



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO

ELEPHANT&CASTLE

LABORATORIO DELL'IMMAGINARIO | ISSN 1826-6118



31

III/2023

MOVIMENTO II. GENERAZIONI, MATRICI, FILIAZIONI

A cura di | Edited by | Sous la direction de
Fabio Cleto, Stefania Consonni & Valeria Finucci



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

Direttrici responsabili

Franca Franchi

Alessandra Violi

Comitato direttivo

Marco Belpoliti

Adriano D'Aloia

Jacques Dürrenmatt

Elena Mazzoleni

Francesca Pagani

Nunzia Palmieri

Giovanni Carlo Federico Villa

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 Zucchinali

Responsabile di redazione

Giacomo Raccis

Redazione

Gabriele Gimmelli, Shannon Magri, Maria Elena Minuto



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

MOVIMENTO II. GENERAZIONI, MATRICI, FILIAZIONI

A cura di | Edited by | Sous la direction de

Fabio Cleto, Stefania Consonni & Valeria Finucci

- 2 **Secondo movimento. Rappresentazione**
Fabio Cleto & Stefania Consonni

RAPPRESENTARE LE GENERAZIONI I. PADRI E FIGLI, SUCCESSIONE E ANTAGONISMO

- 20 **Il padre dorme, i figli parlano.**
La legge del padre riscritta nel *Cortegiano*
Valeria Finucci
- 35 **Costruzioni identitarie nel cinema di animazione
contemporaneo tra identificazioni genitoriali
ed eredità generazionali**
Matteo Quinto
- 46 **L'evoluzione negata. Il conflitto generazionale come fattore
di immobilismo politico, sociale ed economico
ne *I Viceré* di Federico De Roberto**
Luca Bani

RAPPRESENTARE LE GENERAZIONI II. MADRI E FIGLIE, TRANSIZIONE E TESSITURA

- 57 **"Un maglione ricamato di cervi".**
La tessitura del rapporto genitori-figli nell'opera di Rosetta Loy
Sonia Rivetti
- 67 **Animazione ribelle.**
**Generazioni e regimi multiprospettici in
*She-Ra and the Princesses of Power***
Alessandra Richetto
- 77 **Moving Mothers of Women:
Virginia Woolf, Simone de Beauvoir,
and Motherhood in Motion**
Luca Pinelli

RAPPRESENTARE LE GENERAZIONI III. FIGLI BASTARDI, ELEZIONI E SCARTO

90 **Begetting the Novel; or:
On the Conception and Reproduction of a Literary Genre**
Stefania Consonni

105 **L'eredità delle *ballrooms* tra legami affettivi e famiglie di scelta**
Giancarlo Covella

GENEALOGIE DI DISCORSIVITÀ SOCIALE, POLITICA E CULTURALE

115 ***L'idiot de la famille, c'est moi.*
Movimento della 'neurodiversità' e letteratura**
Enrico Valtellina

123 **I movimenti simbolici del diritto penale, tra immaginari
di libertà e allegorie della sicurezza**
Letizia d'Altia

134 **Il movimento dell'immagine, da Hans-Georg Gadamer
a Paul Klee**
Luca Siniscalco

TRAIETTORIE, MIGRAZIONI. GEOGRAFIE ED EMBLEMI DELLO *HERITAGE* CULTURALE

148 **Movimento come prassi immanente.
L'anti teoria nei *Quaderni del carcere***
Mauro Pala

158 **Motion&Emotion:
Moving Bodies, Touring Subjects**
Rossana Bonadei

169 **The Migratory Cycle of Images:
Reactivation Strategies in Contemporary
Artistic Productions**
Stefano Mudu



RECUPERARE, RIPENSARE, TRAVISARE. PRATICHE DI MOBILITAZIONE DELLA TRADIZIONE

- 181** **Utopia, memoria e indeterminazione.**
Passaggi dalla tradizione all'innovazione
Gigliola Bejaj
- 192** **Get back! Methods for Exploring Discourses of Nostalgia
and Nostalgic Discourses Using Corpora**
Anna Marchi
- 212** **Derive transmoderne in Spagna.**
**Dalla crisi alla rigenerazione, nella poesia verbale
e visiva del XXI secolo**
Marina Bianchi

PATERNITÀ, MATRICI E FILIAZIONI TESTUALI

- 225** **Lo scontro verbale e fisico tra padre e figlio
nel mondo germanico**
Maria Grazia Cammarota
- 238** **Un'ibrida progenie semi-mostroso-eroica.**
**La non-rigenerazione e la metamorfosi del male
nel *Beowulf* di Robert Zemeckis**
Gabriele Cocco
- 254** **De la rencontre de l'Autre à la perte de soi.**
**Les réécritures filmiques de *L'aventure ambiguë*
de Cheikh Hamidou Kane**
Etienne-Marie Lassi
- 265** Autrici/Autori | Contributors

MOVIMENTO II. GENERAZIONI, MATRICI, FILIAZIONI

A cura di | Edited by | Sous la direction de
Fabio Cleto, Stefania Consonni & Valeria Finucci

Secondo movimento. *Rappresentazione* Movement, II. *Representation* Mouvement II. *Représentation*

FABIO CLETO

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

STEFANIA CONSONNI

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

Parole chiave

Rappresentazione
 Genealogia
 Filiazione
 Discorsività
 Creatività

Keywords

Representation
 Genealogies
 Filiation
 Discursiveness
 Creativity

Mots-clès

Représentation
 Généalogie
 Filiation
 Discursivité
 Créativité

Abstract

Nel secondo numero dedicato all'intrico spazio-temporale e interdisciplinare rappresentato dal 'movimento', riprendiamo il concetto di 'generazione'. Dopo averne definito la filatura prospettico-cognitiva quale azione, ossia come modellizzazione condivisa dell'esperienza che dà corpo a una successione storico-semantic-esperienziale, ci concentriamo sulla sua tessitura discorsiva e testuale, sulla direzionalità creatrice e creativa di *Genealogie, matrici e filiazioni*. Ci spostiamo cioè sul più esteso, e più profondo, campo di un movimento inteso come rappresentazione dell'immaginario generazionale: lo facciamo mettendo a fuoco i processi, in primo luogo linguistici e discorsivi, che rendono possibile tale modellizzazione di memoria e di senso, attraverso specifiche operazioni, o movimenti, di strutturazione comunicativa, espressiva, simbolica e metacognitiva.

