased interest towards the depth and immersivity of a story and to the flexibility of storyworlds to serve as narrative databases, which translates into a greater proclivity to intermedial adaptations. Second, it easily conforms to the requirements of digital serial narratives (particularly those on social media), in which the entry point must be, as much as possible, narratively independent and most appealing, to lure readers into them. Indeed, most of the paradigmatic audience of serial webcomics is not composed by loyal fans, but by casual readers who have come into contact with a single page, strip, or cartoon as part of an algorithmic suggestion or a memetic trajectory.¹⁵ Third, low narrativity can be explained by the final crisis of postmodernist maximalism. Many contemporary Italian graphic novels¹⁶ seem to corroborate this suspicion, by fragmenting or tearing their plots not with the aim of reconstituting them, but by virtue, it seems, of a radical distrust of grand narratives (see Stefanelli 2017). Not infrequently, this narrative fraying is echoed by a thematic reflection on the post-Anthropocene, with loose, desolate landscapes that leave but peripheral space for human beings.

In this sense, it will be interesting to see the turn that AI-made comics will take when they are no longer sparse experiments, but a regularly adopted

production mode. Indeed, right now generative AIs are a technology in the making, which still struggles with narrative cohesion and consistency. As a result, the few longer works so far leverage and embrace the uncanny nature of their visual outputs and the abstraction of the resulting narrative plots.¹⁷ At the same time, in less than two years the gap between the first generation of AIs and the current one has been gigantic. While it is therefore plausible to assume that artificial intelligence will be integrated into the comics production process, wondering about what this change will entail currently involves more doubts than certainties, not only (or not so much) concerning copyright compliance and data protection, or the understandable fears of workers in the industry that the AI revolution will leave their work time untouched, but will reduce the availability of jobs, intensify their working pace and/or decrease their pay. From the perspective of consumers, the biggest question is how the audience will react to a potentially infinite and infinitely generatable volume of works customized to their tastes to the finest detail, i.e., to a system potentially (although for the moment it is a hyperbolic, futuristic hypothesis) capable of creating, on demand and on the spot, a neo-noir graphic novel set in the reader's hometown, as if drawn by Gipi.

Coherently with the emergence of low-narrative works, recent years saw an exacerbation of the mechanisms of postmodern irony, which already largely featured second-level meaning-making strategies such as quotations and double coding (Eco 1983). This paroxysmic evolution has resulted in the so-called 'post-irony,' in which non-sequitur is the matrix of a cognitive structure based on a radical ambiguity between (not) meaning to be ironic and (not) being understood as ironic (Hoffman 2016: 41). The postmodern intertextual irony that still characterizes Zerocalcare, where satisfaction stems for the readers' enactment of a treasure hunt towards more or less hidden references and their appreciation of the many communicative layers of the text, is thus replaced by an irony based on the exasperation of other aspects of postmodernism: the detachment from one's own statements, a ubiquitous resort to meta-fictional strategies such as metalepsis (i.e., breaching narrative levels) and self-reflective structures, and a penchant for absurdism. Although the most limpid example of this change is for now observable

in memes rather than comics, it is reasonable to suspect that comics will align with it. In fact, contemporary comics, at least in their digital incarnation, markedly tend towards memes, aiming at the same practices of reposting, sharing, and remixing, and therefore increasingly remediate their structures and forms. Although it is less evident, a post-ironic turn is already occurring in comics, and it is diffused enough to make us wonder if comics are reaching their exhaustion phase:¹⁸ suffice to think of the huge success enjoyed by Sio (Simone Albrigi), whose combination of a raw, essential visual style and absurdist humour is far from unique.¹⁹

In a manner partly consonant with, and partly opposed to, this narrative disunity, the last decade has also seen the definitive affirmation, in Italian comics (and elsewhere), of autobiographical narratives, several of which related to diversity issues. The experiences of authors belonging to marginalized and oppressed communities (racialized people, LGBTQ+ subjectivities, etc.) have increasingly found space in particular on the Web, where identity themes manage to make up for the fragmentation described above and offer a reason for communal cohesion, one of the few elements capable of replacing the void left by the increasing crumbling of the last traditional social institutions (permanent friendship networks, stable monogamous relationships, and so on). Mostly, though, the digital – an instable market *per se* – is still for such authors an intermediate space in view of a print publication that allows them to capitalize on the symbolic capital constituted by loyal their online audiences (Busi Rizzi-Mandolini 2023). This path is well-exemplified by the parable of Fumetti-brutti (Josephine Signorelli), currently the leading author of Feltrinelli comics with the three graphic memoirs *Romanzo esplicito* (2018), *P. La mia adolescenza trans* (2019) e *Anestesia* (2020). Compared to the landscape that preceded it, the Web has indeed offered a most significant institutionalization to minority groups, to whom comics themselves have long spoken only tangentially.

The white, straight, male nature of the prototypical author in some artistic traditions is no mystery.²⁰ We can advance hypotheses that account for the less central identities in past generations by resorting to critical analyses conducted in other national contexts, mentioning, for example, how female readers

of comics are notoriously required to grow up earlier and faster than their male peers, abandoning adolescent readings for good (Gibson 2015), or recalling the ingrained ability of minority subjects to produce queer, subversive, against-the-grains readings of material meant to be understood as hetero-, white-, cis-normative (see for example De Angelis 2014; Richardson 2020). While recognizing that this is the way history and its power dynamics have unfolded and that, as a result, in the Italian case the generational paradigm seems to subsume the intersectional identity components of audiences, we underline how this is still a largely understudied matter, one that calls for specific investigations reconstructing in detail a counter-genealogy that may accompany and challenge the one we are proposing.

In closing, a warning about historical distance returns: if viewed too closely, each new historical phase probably gives to the observer the impression of an irremediable historical caesura with the previous one. Generation Z certainly stands out as the first digital native one, and is currently experiencing a phase of extreme acceleration where not only individual trajectories, but collective destinies themselves are becoming precarious and uncertain: urgent anxieties related to climate change and non-renewable resources, widespread conditions of political instability with global and immediate socio-economic repercussions, the spread of a full and unprecedented awareness of one's intersectional positionality (yet not accompanied by significant changes in the very conditions of oppression), and the first pandemic of the modern era are linked in double strand to a process of digital advancement whose complexity and pace often feel overwhelming and out of control, at least for the limited agency of the individual. This existential disconnection seems a premise so different from those of previous generations that one of its most obvious manifestations is to claim its constitutive difference (the slogan, popular a couple of years ago, "ok boomer," the similar, recent outrage at the so-called "nepo babies", etc.). The sense of historical depth, already challenged by the digital capacity to instantaneously retrieve almost anything, has come to lose meaning and interest. Comics themselves, as indeed any other media object, have become so numerous, heterogeneous, specialized, divided into non-communicating niches, that accounting for

them as a whole seems impossible. And so it will probably be until we move on to the next generation, pull the strings and can better historicize this period of dizzying transitions.

5. Conclusions

Considering comics allows us to reflect on how the practices related to media products contribute to creating not only a shared imaginary (in turn capable of shaping the context in which the users' diosyncratic experiences unfold), but also forms of political and social participation that connect the individual with the multitude, the present with the past and the future. In investigating these complex knots, made up of generational divides and common exchanges and legacies, individualized trajectories and a drive toward community, comics prove fruitful in interrogating the dynamics that bind young people to media cultures.

It remains to be understood, however, what the role of this medium will be in moulding the experiences of the younger generations, and how it will contribute to transforming the future medial scene at large. While we have tried to sketch some research directions, we are aware that they need a transversal approach that does not trivialize the complexity and entanglement of the present social and medial configurations. We hope that this article provides a first contribution to that investigation.

Notes

* The article has been conceived, discussed, and edited together. However, Lorenzo Di Paola has originally written the introduction and sections 1 and 3; Giorgio Busi Rizzi has written the conclusions and sections 2 and 4.

¹ The relationship between generations and comics in Italy has been addressed in Frezza 2008.

² The period of adolescence and early adulthood is also, probably because of its strong emotional and cognitive tagging, the one we remember most clearly and, given the pervasiveness of contemporary mass culture, one clearly structured along generational divides: see Corning and Schuman (2015).

³ The title of the novel, published by Bompiani in 2004, echoes that of a famous adventure in the *Cino e Franco* (*Tim Tyler's Luck*) series by Lyman Young, published in Italy by Nerbini from 1933 on. In 1935 the publisher devoted a whole weekly magazine to the series, *Il Giornale di Cino e Franco*.

⁴ See Della Corte (1961); Becciu (1971); Eco (2003); Giammanco (1965); Strazzulla (1970).

⁵ The development of these cultural and affective paths concurred in creating suitable soil for the germination of a comic *milieu* that from the 1960s onward, thanks to artists such as Hugo Pratt, Guido Crepax, Dino Battaglia, Guido Buzzelli and many others – and thanks to new publishing spaces – began to strongly claim its own expressive and artistic autonomy.

⁶ In fact, the hugely popular TV broadcast had debuted in 1981 on Antenna Nord, which was visible in most of northern Italy. The following year, however, Antenna Nord was absorbed by the newly formed syndication Italia 1, owned (through Fininvest) by Silvio Berlusconi.

⁷ Interestingly, the alarm persists today, despite a significant re-evaluation of the cultural role played by manga and anime, as demonstrated by the (late) anxieties expressed by Walter Veltroni (2021) in an article evocatively titled “Perché i manga hanno conquistato i nostri ragazzi”.

⁸ In 2022, manga accounted for almost one-third of the comics market in Italy: see AIE (2022).

⁹ Blogs and social pages were thus transformed into portfolios that immediately gave publishers an idea of their commercial strength based on the number of their followers and fans.

¹⁰ His comics were so ‘generational’ that two articles, one from *La Repubblica* (Valtorta 2018) and the other from *L'Espresso* (Glioti 2018), (quite exaggeratedly) defined Generation Y as *generazione Zerocalcare*.

¹¹ Zerocalcare draws from a huge list of the most disparate films, cartoons, television series, comic book characters, philosophers, writers and politicians to build stories capable of ranging from private life anecdotes to socio-political issues.

¹² The comic can be read at <http://tobecontinuedcomic.com/homepage> (last accessed 14/03/2023).

¹³ The series, which unfolds over three seasons (plus a prologue), is in the vein of the wave that, starting as early as the 1970s, reshaped the figure of the superhero in a new (more critical and less optimistic)

guise; the tone of *ToBeCo*'s narrative is nonetheless light, ironic and never overly sombre.

¹⁴ Ghetti himself, faced with the crisis of the publishing system, has relied on the solidarity of his own community (that of fellow cartoonists and fans who contributed to *ToBeCo*) to land, after some self-published albums together with Claudia “Nùke” Razzoli, to one of the most important Italian publishers, Coconino Press, with which he issued the graphic novels *Dove non sei tu* (2018) and *In alto abbastanza* (2021).

¹⁵ From this point of view, webcomics in particular seem, since the mid-2010s, to have abandoned the idea of building cohesive and homogeneous communities of readers who patrol their work, and to rather aim at the immediate effectiveness and comprehensibility of their isolated segments.

¹⁶ Most notable, recent examples are Alice Socal's *Cry me a river* (2017); Paolo Cattaneo's *Non mi posso lamentare* (2019); Luigi Filippelli and Samuele Canestrari's *Un corpo smembrato* (2021); Marino Neri's *La tempesta* (2022); Percy Bertolini's *Da sola* (2021); Nicolò Pellizzon's *Culto* (2022); and so on.

¹⁷ Examples are Ilan Manouach's *Le VTT comme je l'aime* or *Fastwalkers*, or Dave McKean's *Prompt: Conversations with AI*, all three issued in 2022. One must keep in mind that stylistic trends will likely evolve accordingly to changes in technological affordances of generative AIs – in this sense, the attempt by Stable Diffusion to already provide the possibility of adjusting some parameters via a Photoshop-like front-end is telling. Moreover, another possible direction could be that of AIs integrating and complementing artists working by adopting and replicating their style.

¹⁸ The reference is to the formula by which John Barth influentially (and controversially) discussed literary realism in his famous 1967 essay.

¹⁹ Consider Daw, Davide La Rosa, Dr. Pira, Maicol & Mirco, and so on.

²⁰ The fundamental whiteness of comics is certainly evident in Italy, being a country with a significant history of emigration and where immigration from non-European countries, instead, only began to register substantial numbers in the 1980s. Amongst the recent notable exceptions, one may mention Takoua Ben Mohamed.

References

- ABRUZZESE A. (2007), *La grande scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti: l'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema all'informazione* (1979), Sossella editore, Rome.
- ABRUZZESE A., MANCINI P. (ed.) (2007), *Sociologie della comunicazione*, Laterza, Rome-Bari.
- AIE (Associazione Italiana Editori) (2022), *Il mercato del fumetto in Italia*, <https://www.aie.it/Cosafacciamo/Studiericerche/Approfondimento.aspx?IDUNI=jd5niuxrccpmtp3pacci5ss118&MDId=17800&Skeda=MODIF105-8752-2022.5.19#:~:text=Il%20genere%20che%20ha%20avuto,risaliti%20a%203.272%20nel%202021> (last accessed 14/03/2023).
- AMENDOLA A., TIRINO M. (2018), “Smart(phone) Cinema: iGeneration, Second Screen and Filmic Experience. An Empirical Case in Southern Italy”, in *Comunicazioni sociali*, 2, pp. 137-151.
- AROLDI P., COLOMBO F. (2013), “La terra di mezzo delle generazioni. Media digitali, dialogo intergenerazionale e coesione sociale”, in

- Studi di Sociologia*, 3-4, pp. 285-294.
- BARBIERI D. (2009), *Breve storia della letteratura a fumetti*, Carocci, Rome.
- BARTH J. (1984), "The Literature of Exhaustion" (1967), in ID., *The Friday Book or, Book-Titles Should Be Straightforward and Subtitles Avoided. Essays and Other Nonfiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- BAUDRILLARD J. (1983), "The Ecstasy of Communication", in FOSTER H. (ed.), *Postmodern Culture*, Pluto Press, London, pp. 126-134.
- BECCIU L. (1971), *Il fumetto in Italia*, Sansoni, Florence.
- BENECCHI E. (2005), *Anime: cartoni con l'anima*, Alberto Perdisa editore, Ozzano dell'Emilia.
- BENTIVEGNA S., BOCCIA ARTIERI G. (2019), *Le teorie delle comunicazioni di massa e la sfida digitale*, Laterza, Bari-Rome.
- BOCCIA ARTIERI G. (2012), "Generazioni mediali, cultura pop e pratiche riflessive. Prospettive delle generazioni X e Y in Italia", in COLOMBO F., BOCCIA ARTIERI G., DEL GROSSO DESTRIERI L., PASQUALI F., SORICE M. (eds.), *Media e generazioni nella società italiana*, Franco Angeli, Milan, pp. 121-142.
- BOLIN G. (2019), "Generational 'We-sense', 'They-sense' and Narrative: An Epistemological Approach to Media and Social change", in *Empiria: Revista de metodología de ciencias sociales*, 42, pp. 21-36.
- BUSI RIZZI G., MANDOLINI N. (2023), "Brazilian Transartivism and Autobiographical Comics, from Digital to Print: The Cases of Pequenas Felicidades Trans and Transistorizada", in *European Comic Art*, forthcoming.
- COLOMBO F. (1999), *La cultura sottile. Media e industria culturale italiana dall'Ottocento agli anni Novanta*, Bompiani, Milan.
- COLOMBO F. (2012), "Come eravamo. Il ruolo dei media nell'identità generazionale", in COLOMBO F., BOCCIA ARTIERI G., DEL GROSSO DESTRIERI L., PASQUALI F., SORICE M. (eds.), *cit.*, pp. 13-32.
- CORNING A., SCHUMAN H. (2020), *Generations and collective memory*, University of Chicago Press, Chicago.
- DEANGELIS M. (2014), *Reading the Bromance: Homosocial relationships in Film and Television*, Wayne State University Press, Detroit.
- DE MOJANA N. (2014), "To be continued, il primo 'vero' webcomic italiano. Intervista a Lorenzo Ghetti", in *Fumettologica*, 7 November, <https://www.fumettologica.it/2014/11/to-be-continued-webcomic-italiano-intervista-lorenzo-ghetti/> (last accessed 14/03/2023).
- DELLA CORTE C. (1961), *I Fumetti*, Mondadori, Milan.
- ECO U. (1983), "Postille a *Il nome della rosa*", in ID., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milan, pp. 505-533.
- ECO U. (2003), *Apocalittici e integrati* (1964), Bompiani, Milan.
- FREZZA G. (1995), *La macchina del mito. Tra film e fumetti*, La Nuova Italia, Scandicci.
- FREZZA G. (1999), *Fumetti, anime del visibile*, Meltemi, Rome.
- FREZZA G. (2008), *Le carte del fumetto. Strategie e ritratti di un medium generazionale*, Liguori, Naples.
- FREZZA G. (2017), *Nuvole mutanti. Scritture visive e immaginario dei fumetti*, Meltemi, Rome.
- GIAMMANCO R. (1965), *Il sortilegio a fumetti*, Mondadori, Milan.
- GIBSON M. (2015), *Remembered Reading: Memory, Comics and Post-War Constructions of British Girlhood*, Leuven University Press, Leuven.
- GLIOTI O. (2018), "Generazione Zerocalcare", in *La Repubblica*, 5 November <http://espresso.repubblica.it/attualita/2018/11/02/news/generazione-zerocalcare-1.328275> (last accessed 14/03/2023).
- GOZZO S. (2009), "La partecipazione invisibile. L'impegno di una generazione esclusa", Convegno SISP, Rome, 17-19 September, https://www.academia.edu/8356733/La_partecipazione_invisibile_Limpegno_di_una_generazione_esclusa (last accessed 14/03/2023).
- GRUSIN R. (2017), *Radical Mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza.
- HOFFMANN L. (2016), *Postirony: The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers*, Transcript, Bielefeld.
- MANNHEIM K. (1997), *Diagnosis of Our Time: Wartime Essay of a Sociologist* (1943), Collected Works, Volume Three, Routledge, New York.
- MANNHEIM K. (1952), "The Problem of Generations", in KECSKEMETI K. (ed.), *Essays on the Sociology of Knowledge*, Oxford University Press, New York, pp. 276-322.
- MERICO M. (2012), "Giovani, generazioni e mutamento nella sociologia di Karl Mannheim", in *Studi di Sociologia*, 1, pp. 109-129.
- PELLITTERI M. (1999), *Mazinga nostalgia. Storia, valori e linguaggi della Goldrake generation*, Coniglio Editore, Rome.
- RICHARDSON C. (2020), *Batman and the Joker: Contested Sexuality in Popular Culture*, Routledge, London-New York.
- STEFANELLI M. (2017), "La sostenibile leggerezza della graphic novella", in *Fumettologica*, 10 May, <https://fumettologica.it/2017/05/graphic-nove-fumetto-graphic-novella/> (last accessed 14/03/2023).
- STRAZZULLA G. (1970), *I Fumetti*, Sansoni, Florence.
- TETI M. (2018), *Generazione Goldrake: L'animazione giapponese e le culture giovanili degli anni Ottanta*, Mimesis, Milan-Udine.
- TREVISANI G. (1974), "Nota sull'autore", in RAYMOND A., *Flash Gordon*, Garzanti, Milan, pp. 13-16.
- VALTORTA L. (2018), "Generazione Zerocalcare", in *La Repubblica*, 16 November, https://www.repubblica.it/robinson/2018/11/16/news/generazione_zerocalcare-211817946/ (last accessed 14/03/2023).
- VELTRONI W. (2021), "Perché i manga hanno conquistato i nostri ragazzi", in *Corriere della Sera*, 1 November, https://www.corriere.it/cronache/21_novembre_01/manga-pop-coreano-nuovi-eroi-cosi-l-oriente-parla-ragazzi-945446ba-3b51-11ec-b785-0d6e92ed304d.shtml (last accessed 14/03/2023).
- ZEROCALCARE (2012a), "Iggiovanidoggi", in *Zerocalcare.it*, 23 July, <https://www.zerocalcare.it/2012/07/23/iggiovanidoggi/> (last accessed 14/03/2023).
- ZEROCALCARE (2012b), "Pedagogia", in *Zerocalcare.it*, 2 January, <http://www.zerocalcare.it/2012/01/02/pedagogia/> (last accessed 14/03/2023).

Arte povera. Movimento in movimento

ANDREA CANINO

andrea_canino@libero.it

Parole chiave

Arte Povera
Celant
Rauschenberg
Kaprow
Guerriglia

Keywords

Arte Povera
Celant
Rauschenberg
Kaprow
Guerrilla

Abstract

Questo contributo rilegge in una nuova chiave la fase iniziale dell'Arte povera, compresa fra la mostra inaugurale curata dal giovane Germano Celant alla Galleria La Bertesca di Genova nel settembre-ottobre del 1967, e la pubblicazione sulla rivista *Flash Art* di novembre-dicembre di "Appunti per una guerriglia", secondo manifesto scritto da Celant dopo quello per il catalogo dell'esposizione genovese. In primo luogo, attraverso l'analisi della mostra e del relativo manifesto, si tenta di mettere in luce come l'Arte povera venga concepita nel solco di ricerche della seconda metà degli anni Cinquanta-prima metà Sessanta, in gran parte americane, di diversi ambiti artistici. In secondo luogo viene evidenziato il deciso cambio di rotta ideologico del movimento in direzione antiamericana compiuto da Celant in *Appunti per una guerriglia*. Infine si esamina il concetto di guerriglia artistica teorizzato dal critico come nuovo principio operativo dell'Arte povera alternativo all'arte americana, e si cerca di dimostrare come risulti in realtà ad essa affine, individuando dei punti di contatto nel combine painting (Rauschenberg) e nell'happening (Kaprow).

This essay reconsiders the origins of the Arte Povera movement, including the inaugural exhibition curated by the young Germano Celant in La Bertesca Gallery in Genoa in the months of September and October 1967 and the appearance of "Appunti per una guerriglia", Celant's second manifesto after the one written inside the catalogue for the exhibition, in the November-December issue of *Flash Art*. Firstly, the paper attempts to shed light on how Arte Povera was conceived in the wake of (primarily American) studies in different artistic fields, between the 1950s and 1960s, through the analysis of the exhibition and the associated manifesto. Secondly, the movement's decisive ideological shift in an anti-American direction, made by Celant in "Appunti per una guerriglia", is highlighted and, moreover, analyzed. Finally, by examining Celant's artistic guerrilla as the new operative principle of Arte Povera as an alternative to American art, the paper aims to demonstrate that, instead, the artistic guerrilla is akin to American Art, with combine painting (Rauschenberg) and happening (Kaprow) serving as points of contact.

1. Un uomo dorme per 12 ore

Alla fine di settembre del 1967 si apre alla Galleria La Bertesca di Genova la mostra collettiva *Arte povera – Im-Spazio*, curata dal critico ventisettenne Germano Celant.¹

Il testo di Celant sulla sezione *Arte povera* per il piccolo catalogo dell'esposizione costituisce il manifesto del suo nuovo movimento:

Nulla accade sullo schermo, un uomo dorme per 12 ore, nulla accade sulla tela, se non la tela o la cornice, il mare è fatto d'acqua blu, un gelato si squaglia e le sue ciliegie emettono rumori assordanti nel cadere, il fuoco è fatto di una fiamma di gas acceso, un dramma è fatto di gesti e movimenti mimici, un pavimento è una porzione di mattonelle, da lucidarsi costantemente, una catasta è fatta di tubi di eternit sovrapposti uno sull'altro, la stanza è e risuona di quattro angoli. Ecco la descrizione di un film di Warhol, di una tela o di un quadro di Paolini, di una scultura di Pascali, di un film di Andersen, di un fiore di fuoco di Kounellis, di un testo teatrale di Grotowski o di Ricci, di un environment spaziale di Fabro, di un 'perimetro d'aria' di Prini (1967b: s. n. p.).

Celant esordisce con un riferimento non all'arte ma al cinema, del quale si era interessato fin dagli anni universitari, curando un cineforum a cui aveva invitato Bernardo Bertolucci e Pier Paolo Pasolini, collaborando all'organizzazione di rassegne locali di cinema latinoamericano e africano, e relazionandosi con il gesuita Angelo Arpa, amico e collaboratore di Federico Fellini (2009: 113). Nello specifico fa riferimento al film *Sleep* di Andy Warhol del 1963, in cui l'artista aveva ripreso a camera fissa il poeta John Giorno durante il sonno.² Muto e in bianco e nero, *Sleep* era stato rallentato da 24 a 16 fotogrammi al secondo, per una durata di 5 ore e 21 minuti (Murphy 2012: 19, 284), non di dodici ore come asserito nel manifesto. Una discrepanza notevole che ha tuttavia un'origine precisa.

Su *Marcatrè*, di cui Celant era redattore, era stata pubblicata nell'aprile '66 una raccolta di interviste di Juditte Sarkany-Perret a sei registi del cinema d'avanguardia americano, fra i quali Jonas Mekas³ e lo stesso Warhol. In apertura dell'intervista a Warhol Sarkany-Perret riferiva che l'artista "ha fatto *Sleep* (12 ore)" (1966: 89). Warhol si limitava poi a una breve dichiarazione, lasciando la parola al suo assistente e attore Gerard Malanga, che ne descriveva l'idea di

cinema, citando all'inizio, oltre a *Sleep*, altri due suoi film, *Haircut* del '63, e *Eat* del '64, in cui l'artista Robert Indiana mangia un fungo che si riduce e ricresce a causa del montaggio disordinato:

Un uomo si fa tagliare i capelli. Un uomo dorme. Uno mangia un fungo. Questi uomini non fanno altro. E perché dovrebbero? È così che vediamo la gente, le cose, i momenti [...]. Oggi la gente [...] pensa che le cose siano difficili, piene di altre cose, oppure che quelle semplici, vere, momentanee, 'così', siano futili, poco importanti, invece tutta la nostra vita [...] è fatta di tanti funghi, di tante notti di sonno, di tagli di capelli (ivi: 90).

Malanga chiedeva quindi di riportare un commento di Mekas su *Eat*: "Un uomo sta mangiando un fungo. Mangia. Non ha fretta. Non ha voglia di alzarsi o di andarsene. Gli piace ciò che sta mangiando. Il momento in cui lui è potrebbe durare anche un milione di anni. Eppure quest'uomo ci delude. Proprio perché mangia il suo fungo" (ibidem).

Si può allora ipotizzare che da questa intervista Celant non solo avesse attinto la durata errata di *Sleep*, ma anche tratto ispirazione per l'incipit del suo manifesto, simile nello stile di frasi brevi alla descrizione di Malanga dei tre film di Warhol e al commento seguente di Mekas.

Celant fa riferimento a un altro film, *Melting* di Thom Andersen del '65, come *Sleep* opera di un regista americano d'avanguardia, la cui ripresa fissa e continua (in questo caso un piano sequenza di soli sei minuti) mostra un evento insignificante, un gelato in bicchiere che si scioglie. *Melting* si distacca invece da *Sleep*, oltre che per la brevità, per il colore e il sonoro.⁴

Con queste pellicole e le ricerche teatrali citate a inizio manifesto l'Arte povera condivide la regressione all'elementare e il tendere verso il reale:

La banalità sale sul carro dell'arte. L'insignificante comincia ad esistere, anzi si impone. [...] Il cinema, il teatro, e le arti visive si pongono come antifunzione, vogliono registrare univocamente la realtà e il presente. [...] Rinunciano, intenzionalmente, ad ogni complicazione retorica [...], per approdare ad un tipo di arte che, mediando un termine dalle ipotesi teatrali di Grotowski, ci piace chiamare povera (Celant 1967b: s. n. p.).

L'aggettivo *povero* viene dunque mutuato dal teatro

povero del polacco Jerzy Grotowski, messo in scena, a partire dal '62, al Teatr Laboratorium di Opole, poi trasferito nel '65 a Wrocław. Un teatro spogliato delle ibridazioni con le altre arti o elementi multimediali, della scenografia, degli effetti sonori e di luce, dei costumi, del trucco, e ridotto alle sue componenti essenziali, gli attori e il pubblico, divenuto parte integrante dello spettacolo.⁵

Celant attinge ad altre esperienze teatrali, fra cui il Living Theatre newyorchese dei coniugi Julian Beck e Judith Malina (ibid.), proteso, come i film citati di Warhol e Andersen, verso la realtà,⁶ e da lui frequentato a Genova nel '63 (1985a: 14).

Se Celant trae per il suo nuovo movimento dei riferimenti dal cinema e teatro, non menziona invece modelli o affinità nell'ambito dell'arte.

Va innanzitutto rilevato che, in contemporanea alla nascita dell'Arte povera, uno dei suoi principi costitutivi, l'avvicinamento alla realtà, viene indicato sia in ambito critico statunitense che italiano come cardine della scena americana degli anni Sessanta. Per ragioni di spazio ci si limiterà a un esempio per parte. Alan Solomon, vicino al New Dada e curatore nel '64 del padiglione USA alla Biennale di Venezia, osserva nell'edizione italiana del suo libro *New York: The New Art Scene*, uscito nel settembre '67, che "mentre in passato l'arte tendeva ad allontanarsi dalla vita, ora si fa più vicina, non per imitare la vita, ma per parteciparvi" (1967b: 34). Passando all'Italia, Maurizio Calvesi evidenzia nel catalogo della mostra *Lo Spazio dell'Immagine*, ospitata al Palazzo Trinci di Foligno nel luglio-ottobre del '67, che "la pop art si è aperta in ugual misura sulla vita [...] e sull'elementare; ha invaso lo spazio dell'esistenza" (1967: 13).

In più Celant, in un articolo sulla sesta Biennale di San Marino per *Casabella* di ottobre del '67,⁷ lega l'Arte povera a "le strutture primarie [...] di Morris, DeLap, Flavin e Mari", caratterizzate da "un ritorno all'elemento elementare" (1967c: 62). A eccezione di Enzo Mari, esponente di arte cinetica programmata e designer italiano, gli altri sono artisti americani vicini al Minimalismo, la cui esposizione germinale *Primary Structures*, a cura di Kynaston McShine, si era tenuta nell'aprile-giugno '66 al Jewish Museum di New York.

Il legame con il Minimalismo emerge anche in alcune opere della sezione *Arte Povera* della mostra a La Bertesca. Quella di Alighiero Boetti, una catasta di dodici tubi di Eternit, palesa una forte affinità con del-

le strutture protominimaliste di Carl Andre realizzate fra il '59 e '65 tramite la sovrapposizione continua o alternata di barre, in questo caso di legno o cemento, come *Pyramid*, *Chain Sculpture* e *Cement Piece*, oppure di polistirolo come *Coin*, *Compound* e *Crib*, esposte nell'aprile-maggio '65 alla sua prima personale presso la Tibor de Nagy Gallery di New York.⁸

Oltre alla creazione di sculture modulari, un'operazione propria della Minimal Art è la scansione dello spazio, attuata ad esempio da Dan Flavin e Robert Morris nelle loro mostre di fine '64-inizio '65 alla Green Gallery di New York, tramite rispettivamente dei neon e dei poliedri in compensato, e concettualizzata da un altro esponente, Sol LeWitt, su *Artforum* dell'estate del '67.⁹ Operazione che si ritrova a La Bertesca in *Lo spazio* di Giulio Paolini, tautologia con le lettere del titolo in forma di piccole sagome di legno dipinte della tinta delle pareti e appese ad altezza d'occhio e a distanza fra loro di un ottavo del perimetro, e in *Perimetro d'aria* di Emilio Prini, cinque elementi al neon posti agli angoli e al centro della sala, che si accendono e suonano in sequenza.

I due lavori esposti da Pino Pascali, *1 metro cubo di terra* e *2 metri cubi di terra*, parallelepipedo di legno coperti in realtà solo all'esterno di terra e di misure difformi dai titoli, reinterpretano invece una forma chiave del Minimalismo integrandola con un elemento naturale. A tal proposito va segnalato che in *Primary Structures* del '66 erano presenti fra le opere *Rainbow Pickett* di Judy Chicago (1965), *The Cryosphere* di Robert Smithson (1966) e *Sea Garden* di Anne Truitt (1964), che rappresentavano la natura attraverso il severo e essenziale geometrismo minimalista. La Minimal Art includeva pertanto all'esordio espositivo una linea di ricerca naturalista marginale, di cui tuttavia i *metri cubi di terra* possono forse essere considerati un'evoluzione.

Tirando le fila di quanto detto, Celant non concepisce l'Arte povera, tanto a livello teorico quanto delle opere in mostra a La Bertesca, come avanguardia di rottura, bensì come movimento nel solco di ricerche della seconda metà degli anni Cinquanta-prima metà dei Sessanta, in gran parte americane, di diversi ambiti artistici.

2. Arte Povera Revolutions

Trascorsi appena due mesi dalla mostra inaugurale, il critico pubblica un secondo manifesto dell'Arte povera su *Flash Art* di novembre-dicembre, con data di redazione 23 novembre e un titolo, "Appunti per una guerriglia", che ne annuncia un radicale ripensamento ideologico.

Gli incipit di entrambi i manifesti hanno come soggetto l'uomo. Tuttavia, mentre nel primo Celant esordiva descrivendo *Sleep*, qui, sulla scia della visione totalitaria della società industriale contemporanea delineata da Herbert Marcuse in *L'uomo a una dimensione*, edito in Italia a inizio '67, apre con una critica al sistema capitalista imperniato sul consumismo:

Prima viene l'uomo poi il sistema, anticamente era così. Oggi è la società a produrre e l'uomo a consumare. Ognuno può criticare, violentare, demistificare e proporre riforme, deve rimanere però nel sistema, non gli è permesso di essere libero. Creato un oggetto vi si accompagna. Il sistema ordina così. L'aspettativa non può essere frustrata, acquisita una parte, l'uomo, sino alla morte, deve continuare a recitare. Ogni suo gesto deve essere assolutamente coerente col suo atteggiamento passato e deve anticipare il futuro. Uscire dal sistema vuol dire rivoluzione (1967d: 3).

In queste prime righe Celant accenna a una questione centrale che svilupperà subito dopo, ovvero come il sistema-regime renda schiavo anche l'artista, degradandolo a un macchinario industriale obbligato a produrre ripetutamente opere dello stile o del soggetto ritenuto dal mercato più remunerativo:

Così l'artista, novello giullare, soddisfa i consumi raffinati, produce oggetti per i palati colti. Avuta un'idea vive per e su essa. La produzione in serie lo costringe a produrre un unico oggetto che soddisfi, sino all'assuefazione, il mercato. Non gli è permesso creare ed abbandonare l'oggetto al suo cammino, deve seguirlo, giustificarlo, immerterlo nei canali, l'artista si sostituisce così alla catena di montaggio. Da stimolo propulsore [...] diventa ingranaggio del meccanismo (ibidem).

Se fin qui l'attacco al sistema capitalista tocca solo implicitamente gli Stati Uniti, sua massima espressione, poco più avanti Celant ne chiama in causa l'ar-

te, affermando che chi accetta di operare nel sistema finisce inevitabilmente per essere integrato "o nel microcosmo astratto (op) o nel macrocosmo socio-culturale (pop) e formale (strutture primarie)" (ibid.).

Nel marzo del '67 egli aveva pubblicato per la rivista della Biennale di Venezia una recensione dell'esposizione dell'enorme dipinto *F-111* di James Rosenquist tenuta alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nell'ottobre-novembre del '66. Dopo aver riconosciuto in artisti statunitensi New Dada e Pop come Johns, Lichtenstein, Oldenburg, Rosenquist e Warhol un'acuta critica dei linguaggi della contemporaneità, descriveva Rosenquist come un cavallo di Troia in grado di mettere in crisi dall'interno la macchina di propaganda consumista, grazie al montaggio straniante di frammenti di immagini della pubblicità e dell'identità americana:

Tra i maggiori 'tiratori' Rosenquist, un pop americano, ex-cartellonista, che ponendosi all'interno del linguaggio pubblicitario, coll'adottarne la sintassi e le immagini, con strategia cerca di porre in crisi il più grande sistema di comunicazione di massa.

[...] Rosenquist vuole opporsi a quel gigantesco martello pneumatico che è l'immagine mercificata. [...] Egli vuole fagocitare, nelle sue opere, un sistema di fagocitazione. [...] Rosenquist quale ex-cartellonista è il miglior critico del suo ex-lavoro; nulla di più facile per lui di rovesciare lo stesso sistema che prima lo condizionava (Celant 1967a: 61).

In "Appunti per una guerriglia" Celant rigetta sia questo carattere critico e, nel caso di Rosenquist, sovversivo dell'arte statunitense, che il legame del Minimalismo con l'Arte povera, emergente nella mostra a La Bertesca e dichiarato su *Casabella*. Tagliati dunque i ponti con le ricerche americane, non solo quelle integrate a suo parere nel sistema, ma anche NACG e Living Theatre, esperienze di contestazione prese a modello nel primo manifesto e qui quasi del tutto rimosse, riconfigura l'Arte povera su un nuovo principio operativo contrapposto al sistema e basato sulla guerriglia:

Là un'arte complessa, qui un'arte povera, impegnata con la contingenza [...], la speranza, diventata sicurezza, di gettare alle ortiche ogni discorso visualmente univoco e coerente (la coerenza è un dogma che bisogna infrangere!), la univocità appartiene all'individuo e non alla 'sua' immagine e

ai suoi prodotti. Un nuovo atteggiamento [...] che conduce l'artista a continui spostamenti dal suo luogo deputato, dal cliché che la società gli ha stampato sul polso. L'artista da sfruttato diventa guerrigliero, vuole scegliere il luogo del combattimento, possedere i vantaggi della mobilità, sorprendere e colpire (1967d: 3).

Nell'ambito delle arti il termine 'guerriglia' era già stato usato nell'estate del '66 dall'attore Ronald Guy Davis, fondatore nel '59 della San Francisco Mime Troupe, in un articolo su *The Tulane Drama Review* intitolato "Guerrilla Theatre". Rifacendosi al manuale *La guerra de guerrillas* di Ernesto Che Guevara, edito nel '60 a L'Avana e l'anno dopo a New York, Davis instaurava un parallelismo fra i suoi spettacoli all'aperto non autorizzati e le azioni guerrigliere (1966: 130-132).

A parlare di guerriglia in relazione all'arte visuale era stato invece, prima di Celant, l'artista e poeta visivo fiorentino Lamberto Pignotti su *Marcatrè* del dicembre '66, al termine di un intervento incluso in una raccolta di riflessioni su *Surrealismo e Parasurrealismo*:

Le prime sommosse dell'avanguardia, comprese quelle futuriste e dadaiste, furono a carattere sporadico e anarchico; il surrealismo stabilì un altro metodo di combattimento: la guerriglia condotta sistematicamente e durevolmente contro i centri di potere culturale istituzionalizzato. È siffatto metodo di combattimento [...] che, nella fase presente, l'avanguardia sta attuando. [...] Si può dire che le dichiarazioni e i manifesti surrealisti costituiscono in embrione un manuale di guerriglia artistico-culturale? Almeno emblematicamente sì. [...] Anche la guerriglia culturale si avvia ad avere il suo Vietcong: si avvia cioè ad essere sempre più organizzata, a minacciare sempre più concretamente le anacronistiche istituzioni culturali (1966: 247).

Celant scrive il manifesto su *Flash Art* in un momento di grande risonanza della guerriglia in Italia, dovuta al conflitto in Vietnam e alle proteste in atto nelle piazze e università (Colarizi 2009: 596-97; Galimberti 2013: 422-24). Risonanza testimoniata ad esempio dai diversi testi usciti nel '67, come *La guerriglia: storia e dottrina* dell'ufficiale dell'esercito Tommaso Argiolas, *La guerriglia nel Venezuela* del combattente Douglas Bravo, pubblicato da Giangiacomo Feltrinelli, amico di Fidel Castro, e *La guerra di guerriglia*, nuova edizione, sempre Feltrinelli, del manuale di Che Guevara, che

era stato tradotto per la prima volta in italiano dalle Edizioni Avanti col titolo *La guerra per bande* (1961b).

Nell'analizzare l'inversione di rotta così repentina dell'Arte povera in direzione sovversiva e antiamericana, un primo evento significativo da considerare, occorso fra la pubblicazione dei due manifesti, è la morte dello stesso Che Guevara, ucciso il 9 ottobre del '67 dai militari in Bolivia.

Se un'influenza del suo assassinio sul *reboot* dell'Arte povera resta al momento una pura ipotesi, va però messa in luce la vicinanza della descrizione dei principi della guerriglia nel suo manuale, riedito in ottobre dopo la sua morte da Feltrinelli (1967a) e Mondadori (1967b), con l'artista poverista guerrigliero che compie "continui spostamenti dal suo luogo deputato", "vuole scegliere il luogo del combattimento, possedere i vantaggi della mobilità, sorprendere e colpire" (Celant 1967d: 3). Che Guevara parla infatti del continuo movimento – "caratteristica fondamentale di una guerriglia è la mobilità, [...] che le permette di cambiare costantemente di fronte" (1967a: 23) – assimilandolo al nomadismo (ivi: 40, 53), della conoscenza del terreno di scontro (ivi: 28-29, 47), e della varietà e imprevedibilità d'azione per disorientare l'avversario: "il guerrigliero inventa la propria tattica in ogni momento della lotta, cogliendo costantemente il nemico di sorpresa" (ivi: 25).

C'è poi un'altra circostanza, più rilevante e cronologicamente vicina ad "Appunti per una guerriglia". Il 25 novembre del '67, due giorni dopo la data dichiarata di redazione del manifesto, si apre alla Galleria La Carabaga di Genova la mostra *Oggetto e visione* curata dalla rivista romana *Arte Oggi*, a cui partecipano esponenti in prevalenza dell'arte informale, optical e programmata.¹⁰

Dopo l'inaugurazione si tiene il dibattito dal titolo "La 'coesistenza pacifica' delle tendenze",¹¹ di cui viene dato resoconto scritto e fotografico a pagina 2 di *Arte Oggi* di dicembre del '67. Introdotto dal poeta visivo genovese Luigi Tola, membro del collettivo di artisti e intellettuali Gruppo Studio, che aveva fondato La Carabaga, e del direttivo dei primi cinque numeri di *Marcatrè*, il dibattito si apre con un discorso del critico e direttore di *Arte Oggi* Guido Montana.

Un lungo stralcio è trascritto sul giornale con il titolo "Arte (e critica) come opposizione al sistema". Montana sottolinea la necessità di ristabilire un'opposizione dialettica fra i movimenti artistici rispetto

alla loro attuale coesistenza pacifica e indistinzione, mentre più avanti attacca l'anima capitalista della scena americana e in particolare il Minimalismo: "È una tendenza che non è tendenza [...]; è sorta con faciloneria ideologica (in tutta degna dei managers dell'arte americani), per una specie di programmazione furbesca e artigianale a uso e consumo dei buoni borghesi, che non sapendo di strutture e di strutturalismo, sono sempre disposti a credere (e soprattutto a spendere)" (1967: 2).

Nella stessa pagina sono riportati in basso i vari interventi al dibattito, fra i quali due di Celant. Il primo merita di essere parzialmente citato:

Non ho nulla da eccepire sulla relazione di Montana, al quale riconosco anzi una priorità, perché da alcuni anni parla di questi problemi. Sono d'accordo con lui sul fatto che bisogna fare 'la guerriglia'. Dissento invece sulla scelta dei 'guerriglieri'. Da questa mostra non trapela alcuna indicazione nuova; si tratta di artisti che operano nell'ambito di problemi ormai superati (1967e: 2).

Celant fa riferimento a una parte non pubblicata del discorso, in cui Montana presumibilmente aveva esortato alla guerriglia artistica e investito del ruolo di guerriglieri i partecipanti alla mostra. Se non è stato possibile ritrovare il discorso integrale, in un punto dello stralcio Montana sostiene come "in campo artistico e culturale ognuno [...] abbia diritto di poter decidere se gli convenga una morte nel proprio letto col prete al capezzale, oppure una morte come 'Che' Guevara per affermare idee oppostive e libertà di operare" (1967: 2). Montana, inoltre, già l'anno prima aveva pubblicato su *Arte Oggi* articoli militanti senza firma, ma a lui attribuibili, come "Manifesto per una cultura rivoluzionaria" (1966a), "Manifesto per l'autonomia dell'arte" (1966b) e "Un'ipotesi di alleanza non-mediata tra cultura e classe operaia" (1966c).

"Appunti per una guerriglia" e il dibattito a La Carabaga condividono pertanto la visione marcusiana di un sistema-regime, la critica della mercificazione dell'arte e della scena americana, e soprattutto il concetto di guerriglia artistica. Indipendentemente da quale sia la data effettiva di redazione di "Appunti per una guerriglia", la figura di Guido Montana e la sua riflessione sui temi sopra elencati, ritenuta pionieristica da Celant nel suo intervento al dibattito, meritano ulteriori studi.

3. Guerriglia poverista: istruzioni per l'uso

Celant non si limita a definire la guerriglia poverista a livello teorico, ma spiega anche come applicare i principi guerriglieri della mobilità e imprevedibilità alla pratica artistica. Una prima modalità, per cui prende a esempi una figura totemica come Duchamp e il giovane Pascali (1967d: 3), consiste nel cambiare frequentemente stile, soggetto, materiali e processo operativo, così da sfuggire a ogni categorizzazione.

Nel '12 Duchamp lasciò il Cubismo, nel '13 iniziò a lavorare al *Grande vetro* e ai *readymade*, e dal '23 trascorse il resto della vita riducendo notevolmente l'attività artistica, un percorso che il critico sintetizza così: "non si è mai fatto trovare dove si pensava di reperirlo" (ibid.).

Pascali invece, in soli quattro anni, salta da opere sul corpo femminile in forma di tele tensionate su struttura lignea, come *Maternità* (1964), alle *Armi* (1965), riproduzioni fedeli ma non funzionanti di strumenti bellici fatte in materiali di recupero, per tornare alle tele tensionate, raffiguranti stavolta animali decapitati, dinosauri e soggetti marini, in mostra a fine '66 alla Galleria L'Attico di Roma, e passare poi a lavori dal carattere rurale in materiali naturali e edilizi, come *Balla di fieno*, *Campi arati* e *canali d'irrigazione* e i già citati *metri cubi di terra* (1967).

Sostenendosi su un *old master* come Duchamp, tale modalità perde molta della carica innovativa. Ma anche considerando solo Pascali, il suo percorso ondivago trova un'analogia proprio in un artista di quella scena americana cui dovrebbe invece contrapporsi, ovvero Robert Morris, che oscilla negli anni Sessanta fra opere minimaliste, come le *L-Beams* del '65, *New Dada* (*Fountain*, 1963) e concettuali (*Card File*, 1962).