In the second issue devoted to the interdisciplinary space-time notion (and image) of 'movement', we go back to 'generations'. After defining the notion's prospective-and-cognitive nature as a shared modelling of experience that gives shape and body to a specific historical-semantic-experiential succession, we focus on the weaving of its discursive and textual dimension, i.e., on the creative fashioning of *Genealogies, matrices and filiations*. Moving on to the wider, and deeper, issue of movement as the representation of generational imagination, we explore the (primarily linguistic and discursive) processes that – through specific strategies of communicative, expressive, symbolic and metacognitive structuring – generate people's modelling of memory and sense.

Dans le deuxième numéro consacré à l'enchevêtrement espace-temps et interdisciplinaire du 'mouvement', nous revenons à l'image et à la notion de 'génération'. Après en avoir défini la filature prospective-cognitive comme modélisation partagée de l'expérience qui donne corps à une succession historique-sémantique-expérientielle, nous nous concentrons sur sa texture discursive et textuelle, c'est-à-dire sur la direction créatrice et créative de *Généalogies, matrices et filiations*. Nous passons à la question plus vaste et plus profonde du mouvement en tant que représentation d'un imaginaire générationnel, en se concentrant sur les processus linguistiques et discursifs qui rendent possible cette modélisation de mémoire et de sens, à travers des opérations spécifiques de structuration communicative, expressive, symbolique et métacognitive.

*Photography is not about the thing photographed.
It is about how that thing looks photographed*
(Garry Winogrand)

1. Questo numero di *Elephant & Castle* nasce con una storia, un passato prossimo che ne definisce origine, identità, forse destino. Come una seconda generazione. Si tratta infatti di un movimento secondo: è il secondo segmento del gomito interdisciplinare che, attraverso i numeri 30, 31 e 32 dedichiamo all'idea spazio-temporale – all'immagine-guida, nodale nella nostra cultura linguistica e visiva – del 'movimento'. Dopo il fascicolo di apertura, dedicato alla filatura prospettico-cognitiva di *Generazioni, storie e trasformazioni*, ci concentriamo qui sulla tessitura discorsiva e testuale, sulla direzionalità creatrice e creativa di *Genealogie, matrici e filiazioni*. Dall'azione, da un'idea di movimento come modellizzazione condivisa dell'esperienza che dà corpo a una successione storico-esperienziale e mette in moto una serie di forme semantico-generazionali, ci spostiamo sulla più estesa, e più profonda, questione del movimento come *rappresentazione*. Sulla messa a fuoco cioè dei processi – in primo luogo linguistici e discorsivi – che rendono possibile tale modellizzazione di memoria e di senso, attraverso specifiche operazioni, o movimenti, di strutturazione comunicativa, espressiva, simbolica e metacognitiva.

L'idea di movimento in questo caso è da intendersi un po' come se da una fotografia, intesa a grado zero come prodotto circoscritto e replicabile con un preciso contenuto raffigurativo, e come oggetto memorabile di sentire condiviso, allargassimo il campo sulla meccanica della ripresa fotografica, retrocedendo al piano -1 del suo ordinamento rappresentativo e della sua confezione testuale. Un po' come se guardassimo nel mirino nel momento stesso in cui la scena si cristallizza in un'immagine precisa. Nell'adorabile ritratto di famiglia con cani anzianotti che appare in copertina di questo volume, ad esempio, intuiremo tutta una stratificazione selettiva, sequenziale e reciproca di movimenti (relazioni, posture e gestualità) che sincro-diacronicamente conduce al fuoco visivo dell'immagine: lo sguardo in macchina del golden retriever che, in flagrante e felice assenza di bambini, è abbracciato e indicato dalla signora con i capelli scuri come il membro più giovane (e autoconsapevole) del

clan. Cosa vedremo, dunque? Non immediatamente, o non necessariamente, una *weird family* d'invenzione o d'elezione, colta in una posa rilassata che è tanto naturalistica quanto improbabile e ironica; o una famiglia utopica, in cui la terza generazione è presente per assenza (questa è del resto la natura stessa del fotografico, già secondo Sontag 1977 e Barthes 1980), l'intemperanza dei giovani sostituita dalla contentezza illuminata dei cani. Vedremo invece la texture continua e osmotica, soavemente incongrua, solo un poco disorientante, di tre generazioni intrecciate, sorridenti e circ confuse di un'armonia fredda, perfetta, di linee stondate e di diafani verdi, marroni, lavanda e guscio d'uovo. Ogni passione spenta. Levità. Nonsense. *Laidback elegance*. Avremo *questa* visione (e non altre), *questo* specifico apporto rappresentativo su che cosa sia una generazione, e non altri. Questo preciso "incremento iconico" del mondo in cifra, per dirla con François Dagognet (1973), questo ingarbugliamento paradossale della cosa in alfabeto e repertorio di forme e colori, come suggerirebbe Gombrich (1963).

In questo numero 31 di *Elephant & Castle*, dunque, per riprendere le parole dello street photographer Garry Winogrand, guardiamo non alla cosa fotografata in sé (e per sé), ma *a come (e per come) essa appare in fotografia*. A come, e perché, il movimento generazionale si costituisce – rendendosi proprio in questo modo riconoscibile e comunicabile – nella meccanica della rappresentazione. Ai vettori, alle configurazioni in divenire, alle posture assunte da un immaginario generazionale e generativo in senso lato – un immaginario fatto, come vedremo, di individui, ma anche di oggetti, di luoghi, di saperi e di pratiche – di fronte all'obiettivo che lo rende ciò che esso è, per come noi lo conosciamo. Con un po' di pazienza, fra gomitoli e macchine fotografiche, attraverso i saggi qui raccolti si vedranno perciò districati e messi a fuoco movimenti di discendenza, ereditarietà, affetto e conflitto fra vari allestimenti, più o meno convenzionali, di generazioni umane, dalla dialettica familiare tipicamente romantica di padri vs. figli, al modello più sottile e moderno di madri e figlie, o al quadro incrinato di figli reietti o eletti. (E figlie: come figlie, poiché figlie). Veranno inquadrare e interpretate filiere e genealogie di produzione, ibridazione e trasmissione fra ordini interrelati di discorsività sociale, politica e culturale come la psicologia, il diritto, l'ermeneutica, ma anche

pratiche di fertilizzazione, innesto, mobilitazione e ciclicità fra matrici culturali e progenie immaginarie e ideologiche (e si parlerà di utopia, nostalgia, transmodernità). Saranno tracciate, infine, dinamiche più o meno lineari di paternità, filiazione, generazione e rigenerazione in ambito più latamente semiotico, testuale e mediale, dai codici medievali al cinema, all'arte contemporanea.