Un'altra modalità di guerriglia poverista vede sempre la creazione di opere diverse fra loro, ma in questo caso nel medesimo periodo e presentate poi in una stessa mostra. Il paradigma è la serie degli *Oggetti in meno*, concepita da Michelangelo Pistoletto come una mostra collettiva (1984: 41) ed esposta nel dicembre '65-gennaio '66 presso il suo appartamento-studio di Torino:

Così Pistoletto [...] si è posto sin dal 1964 il problema della libertà del linguaggio non più legato al sistema, alla coerenza visiva, [...] ed ha realizzato nel 1966 [*1965-66 nda*] opere

estremamente 'povere', un presepe, un pozzo di cartone con tele spaccate al centro, una bacheca per vestiti, una struttura per parlare in piedi e una struttura per parlare seduti, un tavolo fatto di cornici e di quadri, una foto gigante di Jasper Johns, una lampada a luce di mercurio. Un lavoro [...] che presuppone il rifiuto di ogni sistema e di ogni aspettativa codificata. Un libero agire, inviolato ed imprevedibile (nel 1967 [1965-66 *nda*] un sarcofago, una casa dipinta con estrema libertà cromatica, una sfera di carta di giornali pressata, un corpo ricoperto di mica), un frustrare l'aspettativa, che permette a Pistoletto di rimanere sempre al confine tra arte e vita (Celant 1967d: 3).

Il primo *Oggetto in meno* creato da Pistoletto era stato *Quadro da pranzo* (Chevrier 2011: 76), cornice quadrata lignea di due metri di lato dentro cui sedersi e mangiare, che gioca sul senso stretto del titolo al pari di *Casa a misura d'uomo*, finta abitazione della stessa altezza e materiale. Queste due opere condividono la concezione antropometrica con *Bagno*, *Sarcofago*, *Struttura per parlare in piedi* e *Vetrina*, teca in cui Pistoletto riponeva la sua tuta da lavoro (2017: 157). *Quadro da pranzo* può considerarsi anche un'opera di design (arte in quegli anni in Italia in straordinario fermento), come *Bagno*, *Lampada a mercurio* e, in forma più povera, *Mobile*, composto da un'intelaiatura di quattro cornici e da due tele come ripiani.

Alcuni *Oggetti in meno*, ha rilevato Michele Dantini, "citano un paesaggio storico, antropologico, culturale sul punto di rivelarsi arcaico, popolare ma non industriale, rurale prima che urbano, saggiando possibili curvature locali, italiane, europee, contadine, di pratiche minimal e pop" (2010: 274). Alla religione rimandano il presepe *Paesaggio*, benché privo della Natività, *Sarcofago* e *Scultura lignea*, madonna quattrocentesca che l'artista aveva acquistato a quattordici anni e trasformato quasi vent'anni dopo in uno strano ibrido, cingendola per metà con un parallelepipedo di plexiglas arancione (Mundici 2005: 43).

Riguardo il rapporto con l'arte americana, Gabriele Guercio ha legato *Colonne di cemento* al Minimalismo e i dipinti *Fontana luminosa* e *Ti amo* rispettivamente all'Espressionismo Astratto e alla Pop Art (2011: 131). A questi si possono aggiungere *Foto di Jasper Johns* e *Vetrina*, accostabile agli *assemblage* con vestiti creati da Jim Dine a fine anni Cinquanta-inizio Sessanta, e che Dantini ha associato al reportage fotografico di Hans Namuth del '50 su Jackson Pollock al

lavoro, in cui il pittore indossava una tuta sporca di colore simile a quella di Pistoletto (2012: 83-87).

Sia il profilo di Pistoletto che gli *Oggetti in meno* collidono con l'antiamericanismo di "Appunti per una guerriglia". Alla fine del '67 il torinese è fra i giovani artisti italiani il più noto negli Stati Uniti. I suoi quadri specchianti, lastre di acciaio inox lucidato a specchio, su cui erano applicate immagini dipinte su carta velina riscaldate da foto ingrandite di persone e oggetti, avevano iniziato a circolare in America già l'anno dopo la loro prima esposizione nel '63 a Torino, grazie ai coniugi Sonnabend prima e a Leo Castelli poi.

Nell'aprile-maggio '66 il Walker Art Center di Minneapolis aveva ospitato la sua prima personale statunitense di quadri specchianti. Nello stesso periodo il MoMA di New York ne aveva presentato uno, *Uomo con pantaloni gialli* (1964), nelle mostre *Recent Acquisitions* e *The Object Transformed* (Pedace 2018: 186, 188), e l'anno seguente in *The 1960s: Painting and Sculpture from the Museum Collection*, appeso in sala con Lichtenstein, Warhol e Wesselmann. Con questi e altri artisti americani Pop e New Dada Pistoletto aveva esposto in quegli anni in varie mostre in Italia e all'estero.

Passando agli *Oggetti in meno*, è possibile mettere in relazione con l'arte americana anche l'intera serie. Se Celant, nel catalogo della retrospettiva di Pistoletto di fine anni Ottanta al P.S. 1 di New York, l'ha definita, in riferimento a Pollock, come un *dripping* di oggetti (1988: 24), questo saggio ne propone il parallelismo con il *combine painting* di Robert Rauschenberg e l'*happening* di Allan Kaprow.

Dopo una fase iniziale di ricerca ad ampio raggio (stampa, fotografia, pittura informale), Rauschenberg aveva maturato il *combine* durante un soggiorno in Italia e Nord Africa dal settembre del '52 al marzo del '53, creando dei *collage* di immagini accostate in modo criptico, degli *assemblage* di eco tribale chiamati *Feticci personali*, e delle scatole di piccoli *objets trouvés*, che aveva anche fotografato, disposte come in una bacheca, sul tappeto della stanza della sua pensione romana. Sempre a Roma, ai primi del '53, aveva fatto visita ad Alberto Burri. Tornato a New York, aveva realizzato a partire dal '54 i *combine*, fra cui *Rebus* (Fig.1), componendo su tela o tavola delle griglie di oggetti e immagini autobiografiche, della storia dell'arte o di giornali (Hopps, Davidson 1997; Cullinan 2008).

Nel '64 un gruppo di *combine* e *silkscreen painting*, costola del *combine* col montaggio di sole immagini tramite serigrafia, veniva esposto da Solomon alla Biennale di Venezia, che attribuiva a Rauschenberg il Gran Premio per la Pittura, prima volta per un americano.

Lo stesso Solomon, nel catalogo della mostra dell'artista curata un anno prima al Jewish Museum di New York, aveva sostenuto come gli oggetti dei *combine* avessero, al contrario di quelli dei *collage* Dada, "un alto potenziale associativo" e venissero giustapposti in modo da formare degli apparenti enigmi visivi e costringerci a "esaminarli più da vicino, in cerca della chiave" (traduzione mia). Un'aspettativa tuttavia frustrata dal fatto che non vi fosse in realtà alcun significato nascosto (1963: s. n. p.).¹²

Nel suo saggio *Other Criteria* del '72 Leo Steinberg avrebbe poi paragonato il *combine* a "la mente stessa: discarica, serbatoio, centralino" (2008: 134).

Questa aggregazione incoerente di elementi, assimilabile a uno spazio mentale, in cui emergono però delle assonanze che inducono lo spettatore a cercare il senso dell'insieme, collima con gli *Oggetti in meno*, la cui disposizione in un ambiente chiama invece in causa l'*happening*.

Laureatosi alla Columbia con una tesi su Mondrian e formatosi artisticamente studiando Pollock e presso la scuola di Hans Hofmann, pioniere dell'Espressionismo Astratto, Kaprow era passato nella seconda metà degli anni Cinquanta dall'*action-collage*, mix fra *combine* e informale, all'*environment*, ambiente polimaterico e sonoro, all'*happening*, influenzato dalle lezioni di musica sperimentale di John Cage (Schimmel 2008: 9-11, 15, 18). Qualche anno prima, nel '52, proprio Cage aveva messo in scena al Black Mountain College di Asheville, NC, una forma embrionale di *happening*, in cui diversi soggetti avevano eseguito, in parte in contemporanea, in parte in sequenza, azioni perlopiù performative.¹³

A inizio ottobre del '59 Kaprow teneva alla Reuben Gallery di New York *Eighteen Happenings in Six Parts*, prima opera contenente nel titolo il termine *happening*. Rispetto all'evento di Cage, quello di Kaprow prevedeva diciotto gruppi di azioni fra loro diversi, da eseguire tre per volta in simultanea in tre stanze comunicanti con pareti semitrasparenti allestite nella galleria. Le azioni, che in alcuni casi coinvolgevano più stanze, erano sempre in prevalenza performati-

ve, ma con l'aggiunta di banali gesti quotidiani come lavarsi i denti, in anticipo dunque sulla ricerca filmica di Warhol.

Nel '65 lo studioso di teatro Michael Kirby pubblicava poi un volume che ricostruiva nel dettaglio lo svolgimento di questo e altri *happening* di Kaprow, nonché di quelli di alcuni suoi colleghi.¹⁴ Nell'introduzione Kirby descriveva l'*happening* come una struttura compartimentata di unità teatrali prive di legami logici, eseguite in sequenza o simultanea, e riscontrava la stessa compartimentazione stagna anche nei *combine* (1965: 13-14, 21).

Tale struttura si scontra col fatto che sia gli oggetti nel *combine* che le azioni nell'*happening* interagiscono fra loro a livello semantico. In *Gayety* di Oldenburg, ad esempio, *happening* del '63 dallo schema simile a *Eighteen Happenings*, ma messo in scena in una sala priva di pareti divisorie all'Università di Chicago, alcune delle azioni simultanee richiama un contesto domestico (ivi: 241-261).

Kirby definiva inoltre l'*happening* come l'evoluzione del *combine*: dagli oggetti accostati senza nesso comune su un supporto bidimensionale, Kaprow era progredito, attraverso la tappa intermedia dell'*environment*, alle azioni, sempre slegate fra loro, eseguite in un ambiente (ivi: 22).

Dalla coesistenza di oggetti eterogenei nello spazio dell'*happening*, sia quelli parte dell'allestimento, come gli *assemblage* di Kaprow intitolati *Rearrangeable Panels* in *Eighteen Happenings*, sia quelli usati nelle azioni, deriva la proposta di legare l'*happening* agli *Oggetti in meno*.

Oltre alle due modalità di guerriglia poverista descritte da Celant, se ne può desumere dal manifesto su *Flash Art* una terza, la più significativa e efficace nel lungo periodo.

Se nella mostra fondativa a La Bertesca gli esponenti dell'Arte povera erano sei (Boetti, Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali e Prini), in "Appunti per una guerriglia" Celant integra nel suo movimento altri artisti, come Anselmo, Gilardi, Merz, Pistoletto e Zorio, per poi procedere in conclusione a un vero e proprio arruolamento di massa, attingendo da diverse tendenze: "Incontro, il 23 novembre, Icaro e Ceroli che mi confermano che questo atteggiamento è ormai di molti artisti. Alviani, Scheggi, Bonalumi, Colombo, Simonetti, Castellani, Bignardi, Marotta, De Vecchi, Tacchi, Boriani, Mondino, Nespolo. Questo testo nel suo

farsi è già lacunoso. Siamo infatti già alla guerriglia” (1967d: 3).

La terza modalità consiste allora nella translazione dell'incoerenza dalle opere, come quelle citate di Pascali e Pistoletto, al movimento stesso, attraverso la formazione di un gruppo di artisti che perseguono ricerche diverse, gruppo assimilabile concettualmente agli *Oggetti in meno*.

L'eterogeneità dell'Arte povera, parzialmente ridimensionata dagli anni Ottanta con la canonizzazione celantiana di un nucleo pressoché fisso di artisti, e la sua resistenza alla definizione teorica, data dalla difficoltà di individuare dei tratti comuni a tutti gli esponenti, sono state evidenziate dalla critica già nei suoi anni di vita (Barilli 1968: s. n. p.; Apollonio 1968: s. n. p.; Dorfler 1969: 74-75) e poi nei decenni seguenti di riflessione storiografica (Christov-Bakargiev 1999: 16, 18, 46; Gilman 2008: 4-6; Hecker, Sullivan 2018: 1-3). Critica che si è interrogata e continua a interrogarsi, soprattutto in ambito anglosassone, se essa possa essere considerata o meno un movimento.

Nel catalogo della mostra dell'Arte povera curata al P.S. 1 a fine '85, la prima del movimento in America, Celant ne ha paragonato il carattere policentrico e frammentario a un arcipelago di isole e a un nodo (*knot*) inestricabile, termine scelto come titolo della mostra (1985b: 3-4). Un rebus, dunque, come il titolo dell'omonimo *combine* di Rauschenberg, ed è forse questa capacità di sedurre la critica e nel contempo di impedirle il proprio disvelamento, uno dei segreti del duraturo interesse dell'Arte povera.

Note

¹ Nato a Genova, Celant si era iscritto a ingegneria nella locale università, mostrando tuttavia maggior interesse per le materie umanistiche, tanto da diventare poi allievo del docente di storia dell'arte Eugenio Battisti (Celant 1985a: 13). Dal '63 Battisti lo aveva fatto collaborare alla sua neonata rivista culturale *Marcatrè* e alla costituzione, presso l'università, di un archivio sull'arte contemporanea e del Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea (poi aperto a Torino nel '67), mentre dal '65 lo aveva coinvolto nell'organizzazione di mostre di arte italiana in America, dove si era trasferito per insegnare (Bedarida 2016: 217-222). Sempre dal '65 Celant si era interessato di arte programmata e design, curando alcune esposizioni (Cuomo 2018).

² J.J. Murphy (2012: 19) e Bruce Jenkins (2021: 43) hanno evidenziato come *Sleep*, pur apparendo una serie ininterrotta di lunghi piani sequenza, si riveli in realtà un complesso montaggio sfasato di diverse sessioni separate di ripresa, di cui alcune ripetute più volte. Come segnalato dallo stesso Murphy (2012: 260, nota 13), se Warhol nella sua biografia *POPism* ha raccontato di aver girato *Sleep* in un weekend (1980: 33), giorno nella sua raccolta di poesie e memorie intitolata *You Got to Burn to Shine* ha parlato invece di un mese e mezzo (1994: 137), tesi, quest'ultima, condivisa da Murphy sulla base dei cambiamenti facciali del protagonista riscontrati nel corso del film (2012: 19), e non esclusa da Jenkins (2021: 43).

³ Mekas apriva l'articolo non a caso, essendo stato all'inizio degli anni Sessanta fra i principali promotori del New American Cinema Group (NACG), movimento di cineasti sperimentali contrapposto al modello estetico, narrativo e produttivo hollywoodiano, e della Film-Makers' Cooperative, distributrice dei loro film.

⁴ Rispetto alla descrizione di Celant di *Melting* – “un gelato si squaglia e le sue ciliegie emettono rumori assordanti nel cadere” – in realtà nel film c'è una sola ciliegia sul gelato e il rumore della sua caduta è coperto da una musica d'organo. *Melting* era stato proiettato nel maggio '67 alla Galleria d'Arte Moderna di Torino nell'ambito della rassegna *New American Cinema Group Exposition*, curata da Mekas con il collega Jerome Hill e spostatasi poi a Pesaro e Roma.

⁵ A p. 141 di *Marcatrè* del luglio '67, di cui Celant era ancora redattore, era stato pubblicato l'indice del primo numero del periodico torinese *Teatro*, che includeva “Verso un teatro ‘povero’” di Grotowski, traduzione di un testo sintesi delle sue idee edito nel '65 sulla rivista polacca *Odra*. Sempre nel luglio '67 la sua opera *Il principe costante* del '65, in cui il pubblico assisteva alle torture sul protagonista da tribune sopraelevate dietro un recinto ligneo, come studenti di medicina spettatori di un'operazione, era stata messa in scena al decimo Festival dei Due Mondi di Spoleto.

⁶ Si pensi ad esempio allo spettacolo *The Brig* del '63, scritto da Kenneth Howard Brown, che metteva in scena il brutale trattamento subito dai prigionieri di una colonia penale dei marines in Giappone, esperienza da lui stesso vissuta. L'anno dopo Mekas ne aveva realizzato un documentario, premiato al Festival del Cinema di Venezia e poi proiettato nel maggio '67 alla rassegna del NACG a Torino.

⁷ L'articolo è stato riportato all'attenzione da Jacopo Galimberti (2013: 421).

⁸ Queste opere in polistirolo erano state descritte e parzialmente riprodotte in fotografia in un articolo della giovane critica e curatrice newyorchese Lucy Lippard sulla rivista milanese *D'Arts Agency* (1965: 90-91).

⁹ “Lo spazio può essere pensato come l'area cubica occupata da un

volume tridimensionale. Ogni volume occuperebbe spazio. È aria e non può essere visto. È l'intervallo fra le cose che può essere misurato. Gli intervalli e le misure possono essere importanti per un'opera d'arte. Se certe distanze sono importanti, verranno evidenziate nell'opera. Se lo spazio è relativamente poco importante può essere regolarizzato e reso uguale (le cose poste a uguali distanze l'una dall'altra) [...]. Lo spazio regolare potrebbe anche diventare un elemento di tempo metrico, una sorta di battito o impulso regolare” (LeWitt 1967: 83, traduzione mia).

¹⁰ Di seguito l'elenco dei partecipanti: Michelangelo Barbieri Viale, Giancarlo Bargoni, Rocco Borella, Carlo Carchietti, Eugenio Carmi, Costantino Carosi, Attilio Carreri, Carlo Cioni, Saverio D'Eugenio, Lia Drei, Alfredo Libero Ferretti, Hans Jörg Glattfelder, Riccardo Guarneri, Francesco Guerrieri, Bice Lazzari, Giuseppe Misticoni, Achille Pace, Enrico Sirello, Ettore Spalletti, Gianni Stirone, Vittorio Tolu, Natalino Tondo e Gianfranco Zappettini.

¹¹ Il concetto di coesistenza pacifica delle tendenze è tratto da un passaggio di *L'uomo a una dimensione* di Marcuse, pubblicato in Italia, come detto, a inizio anno: “Il potere assimilante della società svuota la dimensione artistica, assorbendone i contenuti antagonisti. Nel regno della cultura il nuovo totalitarismo si manifesta precisamente in un pluralismo armonioso, dove le opere e le verità più contraddittorie coesistono pacificamente in un mare di indifferenza” (1967: 80).

¹² Si consideri il caso di *Rebus*, il cui titolo emblematico è stato preso alla lettera da Charles Stuckey, che nel '77 ne ha proposto una complessa risoluzione enigmistica, associando a ciascun elemento dell'opera un frammento di parola o una intera e componendo una lunga frase risultante. Molto più semplicemente si può notare ad esempio il rimando di alcune immagini di *Rebus* alla velocità e al volo, come l'insetto in movimento al centro associato da Stuckey alla figura di Zefiro nella riproduzione sovrastante della *Nascita di Venere* di Botticelli (1977: 82), temi tuttavia assenti in altre immagini, come il manifesto elettorale sulla sinistra o lo stampo capovolto dell'orsetto in basso a destra.

¹³ Solo per citarne alcune, Cage aveva letto un discorso, Rauschenberg, i cui *White Paintings* erano appesi al soffitto, aveva azionato un fonografo, il musicista David Tudor aveva suonato il piano, il ballerino e coreografo Merce Cunningham aveva danzato inseguito da un cane, e dei frammenti di un film di Nicholas Cernovitch e delle immagini erano state proiettate (Fetterman 1996: 97-104).

¹⁴ Fino all'edizione italiana del '68 di *Happenings: An Illustrated Anthology* di Kirby, la fortuna critica di Kaprow e dell'*happening* in Italia sembra limitarsi a brevi cenni su testi quali *Le due avanguardie* di Calvesi (1966: 351-354) e *Pop Art in USA* di Alberto Boatto (1967: 34-36), e ad alcuni articoli di rivista, come “Happenings” a New York di Paolo Barozzi, assistente della collezionista Peggy Guggenheim, sul terzo numero di *Metro* (1961), “Gli Happenings” del critico d'arte e regista Pierluigi Albertoni su *D'Arts Agency* di febbraio del '64, e “Che cos'è un 'happening'?” di autore ignoto su *Marcatrè* dell'aprile '66. Tale difficoltà di diffusione è dovuta sia al fatto che Kaprow non eseguì un'opera in Italia prima del '71 (l'azione *Print-Out* a Milano), sia al carattere effimero dell'*happening*, di cui restava solo testimonianza scritta o fotografica.