Al centro della scena saranno costantemente quei fenomeni di percezione e auto-percezione, riconoscimento o rifiuto, nominazione o censura, affiliazione e transizione, elezione o scarto, continuità o frattura di cui facciamo uso ogni volta che, simbolicamente o iconicamente, cerchiamo di riempire di senso – di fotografare attraverso la figura e la nozione di movimento – l'esperienza individuale e sociale, ma anche concettuale o intellettuale, della generazione. Che qui intendiamo pertanto in senso non soltanto biologico o storico-sociale, ma anche e soprattutto come *atto di creazione e creatività*. Avremo a che fare con fenomeni che, a partire dalla verticale lineare di una trasmissione genetica nelle relazioni strettamente familiari (Hopwood, Flemming, Kassell 2018), seguiranno vettori di movimento sempre più inclinati e obliqui, o meglio "lateralmente" (Kingstone 2021) e intersezionali (Bristow, Kingstone 2021), ridisegnando il diagramma ad albero della rappresentazione generazionale in maniera sempre più dettagliata, periferica, elettiva e accelerata. E ritraendo nuclei, famiglie e lignaggi – di persone, ma anche di idee, codici, pratiche e testi, come dicevamo – sempre più ramificate, intricate, allargate (Davidoff 2012) o, come nel caso di quella che abbiamo scelto per la copertina, decisamente bizzarre.

2. Apre la raccolta il primo di tre quadri contrastivi di storia della rappresentazione dei movimenti intergenerazionali. Dedicato a *Padri e figli, successione e antagonismo*, è caratterizzato da una leggibilità 'classica', poiché focalizzato sulla dinamica conflittuale fra atavismo, trasmissione, contiguità e frattura, ossia fra l'eredità dei padri e l'identità dei figli. (Figli maschi, si intende.) È Valeria Finucci a inaugurare il volume con uno studio storico, letterario e filologico sulla nascita simbolica del sistema democratico nel Rinascimento quale ordine sociale artatamente e freudianamente costruito da un'alleanza fraterna di cortigiani di contro alla figura opprimente di un pa-

dre-padrone che deve essere eliminato assieme agli antichi privilegi ancestrali che rappresenta. Curioso esito di questa ribellione di futuri padri contro il passato di un Padre per eccellenza (curioso esito del parricidio, quindi) sarà il regime stesso del patriarcato. Sulla contrapposizione fra eredità familiare e identità individuale si gioca anche il saggio di Matteo Quinto, che, sulla scorta di teorie contemporanee della formazione identitaria, indaga meccanismi contrapposti di costruzione della soggettività filiale nella filiera del cinema di animazione contemporaneo. Si ragiona contrastivamente sul difficile equilibrio psico-pedagogico fra la solidità del retaggio familiare e la stabilità di un adattamento alla flessibilità dei modelli ereditati. Allo stesso modo, spostandosi sulle origini del genere romanzesco in Italia, Luca Bani esplora la tensione intergenerazionale, di natura filosofica e culturale, che traspare dall'opera di Federico De Roberto, fondatore del paradigma verista. Fra l'istanza di un rinnovamento sociale ineludibile, sotto forma di un'auspicata rigenerazione familiare, e l'impossibilità reale di qualsiasi movimento negli equilibri del potere, si articola un lavoro linguistico e retorico che rivela inediti aspetti sintattico-immaginifici.

Il secondo quadro, composto a sua volta da tre saggi, si confronta con una variante più complessa e implicita, ma pure fortemente mitopoietica, del confronto intergenerazionale. In *Madri e figlie, transizione e tessitura*, si indaga sulle dinamiche di costituzione di una fitta rete di rapporti fra il portato simbolico, tipicamente legato alla continuità, alla perpetuazione e all'accoglimento, di diverse accezioni della figura materna, e l'istanza di autodeterminazione – un'istanza ambigua, non priva di ombre – insita nell'identità filiale, specialmente quella di figlie femmine. Sonia Rivetti si concentra sul modo in cui un'immagine di movimento legata a un oggetto tipico di ogni lessico familiare, la bicicletta, determini l'evoluzione della rappresentazione delle logiche di genere, oltre che di successione e avvicendamento generazionale, all'interno della produzione romanzesca di Rosetta Loy. Il rapporto in diverso modo conflittuale o riparativo che lega madre (o padre) e figlie (o figli) fa emergere fra l'altro una visione specifica della maternità biologica all'interno di un nucleo familiare tradizionale. Nuclei familiari di diversa composizione in termini di genere, e dinamiche di rappresentazione più oblique, sono invece al centro del contributo di Alessandra Richetto,

che mette a confronto due versioni (e due generazioni) di un prodotto di animazione. L'analisi evidenzia come, oltre a coprire segmenti sociali e generazionali precedentemente esclusi dalla rappresentazione filmica, l'evoluzione generazionale del pubblico stesso diventi in sé oggetto indiretto della narrazione mediale. Di maternità non biologica ma di pensiero, e di un altro tipo di istanza generativa incarnato nel genere femminile, si occupa infine il saggio di Luca Pinelli, che si concentra sul ruolo di 'madri' del femminismo di seconda generazione giocato da Virginia Woolf e Simone de Beauvoir. Attraverso una prospettiva transnazionale, viene ricostruita la pluralità del concetto di maternità intellettuale e viene al tempo tracciato il lignaggio matrilineare che porta alla costruzione di una cruciale linea critica del nostro tempo.

Il terzo e ultimo quadro si occupa invece di *Figli bastardi, elezione e scarto*. Di oggetti culturali e processi rappresentativi, cioè, che mettono in crisi una nozione classica – nucleare, lineare, o se si vuole 'arborea' – di generazione, così come di famiglia e di progenie, per introdurre elementi di infiltrazione, ibridazione o perturbazione di un ordine sociale e simbolico preconstituito. Il saggio di Stefania Consonni legge le dinamiche storiografiche di costituzione del genere romanzesco, dalle sue origini settecentesche, attraverso la categoria di 'forma bastarda'. Coagulando attorno al nesso gender-genere-genio una serie di dicotomie che da sempre caratterizzano la biologia del romanzo, come quella fra tradizione e innovazione, eredità ed evoluzione, ereditarietà e trasformazione, il contributo riflette attraverso l'analisi di un *case study* sulle forme ibride di creazione (e di riproduzione) della narritività romanzesca come creatura privilegiata nell'ecosistema culturale moderno. Di famiglie *queer* si occupa il contributo di Giancarlo Covella, dedicato alla *ballroom culture* statunitense. Guidate da figure di madri simboliche, nonché rifugio per generazioni di individui marginalizzati dalla società borghese, le *houses* newyorchesi rappresentano un esperimento sulle molteplici valenze – culturale, politica, rivendicativa, ma anche identitaria e affettiva – del concetto di 'eredità'.