Bibliografia

- ALBERTONI P. (1964), "Gli Happenings", in *D'Arts Agency*, 5, 1, p. 87.
- ANON. (1966), "Che cos'è un happening?", in *Marcatrè*, 4, 19-22, pp. 408-409.
- APOLLONIO U. (1968), "Il sistema ottimale", in BONFIGLIOLI P. (a cura di), *La povertà dell'arte*, Quaderni de' Foscherari 1, Bologna, s.n.p.
- ARGIOLAS T. (1967), *La guerriglia. Storia e dottrina*, Sansoni Editore, Firenze.
- BARILLI R. (1968), "Un informale tecnologico?", in BONFIGLIOLI P. (a cura di), *cit.*
- BAROZZI P. (1961), "Happenings a New York", in *Metro*, 2, 3, pp. 114-116.
- BEDARIDA R. (2016), *Export / Import: The Promotion of Contemporary Italian Art in the United States, 1935-1969*, PhD dissertation, City University of New York.
- BOATTO A. (1967), *Pop Art in USA*, Lerici, Milano.
- BRAVO D. (1967), *La guerriglia nel Venezuela*, Feltrinelli, Milano.
- CALVESI M. (1966), *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Lerici, Milano.
- ID. (1967), "Strutture del primario", in APOLLONIO U. et al. (a cura di), *Lo Spazio dell'Immagine*, catalogo della mostra (Foligno, Palazzo Trinci, luglio-ottobre 1967), Alfieri edizioni d'arte, Venezia, pp. 12-15.
- CELANT G. (1967a), "F-111, Rosenquist a Roma", in *La Biennale di Venezia: rivista trimestrale dell'Ente della Biennale di arte, cinema, teatro, musica, moda*, 17, 61, p. 61.
- ID. (1967b), "Arte povera", in *Arte povera - Im-Spazio*, catalogo della mostra (Genova, Galleria La Bertesca, settembre-ottobre 1967), Edizioni Masnata/Trentalance, Genova, s. n. p.
- ID. (1967c), "Arte ricca e arte povera", in *Casabella*, 31, 319, pp. 60-62.
- ID. (1967d), "Arte povera. Appunti per una guerriglia", in *Flash Art*, 1, 5, p. 3.
- ID. et al. (1967e), "Testo riassunto di alcuni interventi", in *Arte Oggi*, 9, 31, p. 2.
- ID. (1985a), *Arte povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano.
- ID. (1985b), "Knot Art", in ID. (a cura di), *The Knot: Arte Povera at P.S. 1*, catalogo della mostra (New York, P.S. 1, ottobre-dicembre 1985), P.S. 1, The Institute for Art and Urban Resources-Umberto Allemandi, New York-Torino, pp. 3-8.
- ID. (1988), "Reflections of Lava", in ID., HEISS A. (a cura di), *Pistoletto: Division and Multiplication of the Mirror*, catalogo della mostra (New York, P.S. 1, ottobre-novembre 1988), Fabbri, Milano-New York, pp. 16-29.
- ID. (2009), "Uno storico alla Warhol: Eugenio Battisti", in PIVA A., GALLIANI P. (a cura di), *Eugenio Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*, Gangemi, Roma, pp. 113-115.
- CHE GUEVARA E. (1960), *La guerra de guerrillas*, MINFAR, L'Avana.
- ID. (1961a), *Guerrilla Warfare*, Monthly Review Press, New York.
- ID. (1961b), *La guerra per bande*, Edizioni Avanti, Milano.
- ID. (1967a), *La guerra di guerriglia e altri scritti politici e militari*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (1967b), *La guerra per bande*, Mondadori, Milano.
- CHEVRIER J. (2011), "Gli oggetti in meno: la dimensione del tempo", in BASUALDO C. (a cura di), *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti, 1956-1974*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI, marzo-agosto 2011), Electa, Milano, pp. 68-95.
- CHRISTOV-BAKARGIEV C. (1999), "Survey", in EAD. (a cura di), *Arte povera*, Phaidon, Londra, pp. 14-47.
- COLARIZI S. (2009), *Storia del Novecento italiano. Cent'anni di entusiasmo, di paure, di speranza*, BUR, Milano.
- CULLINAN N. (2008), "Double exposure: Robert Rauschenberg's and Cy Twombly's Roman Holiday", in *The Burlington Magazine*, 150, 1264, pp. 460-470.
- CUOMO R. (2018), "Dall'Arte programmata all'Arte povera. Gli esordi di Germano Celant (1965-1967)", in *Piano B. Arti E Culture Visive*, 3, 1, pp. 86-105.
- DANTINI M. (2010), "Ytalya subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963-2009", in GUERCIO G., MATTIROLO A. M. (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano, pp. 263-307.
- ID. (2012), "Intermezzo 1. Michelangelo Pistoletto, 'Vetrina' (1965-1966)", in ID., *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi*, Marinotti, Milano, pp. 83-87.
- DAVIS R. G. (1966), "Guerrilla Theatre", in *Tulane Drama Review*, 10, 4, pp. 130-136.
- DORFLES G. (1969), "Gli incontri di Amalfi", in *Arte povera più azioni povere*, Rumma, Salerno, pp. 73-75.
- FETTERMAN W. (1996), *John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances*, Harwood, Amsterdam.
- GALIMBERTI J. (2013), "A Third-worldist Art? Germano Celant's Invention of Arte Povera", in *Art History*, 36, 2, pp. 418-441.
- GILMAN C. (2008), "Introduction", in *October*, 124, pp. 3-7.
- GIORNO J. (1994), *You Got to Burn to Shine*, Serpent's Tail, New York-Londra.
- GROTOWSKI J. (1967), "Verso un teatro povero", in *Teatro*, 1, 1, pp. 59-73.
- GUERCIO G. (2011), "Una comunità del non-Tutto", in BASUALDO C. (a cura di), *cit.*, pp. 126-159.
- HECKER S., SULLIVAN M.R. (2018), "Introduction", in EAED. (a cura di), *Postwar Italian Art History Today: Untying 'the Knot'*, Bloomsbury Visual Arts, New York, pp. 1-18.
- HOPPS W., DAVIDSON S. (a cura di) (1997), *Robert Rauschenberg: A Retrospective*, catalogo della mostra (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, settembre 1997-gennaio 1998), Guggenheim Museum, New York.
- JENKINS B. (2021), "Sleep, 1963", in HANHARDT J.G. (a cura di), *The Films of Andy Warhol. Catalogue Raisonné 1963-65*, Whitney Museum, New York, pp. 42-63.
- KIRBY M. (a cura di) (1965), *Happenings: An Illustrated Anthology*, E. P. Dutton & Co., New York.
- ID. (a cura di) (1968), *Happening: Antologia illustrata*, De Donato editore, Bari.
- LEWITT S. (1967), "Paragraphs on Conceptual Art", in *Artforum*, 5, 10, pp. 79-83.
- LIPPARD L. (1965), "Notizie da New York", in *D'Arts Agency*, 6, 3, pp. 90-91.
- MARCUSE H. (1967), *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino.
- MONTANA G. (1966a), "Manifesto per una cultura rivoluzionaria", in *Arte Oggi*, 8, 27, pp. 2-3.
- ID. (1966b), "Manifesto per l'autonomia dell'arte", in *Arte Oggi*, 8, 28, pp. 1-2.
- ID. (1966c), "Un'ipotesi di alleanza non-mediata tra cultura e classe operaia", in *Arte Oggi*, 8, 28, pp. 3-7.
- ID. (1967), "Arte (e critica) come opposizione al sistema", in *Arte Oggi*, 9, 31, p. 2.
- MUNDICI M. C. (2005), "Vuoto e pieno, individuo e società", in EAD., FARANO M., ROBERTO M. T., *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio: azioni e collaborazioni 1967/2004*, Fondazione Torino Musei, Torino, pp. 42-60.
- MURPHY J. J. (2012), *The Black Hole of the Camera: The Films of Andy Warhol*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra.
- PEDACE B. (2018), *Interrelazioni fra l'arte italiana e gli Stati Uniti (1963-1971). Problemi estetici e critici*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- PIGNOTTI L. (1966), "Un rilancio del Surrealismo?", in *Marcatrè*, 4, 26-29, p. 247.
- PISTOLETTO M. (1984), "I plexiglas, 1964", in CELANT G., GIANELLI I.

- (a cura di), *Pistoletto*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, marzo-maggio 1984), Electa, Firenze, pp. 36-43.
- ID. (2017), "Michelangelo Pistoletto in conversation with Germano Celant, Luhring Augustine Bushwick, 6 maggio 2014", in EDWARDS T., SPEED J., VARGHESE L. (a cura di), *Michelangelo Pistoletto: The Minus Objects 1965-1966*, catalogo della mostra (New York, Luhring Augustine, dicembre 2013-maggio 2014), DelMonico Books, Monaco-Londra-New York, pp. 144-159.
- SARKANY-PERRET J. (1966), "USA: Cinema a New York", in *Marcatrè*, 4, 19-22, pp. 83-93.
- SCHIMMEL P. (2008), "'Only Memory Can Carry It into The Future': Kaprow's Development from the Action-Collages to the Happenings", in MEYER-HERMANN E., PERCHUK A., ROSENTHAL S. (a cura di), *Allan Kaprow-Art as Life*, Getty Research Institute, Los Angeles, pp. 8-19.
- SOLOMON A. (a cura di) (1963), *Robert Rauschenberg*, catalogo della mostra (marzo-maggio 1963), Jewish Museum, New York.
- ID. (testo), MULAS U. (fotografie), PROVINCIALI M. (design) (1967a), *New York: The New Art Scene*, Holt Rinehart and Winston, New York.
- ID. (1967b), *New York. Arte e Persone*, Longanesi & C., Milano.
- STEINBERG L. (2008), "Neodada e pop. Il paradigma del 'pianale'" ["Other Criteria", 1972], in DI GIACOMO G., ZAMBIANCHI C. (a cura di), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, pp. 95-138.
- STUCKEY C. F. (1977), "Reading Rauschenberg", in *Art in America*, 65, 2, pp. 74-84.
- WARHOL A., HACKETT P. (1980), *POPism: The Warhol '60s*, Harcourt Brace Jovanovich, New York-Londra.

Dis/placed Modernism: Ellen Auerbach and Marianne Breslauer's Palestine

CAMILLA BALBI

Photography Research Center, Czech Academy of Sciences
balbi@udu.cas.cz

Keywords

Ellen Auerbach
Marianne Breslauer
Weimar Photography
Exile
Palestine

Abstract

This paper addresses geographical displacement, *elsewhere-ness*, as a fundamental experience in early twentieth-century culture. It examines its aesthetic and epistemological consequences within the specific context of German-Jewish women's photography in pre-state Israel during the 1930s. The article focuses on photographs taken during the Palestine sojourns of two prominent photographers from the Weimar Republic: Marianne Breslauer and Ellen Auerbach. The two moved not only through geographical places, but also across intersecting imaginaries, ethno-religious and gender identities, on the margins of discourses and political systems: as women, as Jews, and as photographers. The article explores these balances at a delicate historical juncture: when a distant spiritual homeland slowly becomes a complex territory for a very complicated immigration, and travel photography turns into exile photography. The resulting photographs exist within a dynamic interplay between ancient collective memories of the "Land of the Bible", and the modernist iconographies associated with Zionist nation-building; the enchanted gaze towards the Arab East; and a German training altered by displacement. Lastly, from a theoretical perspective, the study considers how the displacement of the two photographers partially decentered their modernist background, expanding the dimensions of the modernist canon to include nomadism, memory, and longing.

Modernism looks quite different depending on where
one locates oneself and when
(Harvey 1990: 25).

1. A history in motion

This paper addresses geographical displacement, *elsewhereness*, as a fundamental experience in early twentieth-century culture, considering it as a historical, political and generational phenomenon – inscribed in images and gazes – and as a problem of theory (Israel 2000: IX).

For the two personalities we will consider – the photographers Ellen Auerbach and Marianne Breslauer – the experience of the exile, which emerges tragically in the biographies of both from 1933 onwards, is only one element in the dialectic between belonging and estrangement that characterises their work. As we shall see, the two move at an intersection of geographical places, imaginaries, ethno-religious and gender identities, at the edge of contradictory discourses and political systems: as women, as Jews, and as photographers.

As Jane Marcus notes in her reflections on Luce Irigaray (1975), a woman's narrative of exile leads to quite distinct experiences, as "she is already in exile by speaking *his* tongue, so further conditions of exile simply multiply the number of her 'veils' and complicate the problem of exegesis" (Marcus: 276). This scenario is further exacerbated by the photographers' Jewish identity: "aliens at home and Germans abroad" (Lewis 1996: 191) and their complex, liminal, relationship to both Germany and the future land of Israel ("immigrating to the East as Germans and colonizing it as 'orientals'", Grossmann 2018: 138). Palestine, a foreign and eastern land, had indeed recently been considered a 'old new homeland' by Zionist propaganda (Herzl 1902), and in the few years between 1931 and 1933 had evolved from an essentially magical-mythical territory into a realistic new home for thousands of Jews immigrating from the West.

In the next few pages (also resorting for the first time to the archival material collected in the Central Zionist Archives in Jerusalem) we will examine precisely this delicate historical juncture, in which a distant spiritual homeland slowly becomes a complex territory for a very complicated immigration, and travel photography turns into exile photogra-

phy. The historical and generational movement of the two authors will be contrasted and overlaid with the counter-movement of the photographs, considered in their materiality and social context – as pictures traveling from East to West for two different audiences: the secular, generalist audience in Weimar Germany, and the Western Zionist audience in the early years of National Socialist government. Another level of interpretation considered will then be that of style, for we will observe the interactions and peculiarities resulting from the European and modernist training of the two authors in a context traditionally entrusted to orientalist photography and imagery.

2. Marianne Breslauer's Holy Land and the German Neue Frau

Marianne Breslauer visited Palestine as a 23-year-old in 1931. Born in a wealthy, assimilated and converted Jewish family, Breslauer had studied photography at the traditional technical school of the Lette-Verein¹ – the only one open to women in Germany until 1918 (Troeller 2020: 4). She then engaged in Man Ray's modernism in Paris in 1929, and in 1930 began working for Ullstein Verlag, Germany's largest publishing house. The following year, Breslauer travelled to Palestine to visit her old friend Djemila Nord, the daughter of the German *Generalkonsul* in the British Mandate. From her written account of the journey, one can understand how Palestine appeared to the young photographer a mystical-cultural land, in a radically alien territory. Unsurprisingly, her diary contains all the typical orientalist tropes of Western travelers to the Middle East:

Until then I had never seen an Arab or a Mohammedan and now I was suddenly surrounded by them everywhere, walking through the streets in their long robes and leading camels by the hand. Berbers rode by on small horses or mules, and the warmth, the unfamiliar smells, the foreign language – it was as if I were moving in the flesh in a fairy tale from the Arabian Nights. [...]. It was one experience above all that moved me: the feeling of being only a grain of sand in the desert as a human being. This realisation could only occur in the Orient as immediately as it did at that time, and perhaps it is only because of that that I was able to face many of the things I experienced later with a certain serenity (Breslauer

2009: 116).

This attitude is also reflected in the photographs Breslauer takes in Palestine. Although she generally agreed with the German-Jewish photographic representations of 'the Holy Land' at this time (which depicted an archaic and biblical landscape rather than a modern country) her work notably diverged through its focus on female subjects. This is a decisive departure from the orientalist photography of the period, in which the East was depicted as an essentially empty space: a wasteland that "invited conquerors" (Kalmar 2005: 103). In the few photographs with native subjects taken by western travelers, the inhabitants were often used as 'human scale' to measure the size of monuments (Barromi-Perlman 2017), or were 'posed' by the western photographer who "carefully decided where to place them and where to grant them visibility, making them extras in the staging of their own home" (Grossmann 2018: 141). The few portraits in close-up were characterized by clearly ethnographic, if not physiognomic, or overtly erotic (Alloula 1986), intentions.



Fig. 1 | Gröber K., *Married woman from Bethlehem*, 1925. Gravure printing photograph. In Id., *Palästina, Arabien und Syrien: Baukunst, Landschaft und Volksleben*, p. 112. Copyright expired.



Fig. 2 | Breslauer M., *Untitled*, 1931. Silver gelatin print. © Fotostiftung Schweiz.

A comparison of the Arab women portrayed in the same years by the orientalist German-Jewish photographer Karl Gröber and Breslauer in a very similar context – in traditional dress, sitting on an ancient stone staircase – clears the distance between the two. While Gröber adheres to the pictorialist composition of the frontal portrait and focuses on ethnographic elements such as clothing and jewelry, Breslauer's image is more photojournalistic. The subject seems to be caught off guard, the trope of the biblical landscape is integrated with the bottom-up perspective of New Vision, and the image is heavily foreshortened.

Analyzing her pictures, Anna Sophia Messner commented that

Marianne Breslauer's photographs from Pre-state Palestine illustrate a photojournalistic and documentary style and reflect her ethnographic interest in everyday activities of the Palestinian population. Influenced by a romantic biblical no-

tion and the history of travel photography to the Holy Land, these photographs build a stark contrast to her experimental, sometimes almost surrealist photographs in Berlin and Paris (2018: 119).

I would argue, however, that this statement does not apply to all the images in this corpus. In addition to photographs depicting Arab women, Breslauer includes photographs showing herself and her friend Djemila – *Neue Frauen* of the Berlin Jewish Bourgeoisie – in the new context of the British Mandate. It is crucial to look at the two types of photographs together, as this gives a clear understanding of the positioning of the photographer's identity – as a woman and as a German – in relation to the context. One of Breslauer's focal points seems to be not so much the depiction of the Arab world in pre-state Palestine, but rather the emergence of asynchronous forms of female existence. An asynchrony, it seems, that she expresses not only in content, but also in style and form. According to Messner, Breslauer's photographs of Arab women are ultimately bound to traditional compositional and formal solutions. Nonetheless, there are instances where Breslauer fully embraces her modernist and experimental inclinations, as in the portraits of Djemila. This kind of photographs demonstrates a revival of her modernist training, evident in the bird's-eye perspective and meticulous attention to mundane details such as the subject's pose, haircut, and dress. These elements bear a striking resemblance to the photographs Breslauer captured during the same period for the publisher Ullstein, which are considered exemplary representations of "how women were portrayed in the mass media of that time" (Lavin 1993: 59).

On the one hand, the photographs that Breslauer brings back to Germany seem to confirm² the German orientalist image of Palestine and the Arab world. On the other – as Heizer states with respect to German-Jewish orientalist literature – they "say less about the historical Orient than about Jewish-German [and, we may add, female] values and concerns" (1996: 2) at the time. The insistence on Arab female subjects, as well as the iconographic and formal gap between them and 'modern women' like Breslauer and Djemila, seem to reflect the photographer's need to position herself and her world – even when physically located in Palestine – as unambiguously

Western, German, modern, "protected" from Eastern otherness.

Further evidence of this sensibility is the German use of the photographs, which Breslauer reused as stock images in the works for the Mauritius Agency realized in the same year. The photos in the modern style and with Djemila as the subject were published in magazines such as *Die deutsche Frau im Heim* or *Für die Frau* – women's supplements of some of the most important liberal newspapers of the period, in which women photographers (Dallet-Mann 2021) and



Fig. 3 | Breslauer M., Djemila Gallethy, geb. Nord, die Tochter des deutschen General-Konsuls in Jerusalem, in *Die deutsche Frau*, September 2, 1931. Copyright expired.

writers helped shape the taste and public sphere of the Weimar *Neue Frauen* (Bertschik 2000: 68). Djemila's Palestinian portraits were presented – also in the captions, indicating her high social status – together with images from Paris of fashion and cosmetics, as part of the “mythology of everyday life” (Sykora 1993: 11) that the magazines constructed as desirable for young German women. In contrast, the photos of Arab women were destined for exotic or mythologizing placements. In the same year, Breslauer's photo of an Arab family is offered among travel photos in the generalist newspaper *Funk-Stunde*,³ and the portrait of a nameless Palestinian mother with child is featured with the suggestively biblical headline “The proud mother. Canaanite woman with her child” and published in the conservative family magazine *Allgemeiner Wegweiser für jede Familie*.⁴ Breslauer's perspective, both in photos and their editorial placements, ultimately mirrored that of fully assimilated German Jewry. It emphasized the distinction from the “Arab Other” not for political motives as Zionist propaganda did back then (Berkowitz 1996), but to avoid being seen as different from non-Jewish Germans, particularly within the contentious oriental context. As Breslauer herself would state again in her mature memoirs:

This term ‘non-Aryan’ is something that still makes me shake my head even into my old age, because no one could or can reasonably understand what is supposed to be a ‘non-Aryan’. Recently, a book entitled *Jewish Women of the 19th and 20th Century* was published, and in this book I also appear as the photographer Marianne Breslauer, although I am not a Jewish woman at all. It was Hitler who made me a ‘non-Aryan’. [...] “We are the non-Aryan Christians” was the first verse of an apt quatrain that circulated at the time: “We are also quite nice / The first in our lists / Is Jesus Christ” (2009:136).

3. Ellen Auerbach's Palestine

Ellen Auerbach, born Rosenberg, must have had a similar impression about her “non-Aryan” status at the arrival of National Socialism in Germany. Auerbach shared with Breslauer not only the profession of photographer, but also the broader Weimar background in which, “ethnicity, class and gender overlapped and often interacted in complicated ways”

(Roemer 2013: 99). The two women were of the same age, both of Jewish descent, middle-class, emancipated, more or less openly queer (Otto 2020) and interested in a commercial photography stylistically close to the New Vision. We can assume that the two knew each other, or at least we can claim that they were part of the same social network. Since 1929, Auerbach had been a private student of Walter Peterhans', professor of photography at Bauhaus, and had started the successful advertising photography studio *Ringl+Pit* together with Grete Stern. Although Auerbach's family was mildly religious, “Ellen, who grew up in a German nationalist home, naturally saw herself as German and had never pursued Zionist ideals; moreover, she had increasingly detached herself from her family's Jewish roots since her Berlin years” (Ingelmann 2006:50).

In 1933, only two years after Breslauer's journey, Auerbach had to reach Palestine no longer as a traveler, but as an exile. What is peculiar about her condition, as well as that of many German Jews of her generation, is the seamless transition from German citizen to immigrant, and then active participant in the visual nation-building of the Zionist project. If, as Peter Gay noted in a seminal essay, the Weimar Republic had the extraordinary characteristic of being a culture in which “outsiders – democrats, Jews, avant-garde artists and the like – became insiders” (1968: 8), then the historical conjuncture in which authors like Auerbach find themselves was to play an active role as insiders – while remaining outsiders – also in the nation-building of a new culture, and a different nation. Because of her profession, once in Palestine the photographer worked for some of the largest Zionist organizations: the Jewish National Fund (*Keren Kayemet L'Israel*, KKL) and the Women's International Zionist Organization (WIZO). Both organizations already used photography for communication and propaganda purposes in the 1920s, and had their own photo departments. Moreover, photographers were urgently needed in those years, as the demand for visual material to be sent to the West was exceptionally high, due to the deteriorating situation of the Jews in Europe, and the need to increase donations and encourage immigration (Oren 2013: 202).

Scholars like Caplan have argued that “Euro-American discourses of displacement tend to absorb difference and create ahistorical amalgams;



Fig. 4 | E. Auerbach, *Schaukeln*, 1933–36. Modern Print. © Akademie der Künste

thus, a field of social forces becomes represented as a personal experience, its lived intensity of separation marking a link with others” (2000: 26). Auerbach’s photography instead denounces the need to situate twentieth-century displacement in historical and political terms.

In Breslauer’s photography, the portrayal of the Palestinian world as ‘distinct from her own’ (while affirming her German identity on the other side) gave rise to a photography imbued with a strong exotic allure. Despite her modernist style, she embraced here the orientalist imagery common to “her” (German) culture and visual habit.

In contrast, Auerbach’s photography shows an attempt to transport her own modernist visual language into the new context, i.e. to find a second home for it. For example, Tel Aviv is presented as a *Modernstadt* in the making. The decision to focus on modern elements rather than on the biblical landscape is surely part of that cultural movement in which (especially from the perspective of her clients), photography was “not just an end in itself but a means to an end, linked to colonial and native desires not only to represent but also reshape urban spaces” (Abusaada 2021: 360). On the other hand, there are moments in Auerbach’s city photography that are removed from any triumphalism and in which modern life takes on the abstract and decontextualized forms of *Neue Sachlichkeit* photography.

In photographs such as the one in Fig. 4, the narrative of modernity gives way to a taste for linear

compositions, to the interplay of intersections and diagonals, skillfully complemented by the study of light. Unlike the entirely rational and architectural-like ‘perfect’ structures of *neue sachlich* authors like Renger-Patzsch (Pfungsten 1997) or the advertising photos produced by Auerbach and Grete Stern in Berlin a few years earlier, these photographs embrace a new sense of contingency. They deliberately disrupt the frame and employ alienating perspectives without relinquishing their chronicle-like quality, their interest in the new context. Compared to the “two-style solution” of Breslauer’s photography, exile seems to convince Auerbach of the need for more radical experimentation and hybridization of identity and style with the new context. In such context, the photographer’s point of view is no longer safe, completely different from the context, yet it does not coincide with it.

This dimension becomes even clearer in the construction of the “new Jewish woman” in Auerbach’s photographs for WIZO, which have not been studied so far because of the difficulties posed by the archive.⁵ These pictures reveal the stylistic and material consequences of exile on her photography. As Auerbach herself would comment: “I had to separate myself from some of Peterhan’s teachings, since vivaciousness and spontaneity sometimes took the place of technical perfection. It was, therefore, not the country but, rather, the circumstances that changed my photographic methods and conceptions” (Baumann 1998: 9). While certain photos in the collection exhibit bizarre perspectives and employ techniques like photomontage⁶ reminiscent of her Berlin photography, most of the images serve as a visual chronicle. They were captured swiftly and in outdoor settings, reflecting a leaning towards modern photojournalism rather than experimental avant-garde photography.

Again, these are oriental photographs intended for the West.⁷ However, not for the secular, generalist German public, as in the case of Breslauer’s photographs. But for events like the “Palästina Ausstellung”, which took place during the nineteenth Zionist Congress in Luzern in 1935 and was curated by graphic artists and propaganda activists Ernst Mechner and Otte Wallisch.⁸ It was not an art exhibition (Hermann Fechenbach’s lithographs were rejected on the grounds that art exhibitions “always end up with a deficit”), but an event that ultimately served



Fig. 5 | E. Auerbach, *Preparations for the Histadruth Seder by pupils of the Hostel*, 1934, PHW11245041. © Central Zionist Archives.

propaganda purposes (“essential Zionist educational tasks”). Its objective was to inform people about the activities of the most significant Zionist organizations in Palestine, employing approximately 300 photographs and films as part of its essential Zionist educational tasks of propaganda.⁹

Messner noted that:

Liselotte Grschebina – as well as her photographer colleagues who escaped Nazi Germany in the 1930s and worked as commissioned photographers for Zionist institutions to promote the Zionist project – used the know-how she gained in the Weimar Republic through advertising and propaganda photography and appropriated it aesthetically and conceptually to the ideological requirements of the new environment in Palestine (2018: 126).

What is striking about Auerbach’s photographs is the distance from this paradigm: the ideological gap, the mismatch, between the aesthetics of Zionist propaganda and her photographic work for WIZO. In her pictures, the women of WIZO are depicted without any sense of triumphalism. Auerbach directs her focus towards their everyday activities, capturing female bodies that are just as removed from the “fetishizing gaze” of her Weimar advertising photography (Krauss 1982: 104) as they are from the heroism of the “muscular Jewish youth” (Presner 2007) canonized in Zionist photography.

The playful dimension of Auerbach’s Berlin photography is preserved in the dynamism of her images. They do not feature rehearsed poses like those



Fig. 6 | E. Auerbach, *Mrs. Rebecca Sieff, Chairman of the London WIZO Executive, signing the foundation deed of the new Domestic Science School at Nachlat Yitzchak*, 1935, PHW11245046. © Central Zionist Archives.

seen in the works of WIZO photographers such as Schweig¹⁰ or Kluger. The community of Jewish feminist pioneers deviate from the archetypal depictions of roundabouts or Millet-inspired fieldworks. The bodies portrayed are neither the heroic athletic figures of the “new Zionist women” – the “pioneer Madonnas” (Konopny-Declève, Yanay 2019: 61) absorbed in rural labor –, nor the androgynous, scandalous and ephebic beauties of the *Neue Frauen*. The everyday life at WIZO takes instead an anti-rhetorical shape. In these photographs, a yearning for rootedness and a personal quest for community emerge as existential needs that precede commitment to the Zionist cause.

4. Endnote

A final aspect of Auerbach’s Palestinian corpus that deserves attention, because of its specificity in this context, is her private photography featuring Arab subjects. These images hold importance as they unveil the constraints and impossibility of the photogra-

pher's new anchorage in pre-state Palestine, which she had hoped to establish through the photographs she took for WIZO. Insights from Auerbach's diaries shed light on her dissatisfaction with the treatment of the Arab population by settlers and newly arrived immigrants.

It was the time of the great German-Jewish immigration. These 'Yekkes' were very businesslike and looked down on the old pious Eastern Jews and the little Yemenites. They were also very hostile to Arabs. One poster said that a Jewish girl who dated an Arab was a disgrace to the Jewish race. I guess I had a preconceived notion that Jews were very adaptable, internationally minded, and good cooks. I could not find any of that. Today I understand this nationalist reaction better, but I still cannot share it. I felt uncomfortable, especially with the thought that I would have to spend my life in this country (Auerbach 1990: 35).

Photographs depicting the Arab world were notably scarce in the Zionist photography of the period. As Rozental points out:

by the end of the 1920s, the appearance of Arabs in the archive would shift from neighbors and collaborators to disruptors, alienated from the needs of Eretz Israel. The growing focus on the victorious Zionist body then also speaks the dislocation of locals, as though realizing concerns voiced by early Zionist activists, who cautioned against the move to Palestine, since the land was neither vacant nor readily available for settlement (2023: 137).

Once again, Auerbach's photography expresses, in the new language of exile, her quest for a potential second homeland, and a new sense of community.

Among her photographs depicting Arab life in Pal-



Fig. 7 | E. Auerbach, *Untitled* (Poster announcement in Hebrew, German and Arabic concerning a land sale, Palestine trip), 1934. © Akademie der Künste.



Fig. 8 | E. Auerbach, *Untitled*. (Men in a train compartment, sleeping, reading newspaper, a man with traditional headgear, fez), 1933.1936. © Akademie der Künste.

estine, one can find details from everyday life, such as the billboards in three languages: Hebrew, German, and Arabic (Fig. 7). Additionally, she captures secular scenes of modern life, exemplified by a photograph of a train carriage where a European man sit next to a man wearing a fez (Fig. 8). It is worth noting that the latter is dressed in modern attire, departing from the archaic and orientalist portrayal of Arabs prevalent in Western photography at that time. Through these images, Auerbach's visual language appears to verge on portraying a land that is not only modern but also multicultural.

Auerbach's attempt to forge a new language for a new homeland ultimately proved to be a utopia. In 1936, with the escalating conflict between Jews and Arabs, she left Palestine and embarked on a long exile, first in London and then in the United States. Auerbach's departure left behind a cultural and emotional landscape vastly different from the one Breslauer had encountered and visited. A landscape that had undergone significant changes in just a few years, not only politically and geographically, but also in its impact on the photographers' sense of identity. In this desperate game of mirrors and failed mirroring, which is the grammar of these authors' exile, one can nonetheless discern traces of an alternative modernism. It is a modernism that blurs boundaries, contaminates and hybridises, embracing contingency, politics and personal narratives in sometimes idiosyncratic, rapidly changing signs. These signs compel us to decentralize and rethink the modernist canon as it has been received – Western, masculine, unequivocal – and open it up to complexity, stratification and nomadism.

Notes

¹ The training provided by the Lette-Verein is well chronicled by Breslauer herself, in her late autobiography *Bilder meines Lebens Erinnerungen* (2009: 57-58): "At that time, there was a 'school for women's professions' in Berlin, the so-called 'Lette House', which still exists today at the same location. Here you could do a really well-founded photography apprenticeship with a journeyman's examination from the Berlin Chamber of Crafts at the end. You were taught comprehensively in all areas of photography, starting with optics and camera technology, motifs and image composition and ending with the technical details of developing and retouching". Unless otherwise stated, all translations from German are by the author.

² Albeit in dialogue with the author's modernist training and tastes.

³ "The Nomad Family in Their Tent", in *Funk-Stunde*, September 4, 1931.

⁴ "The Proud Mother. Canaanite with Her Child", in *Allgemeiner Wegweiser für jede Familie*, November 25, 1931.

⁵ The Central Zionist Archives in Jerusalem holds millions of documents and pictures chronicling the history of the Jewish people, from the formation of the "Jewish state" to the early years of Israel. It serves as the historic archives for the World Zionist Organization, Jewish Agency, Jewish National Fund, and others. The collections include correspondence, printed materials, maps, photographs, posters, newspapers, books, and more. The Central Zionist Archives is an institution of the World Zionist Organization, established by decisions made in the 24th (1956) and 27th (1965) Zionist Congresses. As Ingelmann (2006: 97) has already noted, the material of the WIZO preserved in the Archives is not arranged by author but by subject, so that a lengthy review of the entire corpus was necessary to reconstruct which of the photographs were actually taken by Auerbach.

⁶ See e.g., the photomontage taken by Schweig and Rosenberg (Auerbach's maid name), *At the incubators in the WIZO "Hostel" in Tel-Aviv, Aliya st: The first chickens*. Central Zionist Archives, PHW1245033.

⁷ That this was the main aim of the WIZO photographs can be learnt from the records of the WIZO Propaganda Department for the years 1935-37, which state: "during the last two years about 180 new photographs have been taken of the work of WIZO and of women's work in general, all under the direction of the propaganda secretary. They were taken mainly for WIZO picture walls at exhibitions such as the Colonisation Pavilion at the Event Fair Tel Aviv, the Pal. Pavilion at the Paris World's Fair, Dr. Mechner's picture panels at the Lucerne Zion Congress" (Central Zionist Archives, F492672-11_2).

⁸ Information regarding the exhibition comes from the "Office of the 19th Zionist Congress Exhibition" papers from 1935, Central Zionist Archives, LK822.

⁹ While there are no studies on photography at the Congress the films exhibited are analysed by Horak (1984) and Tryster (1995). Yet it is worth noting that these articles make no mention of *Tel Aviv*, the 12-minute film commissioned to Ellen and Walter Auerbach for the occasion. Although the film is not the subject of this article, which focuses only on Auerbach's photography, it was the focus of recent discussions at the Center for Art and Media in Karlsruhe on the occasion of the exhibition "Bauhaus Film Expanded" (2020).

¹⁰ For example, in a letter between two WIZO members dated 12 December 1932, Toni Hauser reported to Nadja Stein that Schweig wanted the Zionist communities to be prepared in advance for his arrival for the photo campaigns (Central Zionist Archives A217/28).

References

- ABUSAADA N. (2021), "Urban Encounters: Imaging the City in Mandate Palestine", in SUMMERER K.S., ZANANIRI S. (eds.), *Imaging and Imagining Palestine: Photography, Modernity and the Biblical Lens, 1918-1948*, Brill, Leiden, pp. 359-389.
- ALLOULA M. (1986), *The Colonial Harem*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- AUERBACH E. (1990), *Autobiographische Erinnerungen*, Manuscript, New York.
- BARROMI-PERLMAN E. (2017), "Archeology, Zionism and Photography in Palestine: Analysis of the Use of Dimensions of People in Photographs", in *Journal of Landscape Ecology*, 10, 3, pp. 49-57.
- BAUMANN S. (1998), "The Essence of Things: An Interview with Ellen Auerbach", in AUERBACH E., AMMANN J., ESKILDSEN U., SCHUBERT R., BAUMANN S. (eds.), *Ellen Auerbach. Berlin. Tel Aviv, London, New York*, Akademie der Kunst, Berlin, pp. 7-9.
- BERKOWITZ M. (1996), *Zionist Culture and West European Jewry Before the First World War*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- BERTSCHIK J. (2000), "Vicki Baum: Gelebter und inszenierter Typ der 'Neuen Frau' in der Weimarer Republik", in WENDE W. (ed.), *Nora verläßt ihr Puppenheim*, Metzler, Stuttgart.
- DALLET-MANN (2021), "De la pleine page à l'effacement", in *Cahiers d'Études Germaniques*, 81, pp. 101-116.
- FEILCHENFELDT BRESLAUER M. (2009), *Bilder meines Lebens. Erinnerungen*, Nimbus. Kunst und Bücher, Wädenswil.
- GAY P. (1968), *Weimar Culture: The Outsider As Insider*, W.W. Norton & Co., New York.
- GRÖBER K. (1925), *Palästina, Arabien und Syrien. Baukunst, Landschaft und Volksleben*, Ernst Wasmuth, Berlin.
- GROSSMANN R. (2018), "Negotiating Presences: Palestine and the Weimar German Gaze", in *Jewish Social Studies*, 23, 2, pp. 137-172.
- HARVEY D. (1990), *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Cambridge.
- HEIZER D.K. (1996), *Jewish-German Identity in the Orientalist Literature of Else Lasker-Schüler, Friederich Wolf, and Franz Werfel*, Camden House, Columbia.
- HERZL T. (1902), *Altneuland*, Hermann Seemann, Leipzig.
- HORAK J.C. (1984), "Zionist Film Propaganda in Nazi Germany", in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 4, 1, pp. 49-58.
- INGELMANN I.G. (2006), *Ellen Auerbach. Das dritte Auge. Leben und Werk*, Akademie der Künste, Berlin.
- IRIGARAY L. (1975), "Pouvoir du discours / Subordination du féminin", in *Dialectiques*, 8, pp. 29-41.
- ISRAEL N. (2000), *Outlandish: Writing Between Exile and Diaspora*, Stanford University Press, Stanford.
- KALMAR I.D. (2005), "Jesus Did Not Wear a Turban: Orientalism, the Jews and Christian Art", in KALMAR I.D., PENSLAR D.J. (eds.), *Orientalism and the Jews*, Brandeis University Press, Waltham, pp. 75-136.
- KAPLAN C. (2000), *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*, Duke University Press, Durham.
- KONOPNY-DECLIVE L., YANAY N. (2019), "The Desire for Space: Stains in Zoltan Kluger's Institutional Photography", in *Visual Studies*, 34, 1, pp. 53-66.
- KRAUSS R. (1982), "Jump over the Bauhaus", in DEREN COKE V. (ed.), *Avant-Garde Photography in Germany 1919-1939*, Knopf Doubleday, New York.
- LACAN J. (1982), *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne*, Norton & Company, New York.
- LAVIN M. (1993), *Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch*, Yale University Press, New Heaven.
- LEWIS R. (1996), *Gendering Orientalism: Race, Femininity, Representation*, Routledge, London, New York.

- MARCUS J. (1989), "Alibi and Legends: The Ethic of Elsewhereness, Gender and Estrangement", in BROE M.L., INGRAM A. (eds.), *Women's Writing in Exile*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, pp. 269-294
- MESSNER A.S. (2018), "Visual Construction of Otherness in Pre-State Palestine and the Early State of Israel: A Female Perspective through the Camera", in PRIJATELJ PAVIČIĆ I., VICELJA MATIJAŠIĆ M., GERM M., CERKOVNIK G., MEKE K., BABNIK I., DÍAZ FERNÁNDEZ N. (eds.), *Liminal Spaces of Art between Europe and the Middle East*, Cambridge Scholar, Cambridge, pp. 114-129.
- OREN R. (2013), "Zionist Photography 1910-1941: Constructing a Landscape", in *History of Photography*, 19, 3, pp. 201-209.
- OTTO E. (2020), "Ringl+Pit and the Queer Art of Failure", in *October*, 173, pp. 37-64.
- PFINGSTEN C. (1997), "Albert Renger-Patzsch: Early Industrial Photography", in *History of Photography*, 21, 3, pp. 187-191.
- PRESNER T.S. (2007), *Muscular Judaism: The Jewish body and the Politics of Regeneration*, Routledge, New York, London.
- ROEMER N. (2013), "Photographers, Jews, and the Fashioning of Women in the Weimar Republic", in GREENSPOON L. (ed.), *Fashioning Jews: Clothing, Culture and Commerce*, Purdue University Press, West Lafayette, pp. 99-111.
- ROZENTAL R. (2023), *Pre-State Photographic Archives and the Zionist Movement*, Routledge, New York, London.
- SYKORA K. (1993), "Die neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre", in KREWANI, A., KATHARINA S., DORGERLOH A., NOELL-RUMPELTES D., RAEV A. (eds.), *Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*, Jonas, Marburg, pp. 9-24.
- TROELLER J. (2020), "A (Still) Marginal Modernity, or The Artist as Stenographer", in *October*, 172, pp. 3-7.
- TRYSYER H. (1995), "The Land of Promise (1935): A Case Study in Zionist Film Propaganda", in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 15, 2, pp.187-217.



STUDI E RICERCHE

Cinema e letteratura teatrale al femminile: Anna Vertua Gentile e il *Cinematografo*

MASSIMO BONURA

Università Telematica eCampus
massio.bonura@gmail.com

Parole chiave

Cinema
Teatro
Letteratura
Scrittura
Storia delle donne

Keywords

Cinema
Theatre
Literature
Writing
Women's History

Abstract

Il saggio riporta la trascrizione commentata di *Cinematografo* (1898) di Anna Vertua Gentile (1845-1926), considerato uno dei primissimi testi letterari italiani con riferimenti al cinema. Nella breve introduzione al testo, inoltre, si cercherà di analizzare il contesto italiano relativo al primo rapporto tra cinema e letteratura.

The essay brings back the transcription of *Cinematografo* (1898), written by Anna Vertua Gentile (1845-1926), considered one of the first Italian text with references to cinema. In the introduction to the text we will analyze the context about the first Italian connection between cinema and literature.

Introduzione

Anna Vertua Gentile (1845-1926; Cerizza 2002: 15-31; Cutrona 2002: 35-44) è stata una “pioniera” (Mazzei 2008: 260) in Italia¹ per quanto concerne il rapporto triangolare tra cinema, letteratura e teatro, scrivendo un’opera che interconnette tutti e tre questi aspetti. Con il suo breve brano teatrale dal titolo *Cinematografo* (1898), infatti, l’autrice è stata tra chi ha permesso “the emergence of a rich body of narrative fiction dedicated to cinema” (Casetti 2017: 22). Il cinema, alla fine dell’Ottocento, tra i Lumière e Méliès, stava iniziando ad assurgere al ruolo di nuova tecnologia/medium di massa, quasi in prolungamento alla fotografia, già diffusasi da diversi decenni. Il cinema della fine dell’Ottocento (fino agli inizi del Novecento) stava vivendo un forte periodo di crescita sia teorica sia tecnico-narrativa, cercando di rendersi sempre più autonomo rispetto ad altre forme visuali²: ad esempio, in relazione a quegli anni, alcuni prodotti (sotto anche l’influenza dei film di Méliès) sono riconducibili al fenomeno della *cinematografia-attrazione* (cfr. Gunning 2006: 381-388; Gaudreault 2004), nata anche con l’intento di stupire con trucchi lo spettatore. In ogni caso, almeno in Italia vi era una certa sovrapposizione tra il termine “regista” e “fotografo”³: in quest’ultima maniera, infatti, è chiamato l’operatore (non solo quindi “fotografo”) del breve filmato oggetto centrale della trama di *Cinematografo. Commedia in 2 atti per fanciulle*⁴ (1898). Il testo di Vertua Gentile, edito da G.B. Paravia e Co. per la collana *Teatro educativo*, rappresenta una eccezione per il tema trattato (il cinematografo) ma non per il pubblico di destinazione. Lo scritto, redatto per il teatro, è stato poi ristampato senza particolari modifiche dallo stesso editore nel 1914⁵. L’autrice ha composto diversi brani o romanzi con protagonista fanciulle e tra i tanti esempi, tra i due più famosi, vi sono il *Romanzo d’una signorina per bene* (Paolo Carrara editore, 1897) o il successivo *Albertina* (Madella 1913). L’argomento cinematografico, tuttavia, risulta raro anche se viene nominato, ad esempio, nel romanzo *Giocondità: un’ora allegra* (1912); mentre a tema fotografico è il brano teatrale *La fotografia istantanea* (1898)⁶, anche questo destinato, come da sottotitolo, “alle fanciulle”. Nel romanzo del 1912, il cinema è ancora legato al “meravigliarsi”, seppur in forma diversa dal brano teatrale del 1898. In un passo di *Giocondità*, infatti, viene

scritto come “Nel prato del sambuco c’è il circo equestre, il serraglio delle bestie feroci, il cinematografo che fa restare a bocca aperta chi lo va vedere per quindici centesimi [...]” (Vertua Gentile 1912)⁷. Mentre la “meraviglia” presente nel brano teatrale *Cinematografo* del 1898 è quella di un nuovo mezzo di espressione capace di documentare i tratti e le espressioni dell’essere umano⁸. D’altronde, come scrive Angelo Cerizza (2002: 18) in riferimento all’atmosfera culturale e letteraria⁹

nella seconda metà dell’Ottocento infatti la consuetudine alla lettura entra a far parte integrante della vita delle fanciulle aristocratiche e borghesi secondo canoni educativi non più esclusivamente religiosi e domestici, ma ispirati a quel liberalismo moderato e sostanzialmente laico che era caratteristica essenziale della cultura lombarda.

Anche Vertua Gentile, quindi, fa parte di quell’ “infinito pulviscolo” (Croce 1940: 185; Fresu 2016) di autrici che costellano la “produzione (para)letteraria femminile otto-novecentesca” (Fresu 2016: 9) e che indirizzano in special modo i propri scritti ai più giovani.

La commedia *Cinematografo* (1898) pone al centro della propria trama (Mazzei 2008: 260-262; 2013: 299-307), con solo personaggi femminili, alcune sorelle orfane del padre medico che devono provvedere a sé stesse, lavorando nella produzione di fiori artificiali e badando alla sorella ammalata. Queste non vogliono mandare la sofferente in ospedale sia perché pensano che questo sia come un disonore nei confronti del genitore defunto, sia perché ritengono che l’atmosfera del nosocomio possa deprimere la ragazza. Una delle sorelle, Linda, nella seconda parte di questo brano, escogita di andare a lavorare ad un *café chantant* per guadagnare di più e aiutare così le altre. Il giudizio di questo luogo, tuttavia, non sembrerebbe essere positivo da parte di Vertua Gentile, anche a causa di rappresentazioni definite come “volgari”. Ecco cosa scrive l’autrice nel suo manuale di buone maniere *Come devo comportarmi?* (1899):

Ai caffè¹⁰ *chantants*, la signora non deve mai andare sola e se anche è accompagnata, deve prima informarsi del genere di divertimento che si dà, per non correre il pericolo di dover arrossire alle sguaiataggini di certe canzonette, di certe mosse buffone e volgari. Non vi accompagnerà le figliuole e nè pure i fanciulli se lo spettacolo non è correttissimo (Ver-

tua Gentile 1899: 337).

Al termine del racconto, in ogni caso, sarà proprio il cinematografo a far conseguire il lieto fine: Giulia ha sposato un nobile, e dopo aver visto la propria sorella filmata da un "fotografo", ha deciso di andare a cercare tutte loro per aiutarle. Questo cinematografo-medium salvifico per la memoria e le emozioni di Giulia è tanto importante da essere benedetto più volte ("Sia benedetto il cinematografo!"), concludendo così il brano teatrale composto da due atti. La stessa Giulia, quindi, è una spettatrice cinematografica italiana come d'uso comune in questi primi anni di nascita e diffusione del cinema: come sottolinea Luca Mazzei (2013: 306), la "sala cinematografica italiana se non come di un mondo completamente composto da donne" è vista "almeno come un ambiente che intorno alla spettatorialità femminile si modella".

In questo testo del 1898, in ogni caso, Vertua Gentile cerca di imprimere un forte ruolo pedagogico e di richiamo alla "Provvidenza", che viene nominata diverse volte (come quando Linda asserisce che "Chi sa che non ci capiti qualche buona ventura?... La Provvidenza c'è; noi non abbiamo fatto nulla di male per meritarcene tanti guai. Io fido nella Provvidenza!"), in maniera quasi ingenua e adatta all'età di riferimento dei lettori del testo. Lo scopo ultimo del racconto però verte sempre sullo stesso punto, ovvero che:

Va riconosciuto, tuttavia, che Vertua Gentile seppe, come molte altre, coniugare l'orizzonte pedagogico e quello ricreativo, in un binomio necessario, evidentemente, a mantenere viva l'attenzione di un giovane pubblico femminile. (Fresu 2016: 59)

Un altro testo utilizzabile in forma teatrale con riferimenti narrativi al cinema è il monologo, di circa un decennio successivo, *Ar cinematografo. Monologo in vernacolo pisano* (1908) di Natale Giovanni Fiaschi. Il libriccino è composto di sole dodici pagine¹¹: qui, il protagonista racconta semplicemente come si sia divertito¹², dopo un attimo di scetticismo, a seguito dell'invito del figlio a recarsi a vedere un film al cinematografo (chiamato *cinematofago*), che rappresenta per il personaggio una nuova tecnologia, comportando così delle analogie di fondo con il testo di Vertua Gentile e con quello scritto da Alfredo Della Pura. Per questi anni, infatti, andrebbe sottolineato

che è

inutile nascondere infatti come la teoria cinematografica italiana d'inizio secolo, e ancora quella dei tardi anni '10 e '20, sia stata segnata da una presenza forte, talora quasi ingombrante, della narrativa.

Non esiste infatti a livello internazionale, almeno per gli anni '10, un testo di speculazione teorica più noto (intendiamo qui universalmente noto: non solo in campo storico-cinematografico) del *Si gira.../Quaderni di Serafino Gubbio Operatore...* (Mazzei 2015: 177).