3. Ma non soltanto da individui o nuclei sociali è costituito il concetto di 'genealogia' con cui questo numero 31 si confronta. È fatto anche di idee, come abbiamo detto, di ordini di discorsività che nel corso del tem-

po, a partire da matrici fondative e attraverso vettori e ramificazioni di varia natura e portata, si evolvono, si contaminano, si trasformano secondo logiche di ascendenza e discendenza che sono concettualizzabili in maniera simile a quelle della generazione umana. Di *Genealogie di discorsività sociale, politica e culturale* si occupa la quarta sezione del volume, esaminando le dinamiche disciplinari intrinseche allo sviluppo di tre sistemi di pensiero centrali al nostro tempo. Sul versante della psicologia, Enrico Valtellina presenta gli esiti più recenti sul tema della non conformità comunicativa e, in particolare, dell'autismo. Muovendosi sull'ibridazione fra discorso medico e comunicazione pubblica, fra pratica diagnostica e produzione culturale, si riflette sulle possibili parentele sostanziali fra autismo e critica letteraria, laddove emergono indubbe somiglianze di famiglia fra sintomi e tratti di una riconoscibile poetica letteraria. Dalla medicina alla legge, il saggio di Letizia d'Altilia interroga la fattispecie del diritto (e del discorso) penale secondo un duplice vettore di riflessione. Da un lato, il discorso legale appare come matrice di una modellizzazione condivisa dell'esperienza e del mondo, la quale struttura un ampio campo di percezione e di possibilità, esteso tra i concetti di libertà e di sicurezza sociale. Dall'altro lato, il diritto stesso emerge come filiazione privilegiata di un'evoluzione della discorsività socioculturale che viene specificamente concepita nell'epoca moderna. Il contributo di Luca Siniscalco si colloca invece al crocevia fra ermeneutica, estetica e iconologia. Focalizzato su un'indagine dello statuto ontologico dell'immagine nel pensiero di H.-G. Gadamer, il saggio intende in primo luogo interrogare su tali basi la nozione di movimento in relazione alla definizione di immagine, e in secondo luogo applicare tale definizione a un'analisi dell'opera figurativa, dell'iconologia e della simbologia di Paul Klee.

Ancora un'altra gamma di valenze emblematiche del movimento e dell'immaginario generazionale si osserva in relazione alla strutturazione di processi storico-culturali legati, seppure in modi diversi, alla nozione di patrimonio culturale. Di queste correlazioni si occupa la sezione intitolata *Traiettorie, migrazioni. Geografie ed emblemi dello heritage culturale*. Sul versante della storia sociale, il saggio di Mauro Pala si interroga sulla qualità strutturale dell'eredità del pensiero di Antonio Gramsci, respingendo l'ipotesi di una classicità di quel sistema di categorie in ragione del

suo essere imperniato attorno alla rottura di continuità, alla mancata filiazione della storia rispetto all'ideologia idealista. Relazionalità e conflitto con la tradizione sono perciò sia la chiave di lettura degli scenari storico-sociali moderni, sia il motore dei movimenti di massa. Di movimento spazio-culturale si occupa Rossana Bonadei, che nel suo saggio mette in relazione i processi diasporici della modernità, siano essi storici o metaforici, con le traiettorie e le geografie della mobilità contemporanea, nella sua dimensione ormai assodata di pratica culturale di massa. I flussi turistici appaiono dunque come il risultato di una complessa interazione fra la discendenza insita nei luoghi e nelle culture e le identità acquisite dagli individui e dalle comunità. Anche la produzione artistica degli ultimi tre decenni, sostiene Stefano Mudu nel suo contributo, si modula su una relazione parimenti stratificata e genealogica con le pratiche e i prodotti artistici della tradizione, e in particolare su un'opera di costante recupero, adeguamento e riattivazione delle immagini. Elaborato nell'alveo dei cosiddetti *re-enactment studies*, il "ciclo migratorio" delle immagini concettualizza le fasi di un'ideale biologia del linguaggio visivo, fra *before-images* (immagini 'già nate') e *after-images* (immagini residue, nel senso di riconfigurate, riattivate da una pratica al grado secondo, che reinventa l'esistente).

4. La sezione successiva – *Recuperare, ripensare, travisare. Pratiche di mobilitazione della tradizione* – è focalizzata su una serie di manovre simboliche e culturali, attuate su una varietà di linguaggi rappresentativi ed espressivi, attraverso cui diverse pratiche culturali si sono sforzate di relazionarsi in termini di discendenza, eredità o contrapposizione diretta con la questione della tradizione, storica e simbolica, e dell'innovazione in senso lato. I tre saggi che compongono la sezione guardano a questi problemi con orientamenti diversi. Dal punto di vista semiotico, Gigliola Bejaj si occupa dello studio delle utopie come attuazioni privilegiate di un movimento inteso come superamento di un confine, come trasformazione di una rigidità identitaria e statutaria. Il pensiero utopico si pone in questo senso come sistema alternativo di coordinate che, proprio distanziandosi dal qui-e-ora del presente, lo sostanziano con una gravidanza assiologica che ritaglia specifici segmenti del passato, investendoli di un valore iconico e generativo nella

riformulazione del presente stesso. Sempre della relazione con un passato iconico si occupa il contributo di Anna Marchi, che con gli strumenti dell'analisi critica del discorso e attraverso l'uso di corpora legge il fenomeno della nostalgia (e della retrotopia) nel linguaggio giornalistico, non tanto nella sua veste di ritorno per lo più in veste conservatrice a un retaggio culturale spesso ammantato di populismo, ma nel potenziale portato rigenerativo insito nella funzione comunicativa della nostalgia quale resa discorsiva (e narrativa) di una più articolata storia di trasformazione, non soltanto di perdita, socioculturale. Con la crisi del presente, o meglio con la crisi del modello di frammentazione tipico del paradigma postmoderno, si confronta il saggio di Marina Bianchi, che nella direzione prospettica di un sentire rigenerativo comune all'arte e alla letteratura spagnolo del ventesimo secolo discute la possibilità della creazione di un nuovo senso della tradizione. La transmodernità, nella sua relazione di filiazione diretta ma autodiretta del postmoderno, sembra perciò configurarsi come l'esito di una riflessione (che si autotrascende) sulla nozione stessa di generazionalità dei movimenti espressivi e critici.