In conclusione, emerge come il *Cinematografo* di Anna Vertua Gentile sia uno dei primissimi esempi di quella letteratura cinematografica (Gambacorti 2017) che avrà forte impatto, come un vero e proprio *boom* (Mazzei 2015: 179-180), in Italia fino almeno all'inizio degli anni Trenta, mettendo al centro romanzi con riferimenti cinematografici scritti da autori come, tra gli altri, Gualtiero Fabbri (*Al cinematografo*, P. Tonini 1907), Alfredo Della Pura (*Al cinematografo*, R. Bemporad e Figlio 1910), Yarro (*Le novelle del cinematografo*, R. Bemporad e Figlio 1910), Luigi Pirandello (*Si gira...*, Treves 1916; poi rinominato *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, R. Bemporad & Figlio e Mondadori 1925) o Yambo (*I 15.000 m della mia signora*, in *2 lire di romanzo* n. 1, a. 2, GEM 1927 e *La pellicola che non finisce mai*, Nerbini 1929)¹³.

ANNA VERTUA GENTILE

Cinematografo. Scene famigliari per fanciulle

PERSONAGGI

Linda

Bice Sorelle, dai quindici ai diciotto anni

Lina

Margherita (operaia attempata)

Giulia (istitutrice)

**ATTO PRIMO
SCENA I**

(Una stanzetta da operaie¹⁴, con tavolino nel mezzo e intorno alcune seggiole di paglia; da un lato una finestrina; di fronte l'uscio. Su 'l tavolino l'occorrente per comporre fiori artificiale e fiori sparsi su i mobili).

BICE e LINA

BICE. *(Seduta al tavolino, frastaglia sveltamente della carta con le forbici)¹⁵.*

LINA. *(Dà gli ultimi tocchi di mano a una rosa)* Ti pare bene riuscita? *(a Bice)* le gradazioni dei colori?... il calice?...le foglie?... È una rosa un po' vizza; quasi stanca della caldura si direbbe che aspetti la rugiada per rivivere, in piena bellezza, qualche momento ancora! *(La pone con cura in un cestello ove sono già altri fiori e prende in mano un garofano)* Che bel rosso fiammante!... formando questo garofano ho pensato al davanzale d'una povera finestra. Il garofano è il fiore delle fanciulle povere. *(posa il garofano e prende in mano un papavero, al gambo del quale attaccherà le foglie)* Oh il bel rosolaccio dei campi!... Mi pare di essere in campagna, mi pare! e di correre lungo i sentieri fra i campi del frumento maturo!... Ti ricordi, Bice, di quando si viveva in campagna, là al paese, a poca distanza dal fiume?... Che bella casetta si abitava!... che bel giardinetto si aveva!... Il povero papà andava matto per i fiori. Forse è da lui che noi abbiamo ereditato il gusto e la passione del nostro mestiere.

BICE. *(Non interrompendo l'occupazione)* Non è un mestiere; è un'arte!

LINA. Sicuro; è un'arte come la pittura e la musica¹⁶. Non so perché mi scappa sempre detto mestiere. *(prende in mano un mazzetto di pervinche)*. Le pervinche!¹⁷ ... erano la passione di papà!... Quando tornava dalle sue visite, andava nel boschetto delle magrolie, sotto le quali era tutto un pratello verde e tur-

chino. Qualche volta ne portava dei mazzetti a' suoi ammalati. Povero papà! ... *(con accento commosso)*.

BICE. Tu sei sempre triste,

LINA; non sta bene!... Il tuo pensiero a furia di essere delicato e fine, finisce sempre per correre dietro a le memorie melanconiche!... La melanconia non è fatta per infondere coraggio. E noi si ha bisogno di coraggio, sai bene!...

LINA. *(Sospirando)* Eh lo sol!... Non è punto facile la nostra vita!

BICE. Ma il lavoro non ci manca!

LINA. È così mal retribuito, che non basta lavorare di e notte, lo sai pure!

BICE. Basterebbe se non ci fossero i debitucci incontrati per la mia malattia. O perché non mi avete mandata all'ospedale?... Ve lo aveva pur detto! vi aveva pure pregata!

LINA. *(Con accento di rimprovero)* All'ospedale!... nostra sorella!... lo e Linda si sarebbe più tosto morte che fare una cosa compagna!... La nostra Bice all'ospedale!... la figliuola d'un medico all'ospedale!... Mai mai! mai!

BICE. Ma in tanto si è dovuto far debiti con il farmacista e con il macellaio!

LINA. Non ci pensare, Bice!... Poco a poco pagheremo fino all'ultimo centesimo. Con l'economia, con l'ordine e il lavoro, vedrai che tutto si aggiusterà!... Linda presto riceverà la mesata per la sua lezione: sono venti lire; è una sommetta!... Quello che preme è che tu non ti crucci. E se ricadessi ammalata?...

BICE. No, non aver paura. Mi sento così bene!... E, sopra tutto, mi sento così felice di essere guarita!... Se provassi che trista cosa è quella di dover stare a letto, di sentirsi a dosso la febbre!... di non poter muoversi! La nostra cameretta così pulita e bianca, mi pareva brutta, bruttissima!... Piangeva di amarezza; mi pareva un'indegnità di essere in una soffitta. E adesso che sto bene, la nostra povera soffitta mi pare una reggia, mi pare.

LINA. Proprio una reggia non è!... *(sorridente)* Non ci sono arazzi, non ci è manco un po' di tappezzeria di carta. Ma i muri sono bianchi e puliti, e dalle finestre che danno su i tetti, entra la luce allegra e l'aria buona!

BICE. Non dici nulla delle visite dei passerai che vengono a ciangottare¹⁸ i loro pettegolezzi su 'l nostro davanzale?... Oh! e le rondini che ci svegliano con il loro garrito?

LINA. (*Sorridente*) E i gatti che cantano in musica l'appetito e l'amore?...

BICE. Poi ci sono i vicini; povera e buona gente, che ci vogliono bene. Io dico che i signori conoscono poco gli operai. Per questo c'è chi li tratta dall'alto in basso e anche qualcuno che li disdegna. Non hanno sempre, no, il fare e la parola da persone educate; ma in compenso hanno buon cuore, e per rendersi servigi l'uno l'altro, sono fatti a posta.

LINA. Basta dire del vecchio Ambrogio, lo strillone di giornali, che si è preso con sé e mantiene una povera bimba abbandonata; le vuol bene che pare suo nonno!

BICE. E quando ero malata io, ho avute poche prove di bontà, di generosità?... Ti ricordi il giorno che Ambrogio mi portò a casa un mazzo di viole?... Diceva che gliele avevano regalate, ma io sono persuasa che le comperò a posta per me!... Pover'uomo!

LINA. (*Parlando non smetteranno di lavorare*) E Margherita, la lavandaia di pannolini colorati?... Quante notti ha passato al tuo letto per lasciar riposare me e Linda?...

BICE. Oh in quanto a Margherita, io dico che è un angelo, una santa!... Con il suo fare di popolana, il vestito da povera donna pulita, come dice lei, ha delle virtù che neanche una dama!

LINA. (*In ascolto*). Ssst!... Sento il passo di Linda!... Corre che pare che l'inseguano; poi arriva su affannata che le manca il respiro!

SCENA II

LINDA e dette

LINDA. (*Vestita di nero con colletto bianco, e cappelluccio pure nero; semplicissima e elegante*) Ecomi! (*si butta a sedere su una seggiola e sta un momento a respirare affannosamente*) Sono lunghe queste scale!... cento trenta scalini!... e ripidi e alti!... (*si alza, si leva il cappello passando nella stanza attigua da dove parla*) Aspettatevi una sorpresa!

BICE. (*Incuriosita*) Una sorpresa bella?

LINDA. (*Sempre dal di fuori*) Bellissima!...

LINA. (*Forte*) Fa presto, allora!

LINDA. (*Sempre dal di fuori*) Il tempo di cambiare il vestito. Lasciatemi spogliare gli abiti da signorina per diventare operaia!... Come stai, Bice?

BICE. Sempre meglio!... Ma fa' presto; la sorpresa mi ha incuriosita!

LINDA. (*Esce con un biglietto da dieci lire in mano, che mostra trionfalmente. Sarà vestita, come le sorelle, di cotonina, con il grembiule dinnanzi*). Ecco la sorpresa!

LINA. Dieci lire!... ma sono una scommetta!... come le hai guadagnate?

LINDA. (*Sorridente*) Senza sudore della fronte, ma onestamente; ah! onestissimamente! (*si mette a sedere fra le due sorelle e prende a lavorare con esse*).

BICE. Racconta!... Sono impaziente di sentire!

LINDA. Sapete che ho cominciato oggi a dare la lezione nuova; quella che mi ha procurato Margherita, la nostra vicina. La mia nuova allieva è figlia dell'ortolano che sta fuori porta, in una casettina rustica in mezzo a l'ortaglia. Fa le scuole normali e desidera di imparare il francese. Una buona ragazza; e sua madre, un'ottima donna!... In casa non essendoci salottini, la mia allieva propose che si stesse fuori su'l tavolino greggio, ombreggiato dal platano. Dare una lezione a l'aperto!... aderii con piacere e si andò a sedere al tavolino con libri, penna e calamaio. Levai il cappello e cominciai. La mamma, l'ortolana, lì a pochi passi, sgusciava fagioli; due galline beccuzzavano; il cane di guardia mi si accovacciò presso. Ero lì da pochi minuti, intenta a la lezione, quando al di là della siepe che cinge intorno l'ortaglia... non ve l'ho detto che si era vicine a la siepe?... quando dunque, al di là della siepe, ecco compare un signore con un uomo, che regge un grande apparecchio fotografico¹⁹. Il signore, rizza l'apparecchio e chiede all'ortolana: «Buona donna!... me la lasciare fare la vostra fotografia?... Voi continuate a sgusciare fagioli come se niente fosse!...»²⁰ L'ortolana risponde subito: «Faccia pure, signore, se le accomoda. Ma, quanto mi paga la compiacenza?» «Dieci lire! – risponde il signore, sorridendo.» – E fotografa e paga. Poi si rivolge a me: «Fanciulla!» dice «Mi concede il favore di cinematografarla?...» – Cine-ma-to-gra-far-la!²¹... Una parola lunga che non finisce più!²²... L'ortolana risponde subito per me: «Sì; ma per lo stesso compenso!» «Ça va sans dire!» – risponde il signore, come se mi avesse letto in fronte che davo lezione di francese. E mi ci-ne-ma-to-gra-fò, poi mi porse il biglietto da dieci lire²³ dal di sopra della siepe!... Ecco la storia delle dieci lire; ed ecco le dieci lire!... (*Le porge a Lina*) A te, cassiera!

BICE. Non ti sei vergognata di farti pagare per un semplice atto di compiacenza?...

LINA. È la domanda che volevo farti anch'io.

LINDA. Vi risponderò con le parole della mamma ortolana. «Quel signore – disse – va intorno a fare fotografie che poi farà vedere in qualche teatro facendosi pagare.»²⁴ E se lui si fa pagare, perché non ci pagherà noi?

BICE. Quel signore poteva anche essere un dilettante!

LINDA. Giusto l'osservazione che io feci a l'ortolana. Ma lei rispose «Se è un dilettante, fa le fotografie per suo piacere. E paghi il suo piacere. Che si ha da farsi rubare il muso e gli atti²⁵ – sono sue parole – per niente?»

LINA. L'ortolana non ha mica torto.

LINDA. È quello che penso anch'io, e teniamoci il nostro biglietto da dieci lire senza scrupolo! Aiuterà a pagare il macellaio!

LINA. Anzi, basterà. Non gli dobbiamo certo più di otto a nove lire.

LINDA. Con i quattrini poi della lezione pagheremo il farmacista, e i conti saranno saldati tutti. Che respirone quando non si avrà più nulla da pagare!...

BICE. (*Mortificata*) Quando penso che i debiti si sono dovuti fare per me!...

LINDA. Zitta lei, signorina! e ringrazi il Signore per essere guarita e non pensi più in là, che non tocca a lei a immischiarsi di affari. Lasci fare a Lina che è la migliore, e poi a me che le vengo dietro!

BICE. (*Sorridente*) Oh le vecchione!... oh le donne serie che se ne intendono di affari!... Tu (*a Linda*) hai appena un anno più di me! e tu (*a Lina*) due anni e pochi mesi!... Se ci fosse Giulia, pazienza. Ha cinque anni più di me. Ma quella...

LINA. (*Prestamente*) Lascia stare Giulia!

LINDA. (*Melanconica*) Sì, sì, lasciala stare!... E non occupiamoci di lei, che tanto...

BICE. (*Interrompendola*) Che tanto non si ricorda né pure d'averne tre sorelle!

LINDA. (*Sospirando*) È dura però!

LINA. Abbandonarci!

BICE. Vergognarsi di noi perché si fa l'operaia

LINA. (*Con impazienza*) Ma non ne parliamo!... Ogni volta che capita di pronunciare il nome di Giulia, è come se una nuvola si stendesse fra noi e il sereno!... Ella ha avuto la fortuna di alloggiare come istitutrice in una famiglia straniera, prima che il babbo morisse; quando era malato!... Era via al momento della disgrazia; e quando venne a sapere che noi si era venute in

città e si abitava in soffitta e si lavorava per vivere, non ebbe che una preoccupazione: che la famiglia presso la quale viveva, non sapesse mai che le sue sorelle erano povere e lavoravano per vivere.

LINDA. Che superbia stolta!

BICE. Quasi che fosse disonorante il lavorare per vivere!

LINA. E il vivere in una soffitta!... Ma lasciamo Giulia dov'è, andiamo!...

LINDA. (*Alzando con la mano un mazzetto di fiori d'arancio e piegando un po' il capo su una spalla per ammirare*) Ben riusciti questi fiori d'arancio!... Brava! Bene! fai progressi Bice!...

BICE. (*Con sorrisetto malizioso*) È che vorrei riuscire a farli a perfezione per te, Linda, quando sposerei il tuo farmacista!

LINDA. (*Ridendo*) Ah! ah!... il mio farmacista!... C'è tempo, cara!... Carlo non è, fin'ora, che praticante farmacista; e prima che abbia raggranellato i danari da aprire lui una bottega, magari in campagna, ce ne vuole!... Dubito che diventeremo tutti due vecchi, prima!... (*Alzandosi*) È ora di preparare un boccone per desinare! (*Lina e Bice si alzano pure e radunano gli oggetti sparsi su 'l tavolino*)

BICE. Che cosa che è quella dei danari!... Uno non può vivere in campagna come vorrei io, perché?... perché mancano i danari. Due bravi giovani si vogliono bene da un pezzo e si vorrebbero sposare?... Non possono perché non ci sono i danari. Sempre, sempre i danari. LINA. E per i danari, tre ragazze che sono nate e cresciute in mezzo ai campi, libere, allegre, devono rassegnarsi a stare in soffitta; a lavorare da mattina a sera!

LINDA. (*Dal focolare, dove attenderà a qualche cosa*) E per i danari, una maestrina di francese che dà lezione per cinquanta centesimi a l'ora, si lascia... si lascia... (*Si rivolge e pronuncia con affettato stento*) ci-nema-to-gra-fa-re!

BICE. (*Ridendo*) Ah! ah! che parola lunga!²⁶

SCENA III

MARGHERITA e dette

MARGHERITA. (*Vestita da operaia, con zoccole ai piedi, e un fardello sotto il braccio*) Si può?...

LINDA. (*Correndo ad aprire*) Sempre, Margherita; si può sempre per voi!

LINA. Siete stanca, povera Margherita?

MARGHERITA. È dalle quattro che sono in piedi, e, si sa!... quando non si hanno più vent'anni, e nè pure quaranta, la fiaccona²⁷ entra nelle ossa! (*Poserà il fardello, ne leverà alcuni capi e li distenderà sulle spalle delle seggiole*) Ecco i grembiuli e il vestito!

LINA. Grazie, Margherita!... quanto vi devo?

MARGHERITA. Non mi ha già detto grazie?

BICE. Ma no, ma no, Margherita!... Se fate sempre così andrete in malora!

LINDA. (*Che intanto avrà prestamente disteso la tovaglia e messi quattro posti*) Margherita!... ho preparato un piatto di patate che devono essere deliziose. Sentite che odore!... Fateci il piacere; mettetevi a sedere con noi e mangiate del nostro pranzo!... (*sorridendo*) Patate fritte con pane!

BICE. (*Obbligando Margherita a sedere*) Non le credete!... c'è anche un pezzo di formaggio di capra; di quello che costa dieci centesimi all'ettogrammo!

LINA. Poi, per chi ha sete, c'è dell'acqua potabile e fresca!... A tavola!

LINDA. (*Porta in tavola un piatto di patate e Lina e Bice si mettono a sedere ai lati di Margherita*).

MARGHERITA. Accetto il vostro buon cuore, signorine!

LINDA. (*Mettendosi pure a sedere*) Buon pranzo a tutte!

Cala il tendone.

ATTO SECONDO SCENA I

(*La stessa scena del primo atto. È sera. Su 'l tavolino ci sarà la lucernetta accesa.*)

LINA, LINDA, poi MARGHERITA

LINA. (*Infagottata in un vecchio scialle, dorme, con la testa posata su le braccia incrociate sul tavolino, come nell'atto primo ingombro di fiori artificiali e di arnesi per farli. La scena rimane silenziosa un momento, fino a l'entrare di Linda, che verrà dalla parte ove si suppone la camera da letto.*)

LINDA. (*Pure infagottata in uno scialle con un fazzoletto in testa. Vede Lina addormentata e si ferma a guardarla*) Poveretta!... sono due notti che non si chiude occhio!... (*Si leva lo scialle e lo distende su le spalle di Lina*) A star fermi qua dentro si gela!... Dio che freddo!... e tira aria dalla finestra, dalle fessure dell'uscio, da per tutto!... e sopra il tetto c'è la neve

alta!... (*guardandosi intorno*) Non un fuscello per un po' di fuoco!... Bisogna rinunciare al fuoco per quel poco di spirito necessario per i brodi di Bice!... Che freddo! che freddo!... brrr! (*rabbrivisce*).

SCENA II

MARGHERITA e dette

MARGHERITA. (*Infagottata, entra guardando, camminando in punta de' piedi e facendosi presso Linda*)

LINDA. Ecco, Margherita! (*Sotto voce, porgendole un astuccio*) Sono i coralli che mi ha regalato mia nonna per la Cresima!... Sono finiti!...

MARGHERITA (*Commossa*) Povera tosa! povera tosa!...²⁸ Li devo portare al Monte di pietà?

LINDA. No, no!... (*sempre sotto voce*) Vendeteli!... Pigliate quel che vi danno, comperate subito un po' di legna e qualche poco di carne per il brodo di Bice.

MARGHERITA E per lei signorina?... E per quella poveretta lì? (*accenna a Lina*).

LINDA. Per noi provvedete un pezzo di pane. Basterà!

MARGHERITA Povera tosa!... Per l'ora della sua lezione sarò di ritorno, e verrò ad assistere la malata!... tanto con questo tempaccio lavare non si può!... (*esce e ritorna subito con una fascina fra le braccia, che mette premurosamente su 'l focolare*).

LINDA. (*Impedendo*) No, Margherita! no, non voglio!

MARGHERITA. (*Rivolgendosi*) Non abbi timore; non è roba mia; non ci ho più una scheggia nè pur io. La fascina l'ho trovata qui fuori dell'uscio. È stato Ambrogio!...

LINDA. (*Piangente*) Povero vecchio!

MARGHERITA. Fra poveri la carità non bisogna rifiutarla mai!... Oggi a te, domani a me!... (*dà fuoco a la fascina, che si accende*).

LINA. (*Svegliandosi di soprassalto*) Oh il fuoco!... (*Con piacere, correndo al focolare*) Sono intirizzita!... (*a Linda*) Ho dormito molto?... E Bice?

LINDA. Non ha più febbre; le è passata del tutto. Adesso dorme.

LINA. E come si farà per il brodo?... Non ho più un soldo io!

MARGHERITA. Non ci pensi, signorina!... Ora vado fuori io e torno con l'occorrente per il brodo. (*Esce*).

LINA. (*Sedendo su lo scalino del focolare*) Linda!... Come faremo a tirare innanzi?

LINDA. Non perdiamoci di coraggio. Chi sa che non ci

capiti qualche buona ventura?... La Provvidenza c'è; noi non abbiamo fatto nulla di male per meritarcene tanti guai. Io fido nella Provvidenza!...

LINA. Oh questa ricaduta di Bice!

LINDA. Poverina!... È delicata; avrebbe bisogno di riguardi, di cure. Il freddo intenso non l'ha potuto tollerare; il suo povero petto ne ha subito sofferto!

LINA. E noi non possiamo assolutamente curarla come si dovrebbe!... Hai sentito il medico che cos'ha detto anche stamane?... Che Bice ha bisogno di ambiente caldo, di nutrimento sostanzioso, di medicine costose!... Che volere ostinarsi a tenerla in casa è quanto ucciderla!... Oh l'ospedale! l'ospedale!... veder portare all'ospedale la nostra cara sorellina, che il povero papà prima di morire ci raccomandava piangendo!... (*punta i gomiti su le ginocchia, abbandona la testa nelle mani e singhiozza*). LINDA. (*Intenerita, cercando di farsi forte*) Non sono ancora esaurite tutte le risorse!... Lottiamo fin che si può. Margherita è andata a vendere il mio vezzo di coralli e qualche cosa se ne ricaverà. Fra alcuni giorni mi saranno pagate le lezioni!... Se Bice migliora, potremo riprendere i nostri fiori!...

LINA. (*Scuotendo il capo e levando le mani dalla faccia*) Ci frutteranno ben poca cosa i nostri fiori!

LINDA. Lina!... Tu sei scoraggiata!²⁹

LINA. Penso a Bice!... penso che ha ragione il dottore!... penso che così non si può continuare!... no! no! non si può continuare!... sai che il fornaio rifiuta di darci il pane se non lo paghiamo subito?... sai che a momenti si dovrà pagare l'affitto?... Come faremo?... come faremo?

LINDA. (*Con subita decisione*) Senti Lina!... Tu sai che io canto benino. Nella famiglia dove vado a dar lezione, mi vogliono sempre sentire!... C'è là una signora, che mi fece un giorno la proposta di farmi scritturare in una compagnia da caffè *chantant!*... Suo marito è uno di quelli che suonano il piano appunto in uno di questi caffè. Dice che mi daranno non meno di due lire per sera. Vuoi tu ch'io vada da quella signora a raccomandarmi?...

LINA. (*Incuriosita*) Che cosa sono questi caffè *chantant?*... Io non ne ho mai sentito parlare.

LINDA. E nè pur io. Figurati! con la vita che si fa noi!... E poi sono a pena due anni che si vive in città; e in campagna di questa sorta di cose non si sente mai dire!... Quello che ho capito è che si tratta di caffè ove si canta e ove chi canta è pagato!... Due lire per sera

sono qualche cosa!

LINA. (*Vivamente*) Sono una ricchezza!

LINDA. Dunque credi che vada?...

LINA. (*Impensierita*) Vorrei sapere meglio di che si tratta, ecco!... Ci sono cose in città che io non riesco a capire; ho sentito dire di pericoli che minacciano continuamente le fanciulle giovani e inesperte!... Non so; ho paura!...

LINDA. E nè pur io non sono senza timore. Ma posso vedere!... posso provare!... Nella nostra condizione non c'è da stare tanto su l'indciso. Siamo minacciate da guai d'ogni maniera. L'ospedale per Bice da una parte; dall'altra l'affitto, che se non si paga, bisogna sgombrare!... che è quanto dire essere cacciate su la strada!...

LINA. Dio che avvilito!... (*Si alza, va su la punta de' piedi su l'uscio della camera, poi torna in scena*) Dorme tranquilla!... Poverina!... Lei non si rifiuterebbe certo di andare a l'ospedale!

LINDA. Tutt'altro!... Non l'ha già cercato lei stessa, parecchie volte?... Ma vi andrebbe perché lo trova necessario. Una volta là però, in quelle infermerie tristi, in mezzo a sofferenti, fra gente sconosciuta, non resisterebbe; lo sento, lo so!... morirebbe di sconforto la povera cara!... (*Risoluta*)

LINA; non bisogna lasciar andare all'ospedale la nostra Bice; non bisogna metterci nel caso di essere scacciate di casa!... Lascia che io provi il caffè *chantant!*... Ora mi vesto e vado!... Ah non mi vorranno già mangiare!

SCENA III

MARGHERITA e dette.

LINDA. (*Correndole incontro*) E così Margherita, e così?

MARGHERITA. (*Mortificata*) Niente!... (*porgendole l'astuccio*) Mi hanno offerto tre lire quei bricconi!... tre lire per un gingillo compagno!... L'ho portato indietro!

LINA. Avete fatto bene, Margherita!

LINDA. Non importa. Ho pensato a un altro espediente. Vado a cantare in un caffè *chantant!*

MARGHERITA (*Fa alcuni passi indietro stupita*) Che?... che cosa ha detto signorina?

LINDA. Ho detto che vado a cantare in un caffè *chantant* dove mi daranno due lire per sera.

MARGHERITA (*Scandolezzata*)³⁰ Chi le ha messo in

mente una cosa simile?

LINA. Perché, Margherita, perché? *(con ansia)*

MARGHERITA. Perché è un'indegnità, eccol!... Una fanciulla come lei in un caffè *chantant*? Artista da caffè *chantant*?... Un agnellino compagno in bocca di lupacci cattivi!... No; no; no; dia retta a me; ascolti la vecchia Margherita che la sa lunga, che conosce la vita; non si lasci passare per il capo idee compagne!...

LINDA. Ma non abbiamo più nulla, Margherita!...

LINA. Ma a momenti si ha da pagare l'affitto!...

MARGHERITA. Non bisogna diffidare della Provvidenza³¹, mie povere figliuole!... Io sono una ignorante, ma ho sempre visto che Dio lascia fare ma non sopraffare!... Intanto per quel poco di carne necessaria alla malata, ci ho pensato io!... *(porge un involtino)* L'ho cercata a la macellaia che conosco da anni; me l'ha data in carità!... Per oggi quella poverina avrà da sostentarsi. E per domani... se proprio... sarà necessario... credano, signorine, meglio, cento volte meglio l'ospedale che il caffè *chantant*!... La signorina Bice, povero angelo, me lo diceva anche ieri, che ci sarebbe andata volentieri all'ospedale!

SCENA IV

BICE e dette

BICE. *(Appare su la soglia alle ultime parole di Margherita. Sarà pallida avvolta in uno scialle. Camminerà barcollando)* E lo ripeto adesso; vado volentieri a l'ospedale; ci voglio andare subito. Margherita mi accompagnerà lei! *(si avvanza a stento e cade affranta su la seggiola che Lina le avrà avvicinata; Linda e Lina le si metteranno ai lati, Margherita starà ritta dietro la sedia)* Lina! Linda!... credetelo! è per il meglio!... Lasciatemi andare! *(parlerà a fatica)* Guarirò presto!... tornerò a casa; lavoreremo ancora insieme!

LINA. *(Inginocchiandosi presso)* Oh Bice! Mia povera sorellina cara!

LINDA. *(Piangendo)* No, no, Bice! resta con noi!

MARGHERITA. Questa fanciulla è un angelo; che il Signore la benedica. Ella ha ragione, poverina. A l'ospedale sarà ben curata, guarirà presto!... e poi noi andremo a trovarla!

BICE. *(alzandosi a fatica)* Andiamo, Margherita!... Io sono pronta.

LINA. *(Si alza, va un momento in camera ed esce con*

un cappuccio che mette in capo a Bice. Poi la bacia piangendo).

LINDA. *(Singhiozzando bacia pure la sorella, che si avvia a braccio di Margherita).*

SCENA V

GIULIA e dette.

GIULIA *(Elegantissima, con cappello in testa e pelliccia su le spalle. Apre l'uscio e si trova di fronte Bice con Margherita)* Bice!... Lina!... Linda!... Sorelle miel!...

BICE. *(A Giulia)* Addio Giulia!... Vado a l'ospedale!... Vieni a vedermi là!

GIULIA *(Con impeto, abbracciando Bice)* A l'ospedale?... tu a l'ospedale?... a l'ospedale una mia sorella?... No, no!... è impossibile!... Eravate ridotte a questo punto!... *(Si stacca da Bice e si mette di fronte a Lina e a Linda)* Così povere, così abbandonate!... Ed io... *(prende Bice per mano e la fa sedere)* No, cara! no a l'ospedale! *(con agitazione)* Giulia è tornata; Giulia non vi lascerà più; Giulia è ricca!...

LINDA. *(Sorpresa)* Ricca?

GIULIA. Sì!... Il fratello della mia allieva, il Conte di Rorà mi ha sposata, e sono sua moglie; mi aspetta all'albergo con le mie sorelle care!

LINA. Tu sei ricca?... Sei una contessa?

GIULIA. Sì, sì!... Ma bisogna accendere del fuoco qua dentro!... Bisogna che Bice sia ristorata!... E voi così pallide!... *(a Lina e Linda)*. Buona donna! *(a Margherita)* correte a provvedere quanto occorre... tutto quanto occorre! *(le porge un portamonete)*.

MARGHERITA. *(Uscendo)* Lo diceva io che bisogna fidare nella Provvidenza!... *(Esce)*.

GIULIA. Ah mie care sorelle! chi avrebbe pensato di trovarvi così?

LINDA. Ma... come hai potuto sapere?...

LINA. Ma sì! come mai, poiché è già tanto tempo che non ti scriviamo!

GIULIA. Oh perdonate! perdonate! Ero stupida, ero pazza allora!... Temevo che sapendomi di famiglia povera, i signori presso i quali erro allogata, avessero da disprezzarmi!... Sono stata cattiva, crudele! perdonatemi!... Ma... m'ero ingannata; quando ho detto a mio marito che avevo delle sorelle povere, egli si è commosso ed ha subito voluto che si venisse a cercarvi!... Sono vari giorni che vi cerchiamo. Oggi finalmente vi ritrovo!... Oh guai se arrivavo un momento più tardi!...

Bice! mia povera Bice! *(la bacia e poi si leva la pelliccia e gliela butta su le spalle avvolgendonela)*.³²

LINDA. Chi ti ha dato l'ispirazione di venire dalle tue sorelle!

GIULIA. Ci pensavo sempre e un momento o l'altro sarei corsa da voi. Ma ciò che mi fece decidere lì per lì, fu... fu... una veduta del cinematografo.

LINDA. *(Giungendo le mani)* Oh! il cinematografo!

GIULIA. Sì, ti ho veduta, Linda. Eri seduta a un tavolino, e davi lezione a una fanciulla. Vidi le tue labbra muoversi; vidi la tua mano far scorrere la penna su la carta; ti vidi gli occhi come adesso!...³³ E subito nell'anima mi entrò il desiderio di vederti; di vedervi tutte tre!... Mio marito trovò giusto il desiderio; volle accompagnarmi; vuole conoscervi; vi amerà perché è buono e nobile!... Per farmi piacere, ha già comperata al paese la casetta che fu già del povero papà!

BICE. *(Con entusiasmo e un filo di voce)* La nostra casetta!

GIULIA. Sì, cara!... E tu andrai ad abitarla se lo desideri!

BICE. La nostra casetta!... tornare al paese!

GIULIA. Sì, se ti piace e se Lina e Linda lo vogliono!

LINA. Oh se lo voglio!

LINDA. Oh se lo desidero!

GIULIA. Vivrete allora al paese, nella casetta paterna. Mio marito ha stabilito di passarvi una rendita che vi procuri l'agiatezza.

LINA. Oh come sono contenta!

LINDA. E tutto in causa del cinematografo!

GIULIA. Sia dunque benedetto il cinematografo!³⁴ *(si china a baciare Bice)*.

SCENA VI

MARGHERITA e dette

MARGHERITA *(Entra con gran panierà³⁵ al braccio)*.

BICE. *(A Margherita)* Oh Margherita, buona Margherita, se sapeste come mi sento meglio, come sono contenta!

LINA. *(A Margherita)* Ritorniamo al paese; ritorniamo ad abitare la casetta del povero papà.

LINDA. E voi verrete con noi, Margherita!

MARGHERITA *(Commosa)* Dio vi benedica, signorine, per la vostra buona intenzione; ma io sono ormai vecchia!

BICE. *(Abbracciandola)* Sarete la nostra nonna!

LINDA. Sì, sì; la nostra buona nonna!

LINA. E non laverete più i pannolini colorati!

GIULIA. *(Porgendo la mano a Margherita)* Dite di sì, buona donna!... Le mie sorelle sono giovani, ed hanno bisogno di una persona di cuore e d'esperienza che viva con loro!... Dite di sì; ed io sarò perfettamente quieta sapendo le mie care sorelline affidate a voi.

MARGHERITA *(Commosa)* Ebbene sì!... Oh non mi costa fatica il risolvermi a vivere con questi angioletti del Signore!

BICE. Brava Margherita!... Oh come sono felice e come ringrazio la Provvidenza!

LINDA. E Iddio che ha ispirato quel signore del Cinematografo di fotografarmi.

GIULIA. Ed è per questo che io torno a dire: sia benedetto il cinematografo!³⁶ *(si inchinano tutte al pubblico mentre cala il telone)*.

Note

* La riproduzione dell'opera di Vertua Gentile non è, in tutto o in parte, sotto licenza Creative Commons 4.0 o altre licenze. La trascrizione è tratta dal testo conservato dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Si prega di fare riferimento alla legislazione e alle normative vigenti in materia. / *The reproduction of Vertua Gentile's work may not be in whole or in part under a Creative Commons 4.0 or other licenses. The transcription is taken from the text kept by the Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Please refer to the qualified legislation and regulations for this.*

** L'autore si è occupato, oltre che dell'*Introduzione*, anche della trascrizione dell'opera e delle relative note. Il testo del 1898, utilizzato per la trascrizione, è reperibile e custodito presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (che afferisce al MiC), così come l'edizione 1914 utilizzata per un confronto. Per informazioni generali sul testo e sulle edizioni si rimanda prudenzialmente alla suddetta biblioteca (che possiede anche il volume datato 1924); per eventuali riproduzioni o usi si fa riferimento alle normative e alla legislazione in merito. Si suggerisce di confrontare la trascrizione con il testo già pubblicato. L'autore ringrazia per alcuni suggerimenti Luca Mazzei.

¹ Altra pioniera italiana del racconto letterario a tema cinematografico è stata Luigia Cortesi, scrittrice del breve racconto *Al cinematografo*, pubblicato originariamente ne *La rassegna nazionale* dell'1 aprile 1905. Su ciò si vedano in particolare Gambacorti 2017 e Casetti et al. 2017.

² Almeno nelle forme del *live-action*, meno da quelle animate tramite disegni che subiscono ancora l'influenza del fumetto e dell'illustrazione: cfr. Bonura 2022.

³ Questa sovrapposizione tra i due termini rimarrà talvolta almeno fino agli inizi degli anni Trenta: ad esempio, è presente un regista denominato come "fotografo" (mentre filma) anche nella storia a fumetti con Mickey Mouse dal titolo *Un operatore troppo esigente*, disegnata da Buriko (A. Burattini) e apparsa nel periodico nerbiniano *Topolino* n. 7, 1933.

⁴ Vi era anche, come si evince anche dalla quarta di copertina del testo, una collana di *Teatro per ambo i sessi*.

⁵ Il testo del 1898 (la copertina è firmata G. Sommati; uguale a quella di altri volumi della collana) presenta nel frontespizio del libro il sottotitolo *Scene famigliari per fanciulle*, anziché *Commedia in 2 atti per fanciulle* come scritto in copertina. Anche il testo del 1914 ha nel frontespizio la scritta *Scene famigliari per fanciulle*. Dello scritto di Vertua Gentile vi è una ulteriore ripubblicazione della prima metà degli anni Venti (1924), edita da G.B. Paravia & C. Qui nel frontespizio è presente, invece, la scritta *Commedia in due atti per giovinette* per la collana *Biblioteca teatrale educativa*.

⁶ Per una breve sinossi si rimanda a Mazzei 2013, 302.

⁷ O ancora, nello stesso romanzo, si scrive che a Tonino "le idee gli si andarono confondendo nel cervello. In un attimo, come in un cinematografo improvviso, si vide passare dinanzi, il paese, la casa, Veronica, i cugini, zio Brontoli e zia Eufemia a braccetto sorridenti" (Vertua Gentile 1912).

⁸ Questo è ben descritto nel secondo atto della commedia di Vertua Gentile.

⁹ L'autrice infatti inizia a scrivere già nella seconda metà dell'Ottocento (Cerizza 2002). Uno dei suoi primi scritti editoriali è la raccolta di racconti *Per la vigilia di Natale* (P. Carrara, Milano 1877).

¹⁰ Vertua Gentile usa la stessa espressione al singolare ("caffè *chantant*") anche nel testo *Cinematografo*.

¹¹ Il testo è stato pubblicato a Pisa nel 1908 per l'editore A. Pizzanelli e ripubblicato nel 1922 per l'editore Marcello Pasini. Il primo è reperibile presso la Biblioteca Universitaria di Pisa, il secondo, oltre che in quest'ultima, presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

¹² Tanto da esclamare ad esempio "Che risata ci feci di 'ore! Ah, bimbi mia! Se vo vedesse 'he po' po' di 'ose si vede ar *cinematofago*. Se vo c'andassite un vierresti più via!" (Fiaschi 1922: 10).

¹³ Il testo di Fabbri è stato riedito e commentato in Raffaelli 2012; per Yarro [Giulio Piccini] si veda Lucio 2016; per Yambo [Enrico Novelli] e il cinema (cfr. Lotti 2010: 119-143). Per un'analisi sui primissimi testi letterari italiani con riferimenti cinematografici con particolare riferimento al testo di Della Pura si veda Bonura 2023, 5-25. *Si gira...* di Pirandello fu pubblicato, invece, già nel 1915 nella rivista romana *Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti* (v serie).

¹⁴ Ad iniziare da questa didascalia, nel testo, vi sono diversi riferimenti al lavoro e alla fatica dell'operaia Margherita. Per un'analisi del lavoro femminile nell'Ottocento (e nel Novecento) in Italia si veda Pescarolo 2019.

¹⁵ Le frasi tra parentesi sono scritte nel libretto con un carattere tipografico più piccolo rispetto al testo dei dialoghi, in quanto indicazioni delle scene teatrali.

¹⁶ John Dewey (1995: 10) sottolinea come chi si dedica con passione al proprio lavoro agisca in una vera e propria maniera "artistica".

¹⁷ Piante sempreverdi da giardino.

¹⁸ Ovvero cinguettare.

¹⁹ Da qui in poi vi è la prima menzione alla cinematografia del racconto. Questo episodio raccontato si collegherà con la seconda parte. Il fotografo, come nota Mazzei (2013: 304), è "probabilmente, si fa intendere, un operatore Lumière".

²⁰ L'intento di questa richiesta fotografica e filmica sembra essere di tipo descrittivo o etnografico.

²¹ Ovvero filmare, si passa così dalla fotografia ad un breve video.

²² Da qui si comprende lo stupore che la cinematografia riscuoteva in quanto novità e si sottolineava il legame di derivazione e di analogia tra fotografia e cinema: per approfondimenti sul tema si veda in particolare Fiorentino 2010.

²³ Il prezzo è molto alto: basti considerare che lo stesso racconto (1898) di Vertua Gentile era venduto ad un costo di 40 centesimi; l'edizione del 1914, invece, era acquistabile per 60 centesimi.

²⁴ Da questa asserzione si può notare come le fotografie (o le eventuali brevi proiezioni) avvenivano a teatro. I veri e propri cinema, invece, erano poco diffusi. Per un approfondimento sulla storia dei cinema italiani si veda Eller 2021.

²⁵ Questo è un altro riferimento del testo alla cinematografia.

²⁶ Questa frase di Bice riprende una precedente pronunciata da Linda.

²⁷ Ovvero la stanchezza, la debolezza.

²⁸ Ovvero “ragazza”, come da dialetto veneto e lombardo. L’autrice è originaria di Dongò, in Lombardia.

²⁹ Sic, scoraggiata.

³⁰ Sic.

³¹ Questo continuo richiamo alla Provvidenza sottolinea ancora una volta l’intento pedagogico dell’opera, come d’uso in diversi romanzi di formazione dell’epoca. D’altronde, Vertua Gentile scrive con fini pedagogici, avendo professato l’attività di insegnante (Cerizza 2002: 17). Per la pedagogia di Vertua Gentile si veda anche Armenise 2018.

³² Sic.

³³ Questa è la descrizione del film delle dieci lire precedentemente descritto. Come si può notare da queste parole al cinematografo si fa assumere una posizione di *mimesis* del reale («ti vidi gli occhi come adesso!»).

³⁴ Questa frase è rilevante perché sottolinea come il film fosse gradito al pubblico dell’epoca: non era, infatti, uno strumento da cui stare necessariamente a distanza. Anche questa parte propedeutica al lieto fine, può essere letta secondo una valenza pedagogica dell’autrice.

³⁵ Sic.

³⁶ Vertua Gentile forse, implicitamente, con queste parole teneva a rassicurare gli spettatori del teatro della novità del cinema e della sua eventuale concorrenza con gli spettacoli teatrali. Per un confronto tra Vertua Gentile e altri scrittori di quel periodo sul contesto e su questa frase con altri testi si vedano: Mazzei 2013: 307; Bonura 2023: 7-17.

Bibliografia

- ARMENISE G. (2018), *La riflessione di Anna Vertua Gentile sulla «Educazione Moderna» nel Secolo XIX*, appendice di D. De Leo, Pensa MultiMedia, Lecce-Rovato.
- BONURA M. (2022), *Dimensioni cinefumentistiche*, con un contributo di F.F. Montalbano, prefazione di S. Brancato, introduzione di L. Bandirali, note finali di M. Danesi e A. Musti, Edizioni Ex Libris, Palermo.
- ID. (2023), *Tra letteratura e cinema. Note storico-estetiche: Alfredo Della Pura*, con la riproposizione del testo di A. Della Pura, postfazione di L. Mazzei, Morrone editore, Siracusa, pp. 5-25.
- CASETTI F. (2017), “The Throb of the Cinematograph”, in F. Casetti, S. Alovio, L. Mazzei (a cura di), *Early Film Theories in Italy 1896-1922*, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 11-32. DOI: 10.5117/9789089648556
- CASETTI F., ALOVISIO S., MAZZEI L. (a cura di), *Early Film Theories in Italy 1896-1922*, tr. di AA.VV., Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 11-32. DOI: 10.5117/9789089648556
- CERIZZA A. (2002), “Anna Vertua Gentile scrittrice”, *Archivio Storico Lodigiano 2001*, Organo della Società Storica Lodigiana, pp. 15-31.
- CROCE B. (1940), *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. VI, Laterza, Bari.
- CUTRONA F. (2002), “Il palcoscenico dei buoni sentimenti. Anna Vertua Gentile scrittrice di teatro per l’infanzia”, in P. Boero (a cura di), *Storie di donne*, Brigati, Genova, pp. 35-44.
- DEWEY J. (1995 [1934]), *L’Arte come esperienza*, a cura e traduzione italiana di C. Maltese, La Nuova Italia, Scandicci.
- ELLER L. (2021), *Storia delle sale cinematografiche in Italia. Dagli ambulanti all’avvento della televisione*, LuoghInteriori, Città di Castello.
- FABBRI G. (2012), *Al cinematografo*, a cura di S. Raffaelli, Associazione Italiana per le ricerche di storia del cinema-Paolo Emilio Persiani, Roma.
- FIASCHI N.G. (1908), *Ar cinematografo. Monologo in vernacolo pisano*, A. Pizzanelli, Pisa; ristampato nel 1922, M. Pacini editore (Stab. Nistri e Lischi e Figli), Pisa.
- FIORENTINO G. (2010), *L’Ottocento fatto immagine. Dalla fotografia al cinema, origini della comunicazione di massa*, Sellerio, Palermo.
- FRESU R. (2016), *L’infinito pulviscolo. Tipologia linguistica della (para) letteratura femminile in Italia tra Otto e Novecento*, FrancoAngeli, Milano.
- GAMBACORTI I. (a cura di) (2017), *Lo schermo di carta. Pagine letterarie e giornalistiche sul cinema (1905-1924)*, Società editrice fiorentina, Firenze.
- GAUDREAU A. (2004), *Cinema delle origini o della «cinematografia-attrazione»*, traduzione italiana di V. Paci, Il Castoro, Milano.
- GUNNING T. (2006 [1986]), “The Cinema of Attraction[s]. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, in W. STRAUVEN (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 381-388. DOI: 10.5117/9789053569450
- LOTTI D. (2010), “Yambo sulla Luna di Verne e Méliès. Da La colonia lunare a Un matrimonio interplanetario”, in *Immagine. Note di Storia del Cinema*, n. 1, a cura di S. Alovio, M. Canosa, AIR-SC-Cattedrale, pp. 119-143.
- LUCIOLI F. (a cura di) (2016), *Giulio Piccini (Jarro) tra Risorgimento e Grande Guerra (1849-1915)*, ETS, Pisa.
- MAZZEI L. (2008), “Al cinematografo da sole. Il cinema descritto dalle donne fra 1896-1916”, in DALL’ASTA M. (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna, pp. 257-268.
- ID. (2013), “Anna Gentile Vertua, l’onestà cinefila”, in GUIDI L., PELIZZARI M.R. (a cura di), *Nuove frontiere per la storia di genere*, vol. III, Università degli Studi di Salerno-Libreriauniversitaria.it edizioni, pp. 299-307.
- ID. (2015), “Risvegliarsi nel film. Avventure cinematografiche nell’Italia degli anni ‘10 e ‘20”, *L’avventura*, n. 2, il Mulino, pp. 175-195. DOI: 10.17397/82523
- PESCAROLO A. (2019), *Il lavoro delle donne nell’età contemporanea*, Viella, Roma.
- VERTUA GENTILE A. (1898), *Cinematografo. Commedia in 2 atti per fanciulle*, G.B. Paravia e C. (figli di I. Vigliardi-Paravia), Torino.
- EAD. (1914), *Cinematografo. Scene famigliari per fanciulle*, G.B. Paravia e Comp. (figli di I. Vigliardi-Paravia), Torino.
- EAD. (1899), *Come devo comportarmi? Libro per tutti*, edizione riveduta e ampliata, U. Hoepli editore, Milano.
- EAD. (1898), *Fotografia istantanea: scene famigliari in un atto*, G.B. Paravia e Comp. (figli di I. Vigliardi-Paravia), Torino.
- EAD. (1912), *Giocondità: un’ora allegra*, Madella, Sesto S. Giovanni.

Autori | Autrici

Elena Agazzi è Ordinaria di letteratura tedesca presso l'Università degli studi di Bergamo e Fellow della A.v. Humboldt Stiftung. È membro del comitato scientifico di alcune riviste internazionali – *Monatshefte, Comparatio, Arbitrium, LINKS* – e nazionali: *L'Analisi Linguistica e Letteraria* e *Trame*. È inoltre co-editor della collana Interfacing Science, Literature and the Humanities (Vandenhoeck & Ruprecht) e membro del comitato scientifico della collana Hyperion (Franco Angeli) Tra le sue pubblicazioni: *W.G. Sebald. In difesa dell'uomo* (Le Lettere, 2012), *Nachkriegskultur (1945-1962)* (con E. Schütz; De Gruyter, 2013), *Distorsioni percettive nella Moderne* (con R. Calzoni; *Cultura tedesca*, n. 55, 2/2018), *The Queen's Two Bodies* (con G. Dane e G. Pailer; Peter Lang, 2021), e l'edizione critica di J.G. Herder, *Saggi del primo periodo (1765-1787)* (con G. Gabbiadini; Bompiani, 2023).