Infine, sulla scorta di tutte le questioni emerse fino a qui, i tre saggi della sezione conclusiva sono dedicati a *Paternità, matrici e filiazioni testuali*: a una concezione cioè specificamente (e ormai palesemente) bifronte del concetto di generazione, che innesta e intesse la dimensione biologica e familiare con quella espressiva e creativa, in una chiave rispettivamente generativa e rigenerativa del termine. Il saggio di Maria Grazia Cammarota mette in scena una lunga filiera di genitori e figli, archetipi narrativi, ipotesti, contesti e codici comunicativi. Si occupa infatti della catena di declinazioni tematiche e strutturali, nell'ambito della lingua e della cultura germanica, dello scontro fra padre e figlio, dalla tradizione tedesca di epoca carolingia del *Carme di Ildebrando* al canone alto-medievale danese, islandese e norvegese, via via fino a produzioni recenti, come la tragedia novecentesca *Hildebrand und Hadubrand* di Walter Burghow. La costante proliferazione immaginativa e narrativa a cui è sottoposto il tema dello scontro genealogico mette in luce l'intreccio – la tessitura comune – fra il trattamento tematico del motivo generazionale (ivi compreso il tema della consanguineità) e il portato semiotico delle risemantizzazioni (e rige-

nerazioni) a cui tale trattamento va incontro nel corso delle sue materializzazioni testuali. Altra grande fonte di immaginario generazionale, nonché materiale di rigenerazione culturale, è il poema *Beowulf*, a cui Gabriele Cocco dedica il suo contributo, analizzando in particolare la reinterpretazione del mostruoso nel film di Robert Zemeckis. Come a voler districare le due dimensioni embricate nell'idea di generazionalità, quella biologica e quella testuale, questa risignificazione dell'eroe antico-inglese si costruisce sul nucleo tematico di una genitorialità de-eroicizzata e di una progenie d'altronde esecrabile: su una rigenerazione rappresentativa, cioè, che veicola l'impossibilità di una rigenerazione nell'assiologia del testo. Sempre sulle traiettorie di segni e di senso del testo filmico e delle sue rigenerazioni è incentrato il saggio di Etienne-Marie Lassi, che analizza le riscritture cinematografiche dell'opera dello scrittore senegalese Cheikh Hamidou Kane, nel loro portato non solo di adattamenti intersemiotici della parola scritta, ma anche di reinvenzioni immaginifiche del mondo rappresentato dallo scrittore, attraverso precisi movimenti di continuità e rottura nella linearità genealogica che apparenta testi di varia natura.

La rappresentazione delle generazioni, il loro essere visibili attraverso strumenti che ne fotografano l'intrico – il gomito referenziale, immaginativo e simbolico – è allora tutt'uno con la meccanica di tale rappresentazione: una meccanica ampia e articolata, fatta di tutti i movimenti attuati da una catena ininterrotta di trasmissioni, significazioni e risignificazioni. Motore linguistico, discorsivo e semantico che rende possibile il cristallizzarsi comunicativo, espressivo e metacognitivo di un'esperienza generazionale intesa in senso lato, la quale, come abbiamo visto, va ben oltre le proprie accezioni biologiche o storico-sociali, la meccanica della rappresentazione generazionale si offre nei saggi raccolti in questo numero 31 *per come appare in fotografia*. Una fotografia composita, transdisciplinare e pluri-prospettica. Una sorta di *blueprint* della sua operatività nella produzione culturale contemporanea, ma non solo, in movimento dalla sua centralità di matrice tematica dell'immaginario verso quella di genealogia della discorsività sociale e disciplinare, dalla mobilitazione della tradizione ai percorsi dello *heritage*, fino alle traiettorie della filiazione immaginaria, semiotica e testuale.

*Photography is not about the thing photographed.
It is about how that thing looks photographed*
(Garry Winogrand)

1. This issue of *Elephant & Castle* is born within a family story, with a recent past defining its origin and identity, and maybe its destiny. Like a second generation. It is actually a second movement, i.e., the second segment of the interdisciplinary tangle that, throughout issues 30, 31 and 32, we consecrate to a pivotal concept in our linguistic and visual culture: movement. Having defined the prospective-cognitive dimension of *Generations, Stories and Transformations* in issue 30, we focus here on the discursive and textual weaving, on the creative directionality of *Genealogies, Matrices and Filiations*. From action, from an understanding of movement as a shared modelling of experience that gives shape and body to historical and experiential succession, thus setting in motion a series of semantic and generational forms, we move on to the more extensive and deeper issue of movement *as representation*. We focus, in other words, on the (primarily linguistic and discursive) processes that – through specific communicative, expressive, symbolic and metacognitive structuring strategies – generate people’s modelling of memory and sense in terms of ‘generations’.

The idea of movement we refer to in this new collection of studies may be condensed by way of a similitude. It is as if from a photograph (i.e., a limited and replicable product with a precise representative content, a memorable object conveying a certain shared feeling) we widened our viewpoint on the mechanics of the shooting itself, moving back, in a way, to level -1 of the photo’s representative and textual organisation. As if we looked into the viewfinder at the very moment the scene crystallises into a precise image. Looking at the adorable family portrait with elderly dogs appearing on the cover of this issue, for example, we would thus have a privileged insight into the selective, sequential and reciprocal stratification of movements (relationships, postures and gestures) which synchro-diachronically led to the image’s visual focal point: the golden retriever looking into the camera. In the flagrant and happy absence of human

children, the dog is embraced and shown by the dark-haired lady as the youngest (and most self-aware) member of the clan. What would we see, then? Not immediately, or not necessarily, would we see a weird family (of invention, or of choice) in a relaxed pose that is as naturalistic as it is unlikely and ironic; or a utopian family, whose third generation is present only through its absence, the intemperance of the young replaced by the enlightened contentment of dogs. (Absent presence indeed being the nature of photography itself, as per Sontag 1977 and Barthes 1980). We would instead behold a continuous, osmotic, slightly incongruous ensemble: the (perhaps just a little disorienting?) ceaseless texture of three intertwined generations sitting for the camera, all smiling and surrounded by a cold, perfect harmony made of rounded lines and a graceful green, brown, lavender and eggshell-beige palette. All passion spent. Levity. Nonsense. Laidback elegance. We would, in other words, get *this vision* (and not others), *this* specific representation of what generations are, and not others. We will, in François Dagognet’s words (1973), get *this* precise “iconic increase” of the world, *this* paradoxical representative entanglement of things and alphabets, and repertoires of shapes and colours, as Gombrich may suggest (1963).