Eugenia Allier Montaño insegna Storia dell'America Latina presso l'Università Nazionale Autonoma del Messico. Tra le sue opere: *Batallas de la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay* (Trilce-IISUNAM 2010), *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política* (con Emilio Crenzel, IISUNAM-Bonilla Artigas 2015, tradotto in inglese come *The Struggle for Memory in Latin America*, Palgrave 2015), *En la cresta de la ola. Debates y definiciones en torno a la historia del tiempo presente* (con César Iván Vilchis e Camilo Vicente, IISUNAM-Bonilla Artigas, 2020), et *68, el movimiento que triunfó en el futuro. Historia, memoria y presente* (IIS-UNAM, 2021). Nel dicembre 2021 è stata nominata membro della Commissione per la verità, la giustizia e la ricostruzione storica delle violazioni dei diritti umani in Messico tra il 1965 e il 1990.

Camilla Balbi è ricercatrice post-dottorato presso il Photography Research Center, nell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Accademia delle Scienze Ceca, a Praga. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Visual and Media Studies presso l'Università IULM di Milano (2023) ed è stata Visiting Scholar presso il Dipartimento di Germanistica della NYU nel 2020/2021. È interessata alle intersezioni tra pratiche mediatiche e linguaggi artistici, e i suoi principali interessi di ricerca includono la teoria dell'arte tedesco-ebraica del primo Novecento e la teoria della fotografia; studi sulla ricezione e sull'immaginario legati all'immagine riprodotta. Accanto a questi interessi, scrive e lavora sull'arte politica e sulle culture visive eccentriche, occupandosi delle specificità dello sguardo ebraico e dello sguardo femminile e queer.

Contributors

Elena Agazzi is Full Professor of German Literature at the University of Bergamo and Fellow of the A.v. Humboldt Foundation. She is a member of the scientific committee of international journals – *Monatshefte, Comparatio, Arbitrium, LINKS* – and national ones: *L'Analisi Linguistica e Letteraria* and *Trame*. She is also a co-editor of the Interfacing Science, Literature and the Humanities series (Vandenhoeck & Ruprecht) and a member of the scientific committee of the Hyperion series (Franco Angeli) Among her publications: *W.G. Sebald. In difesa dell'uomo* (Le Lettere, 2012), *Nachkriegskultur (1945-1962)* (with E. Schütz; De Gruyter, 2013), *Distorsioni percettive nella Moderne* (with R. Calzoni; *Cultura tedesca*, n. 55, 2/2018), *The Queen's Two Bodies* (with G. Dane and G. Pailer; Peter Lang, 2021), and the critical edition of J.G. Herder, *Saggi del primo periodo (1765-1787)* (with G. Gabbiadini; Bompiani, 2023).

Eugenia Allier Montaño is Full Professor of Latin-American History at the Universidad Nacional Autónoma de México. His works include *Batallas de la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay* (Trilce-IISUNAM 2010), *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política* (with Emilio Crenzel, IISUNAM-Bonilla Artigas 2015, translated in English as *The Struggle for Memory in Latin America*, Palgrave 2015), *En la cresta de la ola. Debates y definiciones en torno a la historia del tiempo presente* (with César Iván Vilchis and Camilo Vicente, IISUNAM-Bonilla Artigas, 2020), and *68, el movimiento que triunfó en el futuro. Historia, memoria y presente* (IIS-UNAM, 2021). In December 2021 she was appointed to the Commission of Inquiry into the Truth, Justice and Historical Reconstruction of Human Rights Violations in Mexico between 1965 and 1990.

Camilla Balbi is a post-doctoral researcher at the Photography Research Center, in the Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences, in Prague. She obtained a PhD in Visual and Media Studies at IULM University in Milan (2023); and was a Visiting Scholar at NYU's Department of German Studies in 2020/2021. She is interested in the intersections between media practices and artistic languages, and her main research interests include early twentieth-century German-Jewish art theory and theory of photography; studies of reception and imagery related to the reproduced image. Alongside these interests, she writes and works on political art and eccentric visual cultures, working on the specificities of the Jewish gaze and the female and queer gaze.

Massimo Bonura (Palermo, 1994) è dottorando di ricerca in "Medium e Medialità" (Università Telematica eCampus) e si occupa di cinema e fumetto. Tra le sue pubblicazioni si segnalano *Cinema, vignette e baionette* (Palermo University Press, 2020), *Verga e i mass media* (Palermo University Press, 2021), *Dimensioni cinefumettistiche* (Edizioni Ex Libris, 2022; contrib. di F.F. Montalbano) e *Politica, estetica e critica teatrale in Sicilia. Scritti catanesi (1857-1882)* (Edizioni Ex Libris, 2023; a cura di).

Giorgio Busi Rizzi è ricercatore post-dottorato presso l'Università di Ghent, dove è anche professore a contratto di Letteratura inglese e co-docente dei corsi di Fumetto e Graphic Novel. Ha conseguito un dottorato di ricerca in Studi letterari e culturali con supervisione congiunta presso le Università di Bologna e Leuven. La sua tesi di dottorato, che analizza l'estetica e le pratiche nostalgiche nel fumetto contemporaneo, è attualmente in corso di pubblicazione. Nel suo primo progetto di post-dottorato (Ghent University, 2019-2022) ha studiato il fumetto digitale sperimentale. È membro fondatore del gruppo di ricerca internazionale sul fumetto italiano SNIF-Studying 'n' Investigating Fumetti, e membro di diversi gruppi di ricerca internazionali sul fumetto (CSS, ComFor, La Brèche, ACME).

Benedetta Calandra è Professore Associato in Storia e Istituzioni delle Americhe, Dipartimento di Lingue, letterature e culture straniere all'Università di Bergamo. È stata *Associate Fellow* per la Johns Hopkins University, SAIS Europe, Bologna (2016-2018). Interessi di ricerca: politiche della memoria, diritti umani, transizioni democratiche, associazionismo civile e diritti alla salute riproduttiva in America Latina e Stati Uniti. È autrice di monografie, curatele di volumi, capitoli di libro e articoli su riviste (tra i più recenti figurano "*La Libertad tiene nombre de mujer*". *Redes internacionales de solidaridad femenina tras el golpe chileno, 1973-1983*, Rivista EIAL, University of Tel Aviv, 2023) pubblicate in Messico, Stati Uniti, Uruguay, Brasile, Argentina, Israele e Spagna; ha inoltre partecipato in qualità di relatore a trasmissioni televisive per Rai TRE- Rai Storia.

Raul Calzoni è professore ordinario di Letteratura tedesca all'Università degli studi di Bergamo. I suoi interessi di ricerca si rivolgono alle strategie di riscrittura e trasmissione della memoria culturale europea nella letteratura contemporanea tedesca e austriaca, al rapporto fra scienza e letteratura e musica e scrittura del periodo classico-romantico e del secondo dopoguerra, agli studi sul visuale, alla relazione fra scrittura e le arti. Pubblicazioni recenti: *Translation and Interpretation: Practicing the Knowledge of Literature* (a

Massimo Bonura (Palermo, 1994) is a PhD student in "Medium and Mediality" (eCampus Telematic University) and his work is about cinema and comics. He published *Cinema, vignette e baionette* (Palermo University Press, 2020), *Verga e i mass media* (Palermo University Press, 2021), *Dimensioni cinefumettistiche* (Edizioni Ex Libris, 2022; with an essay written by F.F. Montalbano) and *Politica, estetica e critica teatrale in Sicilia. Scritti catanesi (1857-1882)* (Edizioni Ex Libris, 2023; edited by).

Giorgio Busi Rizzi is post-doctoral fellow at Ghent University, where he is also adjunct professor of English Literature and co-teaches the Comics and Graphic Novel courses. He holds a PhD in Literary and Cultural Studies with joint supervision from the Universities of Bologna and Leuven. His PhD thesis, analysing nostalgic aesthetics and practices in contemporary comics, is currently being submitted for publication. His first post-doctoral project (Ghent University, 2019-2022) investigated experimental digital comics. He is a founding member of the international research group on Italian comics SNIF-Studying 'n' Investigating Fumetti, and a member of several international research groups on comics (CSS, ComFor, La Brèche, ACME).

Benedetta Calandra is Associate Professor of History and Institutions of the Americas at the University of Bergamo. She has been Associate Fellow at the Johns Hopkins University - SAIS Europe, Bologna (2016-18). Her main research interests focus on the politics of memory, human rights, democratic transitions, social movements and reproductive rights in the Americas. Author of books, edited volumes, articles (latest: "*La Libertad tiene nombre de mujer*". *Redes internacionales de solidaridad femenina tras el golpe chileno, 1973-1983*, EIAL Review, University of Tel Aviv, 2023) and book chapters published in Mexico, United States, Uruguay, Brazil, Argentina, Israel and Spain.

Raul Calzoni is Full Professor of German Literature at the University of Bergamo. His research interests lie in memory studies, strategies for rewriting and transmitting European cultural memory in the contemporary German and Austrian literature, science and literature, and music and literature of the classical-romantic period and of the second post-war period, visual studies, writing and arts. Recent publications: *Translation and Interpretation: Practicing the Knowledge*

cura, con F. Di Blasio e G. Perletti, Göttingen: V&R unipress, 2022), *Traduzioni, tradizioni e reinterpretazioni dell'opera dantesca. In memoria of Marco Sirtori* (a cura, con L. Bani e T. Persico, Napoli, La Scuola di Pitagora, 2023), *Der Vampir: Ein europäischer Mythos des kulturellen Transfers* (a cura, con K. von Hagen, München, AVM, 2023).

Andrea Canino ha conseguito nel 2022 il dottorato di ricerca in Studi Umanistici presso l'Università della Calabria, con una tesi in storia dell'arte contemporanea e storia della fotografia sui rapporti artistici Italia-USA nella seconda metà degli anni Sessanta. Si occupa di arte, critica e fotografia americana del Novecento, e collabora con l'università La Sapienza di Roma.

Fabio Cleto insegna Letteratura Inglese, Storia culturale e Transmedialità all'Università degli Studi di Bergamo, dove dirige l'ORA – Osservatorio sui Segni del Tempo. Si occupa di storia del presente, cultura visiva, teoria queer, politica della rappresentazione e medialità. Fra i suoi lavori: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject* (University of Michigan Press 1999), *Percorsi del dissenso nel secondo Ottocento britannico* (ECIG 2001), *PopCamp* (2 voll. Marcos y Marcos 2008), *Opale violetto verdeoro* (ECIG 2012), *Intrigo internazionale. Pop, chic, spie degli anni Sessanta* (ilSaggiatore 2013), *Fuori scena. Gli anni Zero e l'economia culturale dell'osceno* (ECIG 2014) e *Tempo di serie. La temporalità nella narrazione seriale* (con Francesca Pasquali, Unicopli 2018).

Stefania Consonni insegna Lingua e linguistica inglese all'Università degli studi di Bergamo. Si occupa di paradigmi testuali e narratologia; semiotica del linguaggio verbale e visivo in prospettiva sistemico-funzionale; processi di ri-semiotizzazione; teoria e storia della spazializzazione e della multimodalità; analisi critico-culturalista della discorsività, del metadiscorso e della comunicazione specialistica; teoria e storia del romanzo; morfologia, tipologia, semiotica, pragmatica ed epistemologia dei generi nel discorso scientifico, accademico, artistico, estetico, letterario, procedurale, mediatico e ludico. Fa parte del Centro di Ricerca sui Linguaggi Specialistici (CERLIS), del team di ricerca UniBg Eye-Tracking Lab, del consorzio interaccademico CLA-

of Literature (ed. with F. Di Blasio and G. Perletti, Göttingen: V&R unipress, 2022), *Traduzioni, tradizioni e rivisitazioni dell'opera di Dante. In memoria di Marco Sirtori* (ed. with L. Bani and T. Persico, Napoli, La Scuola di Pitagora, 2023), *Der Vampir: Ein europäischer Mythos des kulturellen Transfers* (ed. with K. von Hagen, München, AVM, 2023).

Andrea Canino gained a PhD in Humanities from the University of Calabria in 2022. His thesis developed around the History of Contemporary Art and the History of Photography, focusing on the artistic exchanges between Italy and the US during the second half of the 1960s. His research interests are twentieth-century American art, criticism and photography, and he collaborates with the university La Sapienza in Roma.

Fabio Cleto is Full Professor of English Literature and Cultural History at the University of Bergamo. An authority on the theory and practice of camp, on which he published three books (ed., *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, 1999; *Per una definizione del discorso camp*, 2006; *PopCamp*, 2008), his research interests include gender and sexuality, visual and transmedia culture, and the politics of representation. He has published books on nineteenth-century literary dissidence (*Percorsi del dissenso nel secondo Ottocento britannico*, 2001), on the mid-Sixties transatlantic economy of "pop secrecy" (*Intrigo internazionale. Pop, chic, spie degli anni Sessanta*, 2013), on the obscenity of the Noughties (*Fuori scena. Gli anni Zero e l'economia dell'osceno*, 2014) and on TV series (ed., *Tempo di serie. La temporalità nella narrazione seriale*, 2018). He has written for cinema, television, newspapers and the web; he has also edited academic book series and directed cultural festivals. In 2019, his work inspired the *Camp: Notes on Fashion* exhibition at the Metropolitan Museum of Art in New York.

Stefania Consonni is an associate professor of English Language and Linguistics at the University of Bergamo. She has published books and articles on textual paradigms; narratology; metadiscourse; the semiotics of visual vs. verbal language; resemiotization and multimodality; history and theory of spatialization; history and theory of the novel; specialized communication in a discourse-analytical and culturalist perspective; semiotics, pragmatics and epistemology of traditional and new genres within academic, aesthetic, literary, scientific, entertainment and media discourse. A member of the CERLIS Research Centre and the Eye Tracking Lab team (both based in Bergamo), as well as of the CLAVIER-Corpus and Language Variation in

VIER-Corpus and Language Variation in English Research, e della redazione di diverse riviste, fra cui *JCaDS-Journal of Corpora and Discourse Studies* (University of Cardiff), *CERLIS Series e Ibérica* (European Association of Languages for Specific Purposes).

Anna De Biasio insegna Letteratura Anglo-Americana all'Università degli studi di Bergamo. Si è occupata principalmente di autori dell'Ottocento e del primo Novecento americano. I suoi interessi di ricerca riguardano il rapporto tra fenomeni letterari e categorie di analisi sociale (il turismo e il romanzo d'arte, violenza e genere, il ruolo del genere nella traduzione e nella narrativa di formazione). Tra le sue pubblicazioni, *Transforming Henry James* (Cambridge Scholars Press, 2013, co-editor), *Le implacabili. Violenze al femminile nella letteratura americana tra Otto e Novecento* (Donzelli, 2016) e l'edizione critica di Sherwood Anderson, *L'uomo diventato donna e altri racconti* (Marsilio 2020).

Lorenzo Di Paola è professore a contratto di Sociologia dei media presso l'Università di Salerno. Si occupa di mediologia del fumetto e della letteratura e di sociologia delle culture digitali. È coeditore (con Luigi Frezza e Mario Tirino) della collana scientifica *L'Eternauta. Collana di studi su comics e media* (Polidoro Editore). È inoltre autore di *L'inafferrabile medium. Una cartografia delle teorie del fumetto dagli anni venti a oggi* (Polidoro 2019), e membro fondatore del gruppo di ricerca internazionale sul fumetto italiano SNIF-Studying 'n' Investigating Fumetti.

Glenda Ferbeyre è dottoranda in letteratura comparata presso l'Università di Montréal. Laureata in letteratura all'Università dell'Avana, ha conseguito un doppio master in letteratura francese, in Francia e in Italia, con una tesi sui motivi dell'attraversamento del confine nei romanzi di Michel Houellebecq. Il suo progetto di dottorato esplora le rappresentazioni e la testualizzazione del confine immaginario nell'opera dello scrittore martinicano Patrick Chamoiseau.

Ahmed Aziz Houdzi è dottore di ricerca in lettere e professore di lingua e letteratura francese. È membro del Laboratoire d'Études et de Recherches sur l'Interculturel URAC57 (unità associata al CNRST), Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Chouaïb Doukkali d'El Jadida (Marocco). La sua ricerca si concentra sull'ibridazione culturale e assiologica nel romanzo marocchino contemporaneo in lingua francese.

Fiorenzo Iuliano insegna Letteratura americana all'Univer-

sity of Cardiff), the CERLIS Series and *Ibérica* (European Association of Languages for Specific Purposes).

Anna De Biasio is Associate Professor of American Literature at the University of Bergamo. She specializes in nineteenth and early twentieth-century authors. Her research interests concern the relationship between literary phenomena and social analysis ('art' tourism and 'art' novels, violence and gender, the role of gender in translation and in coming-of-age narratives). She published *Transforming Henry James* (Cambridge Scholars Press, 2013, co-editor), *Le implacabili. Violenze al femminile nella letteratura americana tra Otto e Novecento* (Donzelli, 2016), and the critical edition of a short story collection by Sherwood Anderson (*L'uomo diventato donna e altri racconti*, Marsilio 2020).

Lorenzo Di Paola is adjunct professor of Media Sociology at the University of Salerno. He works on the mediology of comics and literature and the sociology of digital cultures. He is a coeditor (with Luigi Frezza and Mario Tirino) of the scientific book series *L'Eternauta. Collana di studi su comics e media* (Polidoro Editore). He is also the author of *L'inafferrabile medium. Una cartografia delle teorie del fumetto dagli anni venti a oggi* (Polidoro 2019), and a founding member of the international research group on Italian comics SNIF-Studying 'n' Investigating Fumetti.

Glenda Ferbeyre is a PhD student in comparative literature at the University of Montréal. A graduate in literature from the University of Havana, she completed a double master's degree in French literature, in France and in Italy, with a thesis on the themes of crossing in Michel Houellebecq's novels. Her doctoral project explores the representations and the fictionalizations of the imaginaries of the border in the work of Martinican writer Patrick Chamoiseau.

Ahmed Aziz Houdzi, PhD in Letters, teaches French language and literature. He is a member of the Laboratory of Studies and Research on Intercultural URAC57 (unit associated with the CNRST), Faculty of Letters and Human Sciences Abu Shouaïb Doukkali of El Jadida (Morocco). His research focuses on cultural and axiological hybridization in contemporary French Moroccan literature.

Fiorenzo Iuliano teaches American Literature at the Uni-

sità di Cagliari, dove coordina i corsi di laurea (triennale e magistrali) dell'area delle lingue e letterature straniere e della traduzione. È condirettore delle riviste *Ácoma* e *América Crítica*. I suoi interessi di ricerca comprendono la letteratura americana, soprattutto del Novecento, gli studi culturali e la teoria critica. Ha pubblicato due monografie (*Il corpo ritrovato. Storie e figure della corporeità negli Stati Uniti di fine Novecento*, Shake 2012, e *Altri mondi, altre parole. Gayatri Ch. Spivak tra decostruzione e impegno militante, ombre corte* 2012) e articoli accademici che si concentrano prevalentemente sulla letteratura e la cultura del Pacific Northwest, sul modernismo, sugli studi culturali e la teoria critica e sui graphic novel. Al momento sta lavorando a due libri: il primo si occupa delle culture giovanili degli anni '90 del Novecento, con particolare attenzione alla città di Seattle e alla sua scena culturale; l'altro è una monografia su David Leavitt.

Diego Sempol, dottore di ricerca in Scienze Sociali, è professore presso la Facoltà di Scienze Sociali dell'Università della Repubblica, Uruguay. È anche coordinatore dell'Archivio "Sociedades en Movimiento". I suoi ambiti di lavoro sono la storia recente, il genere, le sessualità e i movimenti sociali, sui quali ha all'attivo numerose pubblicazioni a livello locale e internazionale. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo "Feminist and Queer Perspectives on Latin American Social Movements", in collaborazione con N. Johnson, in Federico M. Rossi (a cura di), *The Oxford Handbook of Latin American Social Movements* (Oxford University Press, Oxford 2023) e *De los baños a la calle. Historia del movimiento lésbico gay trans uruguayo 1984-2013* (Debate, Montevideo 2013).

Jessy Simonini è un ex studente dell'Università di Bologna, dell'ENS di Parigi, dell'Università di Nantes e della Scuola degli Archivi Nazionali di Bologna; ha ricevuto una formazione ibrida in studi medievali e letterature comparate. Attualmente è dottorando presso l'Università di Udine. È autore di articoli sull'autorialità femminile e sul rapporto tra letteratura e politica, nonché di *Campi di battaglia*, libro di poesie pubblicato nel 2021.

Anne-Sophie Tisserand è docente e dottoranda al terzo anno presso il LARSH (Laboratoire de Recherche Sociétés & Humanités) di Valenciennes (Francia). La sua ricerca si concentra sulla poetica della marginalità e dei margini nell'opera di Alain Damasio, dove la creatività letteraria va di pari passo con l'impegno a interrogare il rapporto del lettore con l'uomo e il vivente. Sono in corso di pubblicazione diversi articoli sulla città - *Visage(s) de ville(s)* -, sull'educazione (*Relief*) e sull'élan vital (*Art & savoir*).

versity of Cagliari, where he directs the programs of Modern Languages and Literatures and Translations Studies. He is the co-editor of *Ácoma* and *América Crítica*. His research interests span a wide range of topics in American literature, American studies and cultural theory. He has published two books (*Il corpo ritrovato. Storie e figure della corporeità negli Stati Uniti di fine Novecento*, Shake 2012, and *Altri mondi, altre parole. Gayatri Ch. Spivak tra decostruzione e impegno militante, ombre corte* 2012) and scholarly articles on the literature and culture of the Pacific Northwest, modernism, cultural studies and critical theory, and graphic novels. He is currently working on two books: one is about teen cultures in the 1990s with a focus on the city of Seattle and its cultural scene; the other is a monograph on David Leavitt.

Diego Sempol, PhD in Social Sciences, is a professor at the Faculty of Social Sciences, University of the Republic, Uruguay. He is also the coordinator of the "Sociedades en Movimiento" Archive. His areas of work are recent history, gender, sexualities, and social movements, on which he has numerous publications at the local and international levels. His publications include "Feminist and Queer Perspectives on Latin American Social Movements", co-authored with N. Johnson, in Federico M. Rossi (ed.), *The Oxford Handbook of Latin American Social Movements* (Oxford University Press, Oxford 2023) and *De los baños a la calle. Historia del movimiento lésbico gay trans uruguayo 1984-2013* (Debate, Montevideo 2013).

Jessy Simonini is a former student at the University of Bologna, at the ENS in Paris, at the University of Nantes and the School of National Archives in Bologna; he received a hybrid formation in medieval studies and comparative literature. He is currently a PhD student at the University of Udine. He is the author of articles on female authorship and on the relationship between literature and politics, as well as of *Campi di battaglia*, a book of poetry published in 2021.

Anne-Sophie Tisserand is a teacher and a third-year PhD student at LARSH (Laboratoire de Recherche Sociétés & Humanités) in Valenciennes (France). Her research focuses on the writing of the marginality and margins in Alain Damasio's work, where literary creativity goes hand in hand with commitment to better question the reader about their relationship to humanity and to life. Her articles on the city - *Visage(s) de ville(s)* -, on education (*Relief*), and on vital momentum (*Art & savoir*) are currently being published.