To quote photographer Garry Winogrand’s memorable expression, in issue 31 we therefore look not at the photographed object in itself, but at how “it looks photographed”. We look at how, and for what reasons, generational movements are constituted through the mechanics of specific representative operations, which in turn are what makes them recognisable and communicable. We look at the vectors, evolving configurations and postures adopted by our generational and generative imagination: an imagination, as we shall see, that is composed of individuals, cohorts and groups, but also of objects, places, knowledge and practices, all in front of a viewfinder that makes it *what it is, as we know it*. Through these essays, we will behold movements of descent, heritage and exchange between more or less conventional arrays of human generations, from the typically romantic family dialectic of fathers vs. sons, to the more modern model of mothers and daughters, to the problematic picture of rejected or elected sons. (And daughters, inasmuch as daughters.) We will deal with chains and genealogies of cultural production, hy-

bridisation and transmission, as they are framed and interpreted among and across interrelated orders of social, political and epistemological discursivity, such as psychology, law and hermeneutics. We will analyse the practices of fertilisation, mobilisation and cyclicity that inextricably link some key cultural matrices with their imaginary and ideological progeny (the phenomena of utopia, nostalgia and transmodernity being amongst such progeny). Finally, we will look at more or less linear dynamics of paternity, filiation, generation and regeneration as they take place in a variegated semiotic, textual and medial context, from medieval codes to cinema and contemporary art.

The scene will thus be constantly occupied by phenomena of perception and self-perception, recognition or rejection, nomination or censorship, affiliation and transition, election or rejection, continuity or fracture. That is to say, by those 'photographic' mechanisms that we use whenever, symbolically or iconic, we try to confer meaning to the individual, social, conceptual or intellectual experiences that compose our sense of generations. Which sense we therefore understand not only in a biological or socio-historical sense, but also and above all *as an act of creation and creativity*. For this reason, we will deal with phenomena that, starting from the linear verticality of genetic transmission in close family relationships (Hopwood, Flemming, Kassel 2018), follow vectors of movement that are increasingly inclined and slant, or perhaps more and more "lateral" and intersectional (Kingstone 2021; Bristow, Kingstone 2021), redesigning the family tree of generational representation in an increasingly detailed, peripheral, elective and accelerated manner. And photographing families and lineages of people, ideas, codes, practices and texts as they become increasingly ramified, intricate, enlarged (Davidoff 2012) – or, as in the case of our lovely cover picture, definitely bizarre.

2. The collections opens with three contrastive and multi-disciplinary analytical frameworks for intergenerational movement, the first of which – devoted to *Fathers and Sons: Succession and Antagonism* – is characterised by 'classic' legibility, focused as it is on conflicts between atavism, transmission, contiguity and fracture, that is to say, between the inheritance of ancestors (specifically, of fathers) and the identity of children. (Specifically, sons.) Valeria Finucci's hi-

storical study offers a literary and philological insight into the symbolic birth of democracy in the Renaissance as a form of social order that is artfully (and Freudianly) built by the fraternal alliance of courtiers against an oppressive Father/master figure that must be removed, together with the ancestral privileges he represents. The curious outcome of parricide will be patriarchy itself. The divergence between family inheritance and individual identity is the object of Matteo Quinto's essay, which, on the basis of contemporary theories of identity formation, investigates contrasting mechanisms of construction of filial subjectivity in contemporary animation cinema, thus reflecting on the difficult psycho-pedagogical balance between the rigid solidity of family heritage and the stability provided by a more flexible adaptation to inherited models. Dealing with the origins of the novel in Italy, Luca Bani explores intergenerational, philosophical and cultural tensions in Federico De Roberto's works. Between the unavoidable demand for social renewal and family regeneration and the real impossibility of any movement in the balance of power that is typical of the verist paradigm, the writer's linguistic and rhetorical work is shown in its innovative syntactic-imaginative aspects.

The second framework, also composed of three papers, deals with a more complex and implicit, but as strongly mythopoetic, variant of intergenerational dialectic. *Mothers and Daughters: Transition and Weaving* investigate the increasingly dense network of relationships that coagulates the symbolic effect (typically linked to continuity, perpetuation and acceptance) of maternal figures, vis-à-vis the self-determination need – an ambiguous need, actually – of filial identity, especially when daughters are concerned. Sonia Rivetti's contribution focuses on the way in which a familiar image of movement, i.e., the bicycle, influences the representation of gender and succession logic within the production of Italian novelist Rosetta Loy. The conflictual or reparative relationship binding mothers and their children showcases a specific vision of biological motherhood within traditional family. Different families, in terms of gender representation politics, are the object of Alessandra Richetto's paper, which compares two versions (and two generations) of an animation product. Her study shows how, in addition to covering socio-generational segments previously excluded from film repre-

sentation, the generational evolution of the audience itself becomes an indirect object of media narration. Luca Pinelli's essay focuses on Virginia Woolf and Simone de Beauvoir's role as 'mothers' of second-generation feminism, thus analysing yet another variant of the generative principle embodied by the female gender. Through a transnational perspective, the plurality of the notion of 'intellectual motherhood' is reconstructed, along with the matrilineal lineage leading to the birth of a seminal perspective in critical theory.

The third framework deals with issues linked to *Bastard Children: Election and Rejection*. It tackles cultural objects and representative processes that bring into crisis a classical – nuclear, linear, or 'arboreal' – notion of generations, as well as family and progeny, to introduce dynamics of infiltration, hybridisation or disruption of a pre-established social and symbolic order. Stefania Consonni reads the historiographical evolution of the novel, from its eighteenth-century origins, through the categories of cultural contamination and formal cross-fertilisation (or utter 'bastardy'). Coagulating dichotomies that have forever characterised the biology of the novel, such as tradition vs. innovation and heritage vs. transformation, and through the analysis of a case study, the contribution reflects on the novel as a hybrid form of creation (and reproduction) and a privileged creature in the modern cultural ecosystem. Giancarlo Covella's contribution, devoted to American ballroom culture, deals with elective lineages, as well as marginalised children and queer families of choice. Led by symbolic mother figures, and material shelter for generations of individuals left behind by the bourgeois middle-class family system, New York houses represent a unique experiment on the multiple cultural, political, vindictive, but also identity-making and emotional values of the concept of 'heritage'.

3. But the concept of genealogy that issue 31 deals with is not only made up of people. It crucially comprises ideas and systems of knowledge. Indeed, from seminal matrices and through vectors and ramifications of various nature and scope, different orders of discursiveness have, over time, evolved, contaminated and transformed each other, according to logics of ancestry and descent that are conceptualizable in terms similar to those used for describing human

generations. Our fourth section therefore deals with *Genealogies of Social, Political and Cultural Discursiveness* and examines the disciplinary dynamics inherent in the evolution of three key systems of thought. In the field of psychology, Enrico Valtellina presents the most recent developments on the issue of communicative non-conformity and, in particular, autism. Pivoting on a hybridisation of medical discourse and public communication, of diagnostic practice and cultural production, a possible substantial kinship between autism and literary criticism is discussed, motivated by family similarities between symptoms and the traits of a recognisable literary poetics. From medicine to the law, Letizia d'Altilia's essay questions the case of criminal law (and discourse) following a double path of reflection. On the one hand, legal discourse appears as the matrix of a shared modelling of experience and the world which structures a field of perception and possibility that widely extends between personal freedom and social security. On the other hand, law itself emerges as the privileged filiation of modern sociocultural discursiveness. At the crossroads between hermeneutics, aesthetics and iconology, Luca Siniscalco's contribution investigates the ontological status of the image in H.-G. Gadamer's system by way of a hybrid methodological approach. After questioning the notion of 'movement' in relation to the modern definition of 'image', the essay applies this definition to a practical analysis of Paul Klee's composite figurative legacy, iconology and symbolism.

Yet another emblematic range of values linked to generational movement and imagination can be observed in relation to the sociocultural processes dealt with in the following section, *Trajectories, Migrations: Geographies and Emblems of Cultural Heritage*. On the side of social history, Mauro Pala questions the structural quality of Antonio Gramsci's intellectual legacy, focusing on its anti-classicist break of continuity, in turn motivated by a categorical refusal to see history as a filiation of idealistic ideology. Relationality and conflict with tradition are therefore both the key to reading modern socio-historical scenarios, and the engine of mass movements. Rossana Bonadei deals with spatial/cultural movement, linking the historical or metaphorical diasporic processes of modernity with the geographies of contemporary mobility in its now established dimension of mass

practice. Tourist flows therefore appear as the result of a complex interaction between the descent inherent in places and cultures and the identities acquired by individuals and communities. Even the artistic production of the last three decades, Stefano Mudu claims in his contribution, is modulated on an equally stratified and genealogical relationship with the practices and artistic products of the Western tradition, which undergo a constant work of recovery, adjustment and reactivation. Elaborated in the framework of re-enactment studies, the “migratory cycle” of images constructs an ideal biology of visual language, between “before-images” and “after-images”, i.e., ‘residual’ images, reconfigured, reactivated constructs by a ‘second-degree’ practice that reinvents what is already existing.

4. The next section – *Recovering, Rethinking, Misrepresenting: Mobilizing Tradition* – is focused on a series of symbolic and cultural manoeuvres, implemented on a variety of representative and expressive languages, through which different cultural practices have striven to relate (in historical/symbolic terms of descent, legacy or direct opposition) to the issues of tradition and innovation. Three essays look at these problems in different ways. From a semiotic perspective, Gigliola Bejaj deals with utopias as privileged movements intended as the overcoming of a semantic border, or as the transformation of a form of statutory rigidity. Utopian thought appears as an alternative system of coordinates that, precisely distancing itself from the here-and-now of the present, axiologically substantiates it by cutting out specific segments of the past and investing them with an iconic and (re)generative value in the reformulation of the present itself. The relationship with an iconic past is also dealt with in Anna Marchi’s contribution. With the tools of corpus-assisted critical discourse analysis, she reads the phenomena of nostalgia and retromania not so much as a return (mostly in a conservative capacity) to a cultural heritage that is often cloaked in populism, but as a regeneration potential inherent in nostalgia as a history of deep transformation, and not only of loss, in today’s sociocultural mediascape. The crisis of the present, or rather the crisis of the fragmentation model that is typical of the postmodern paradigm, is tackled in Marina Bianchi’s essay. From the standpoint of a re-

generative feeling common to Spanish art and literature of the twenty-first century, the paper discusses the possibility of creating a new sense of tradition. As a direct but self-rightful filiation of postmodernism, transmodernity therefore appears as the result of a generational reflection on today’s expressive and critical movements.

On the basis of the issues raised so far, the final section – devoted to *Paternity, Matrices and Textual Filiations* – investigates an ultimately two-faced concept of generation, one that interweaves its biological/familiar and its expressive/creative dimension in an integrated generative and regenerative vision. Maria Grazia Cammarota analyses a long chain of parents and children, narrative archetypes, hypotheses, contexts and communication codes. Her contribution deals with thematic and structural declinations, within the Germanic language and culture, of the clash between fathers and sons, from the Carolingian *Hildebrandslied* tradition to the old Danish, Icelandic and Norwegian canon, until more recent productions, such as the twentieth-century tragedy *Hildebrand und Hadubrand*, by Walter Burchow. The narrative proliferation met by intergenerational conflict highlights the interweaving between the thematic treatment of consanguinity and the semiotic consequences of the resemantizations (and regenerations) to which this treatment is met in the course of its textual materializations. A huge source of generational imagination, as well as material of cultural regeneration, *Beowulf* is the subject matter of Gabriele Cocco’s essay, focusing on the reinterpretation of monsters in Robert Zemeckis’ film. Untangling the two embryonic dimensions of generationality, i.e., the biological and the textual one, the paper deals with dynamics of de-heroicized parenthood and execrable progenies. The representative regeneration of *Beowulf*’s myth, in other words, conveys the impossibility of a regeneration within the axiology of the text. Finally, Etienne-Marie Lassi’s contribution analyses the chain of cinematographic adaptations of Cheikh Hamidou Kane’s novels, in their capacity not only as intersemiotic translations, but also – through precise movements of continuity and break in the text’s genealogical evolution – as imaginative regenerations of the world represented by the writer.

The representation of generations, i.e., their crystallisation through symbolic operations that ‘pho-

tograph' their referential, imaginative and symbolic contents, is then one thing with the articulated mechanics that makes this crystallisation possible. It is a mechanics made of an uninterrupted chain of transmissions, significations and re-significations, whereby the notion of movement appears as the linguistic, discursive and semantic engine allowing the communicative, expressive and metacognitive structuring of generational experience. (Which, as we have seen, goes far beyond its biological or socio-historical meanings). Issue 31 of *Elephant & Castle* re-presents such mechanics *as it looks photographed*. The essays collected here build a composite, transdisciplinary and multi-perspective photograph of generational representation, a blueprint of its operationalisations in Western cultural production, thus untangling its multifarious functions, from social imagination to the genealogy of social and disciplinary discourse, from the mobilization of tradition to the paths of heritage, up to the multifarious trajectories of imaginary, semiotic and textual filiation.

*Photography is not about the thing photographed.
It is about how that thing looks photographed*
(Garry Winogrand)

1. Ce numéro d'*Elephant & Castle* naît avec une histoire, un passé proche qui en définit l'origine, l'identité, peut-être le destin. Comme une seconde génération. Il s'agit en effet d'un deuxième mouvement : c'est le deuxième segment de l'enchevêtrement interdisciplinaire que, à travers les numéros 30, 31 et 32, on consacre à l'idée espace-temps – à l'image-guide, nodal dans notre culture linguistique et visuelle – du 'mouvement'. Après le numéro d'ouverture, consacré à la filature prospective-cognitive de *Généralisations, histoires et transformations*, on se concentre ici sur le tissage discursif et textuel, sur la directivité créatrice et créative de *Généalogies, matrices et filiations*. De l'action, d'une vision du mouvement comme modélisation partagée de l'expérience qui donne corps à une succession historique-expérientielle et met en mouvement une série de formes sémantiques-générationnelles, on passe à la plus large, et plus profonde, question du mouvement comme *représentation*. À la mise au point, c'est-à-dire, des processus – en premier lieu linguistiques et discursifs – qui rendent possible cette modélisation de mémoire et de sens, à travers des opérations spécifiques de structuration communicative, expressive, symbolique et métacognitive.

L'idée de mouvement, dans ce cas, est à comprendre un peu comme si à partir d'une photographie, considérée au degré zéro comme un produit limité et reproductible avec un contenu représenté précis, et comme un objet mémorable de se sentir partagé, on avait élargi le champ sur la mécanique de la prise de vue photographique, en rétrocedant au plan -1 de son ordonnancement représentatif et textuel. Un peu comme si nous regardions dans le viseur au moment où la scène se cristallise en une image précise. Dans l'adorable portrait de famille aux chiens âgés qui apparaît en couverture, par exemple, on comprendra toute une stratification sélective, séquentielle et réciproque de mouvements (relations, postures et gestes) qui conduit synchroniquement au centre visuel de la photo : le regard-caméra du

golden retriever qui, en flagrante et heureuse absence d'enfants, est embrassé et indiqué par la dame aux cheveux noirs comme le membre le plus jeune (et conscient de soi) du clan. Alors, que verrons-nous ? Pas immédiatement, ou pas nécessairement, une *weird family* d'invention ou d'élection, présente dans une pose détendue qui est aussi naturaliste qu'improbable et ironique ; ou une famille utopique, où la troisième génération est présente par absence (c'est d'ailleurs la nature même de la photographie, déjà selon Sontag 1977 et Barthes 1980), l'intempérance des jeunes substituée par le contentement éclairé des chiens. On verra au contraire la texture continue et osmotique, doucement incongrue, seulement un peu désorientante, de trois générations tressées, souriantes et entourées d'une harmonie froide, parfaite, de lignes arrondies et de diaphanes verts, bruns, lavande et coquille d'œuf. Chaque passion éteinte. Douceur. Nonsense. *Laidback elegance*. Nous aurons cette vision (et pas d'autres), *cet* apport représentatif spécifique sur ce qu'est une génération, et pas d'autres. Ce précis accroissement iconique du monde en chiffres, pour reprendre François Dagognet (1973), ce mélange paradoxal de la chose en alphabet et répertoire de formes et de couleurs, comme le suggérerait Gombrich (1963).

Dans ce numéro 31 d'*Elephant & Castle*, donc, pour reprendre les mots du photographe Garry Winogrand, on regarde non pas la chose photographiée en soi, mais *comment elle apparaît en photographie*. On regarde comment, et pourquoi, le mouvement générationnel se constitue – en se rendant précisément de cette manière reconnaissable et communicable – dans la mécanique de la représentation. Nous analysons les vecteurs, les configurations en devenir, les postures adoptées par un imaginaire générationnel et génératif au sens large – un imaginaire fait, comme nous le verrons, d'individus, mais aussi d'objets, de lieux, de savoirs et de pratiques – face à l'objectif qui le rend *tel qu'il est, tel que nous le connaissons*. À travers les essais recueillis ici, on verra donc démêlés et mis au point des mouvements de descendance, d'hérédité, d'affection et de conflit entre diverses configurations, plus ou moins conventionnelles, de générations humaines, de la dialectique familiale typiquement romantique de pères vs. fils, au modèle plus subtil et plus moderne de mères et de filles, ou au tableau criblé de fils rejetés ou élus.

(Et filles, en tant que filles.) On encadrera les filières et les généalogies de production, d'hybridation et de transmission entre ordres interdépendants de discordance sociale, politique et culturelle tels que la psychologie, le droit, l'herméneutique, mais aussi des pratiques de fertilisation, mobilisation et cyclicité entre matrices culturelles et progéniture imaginaires et idéologiques (et on parlera d'utopie, de nostalgie, de transmodernité). Enfin, on analysera des dynamiques plus ou moins linéaires de paternité, de filiation, de génération et de régénération dans le domaine plus globalement sémiotique, textuel et médiatique, des codes médiévaux au cinéma en passant par l'art contemporain.

Au centre de la scène seront constamment les phénomènes de perception et d'auto-perception, de reconnaissance ou de rejet, de nomination ou de censure, d'affiliation et de transition, d'élection ou de rebut, de continuité ou de fracture dont on fait usage chaque fois que, symboliquement ou iconiquement, on essaye de remplir de sens – de photographier, à travers la figure et la notion de mouvement – une expérience individuelle et sociale, mais aussi conceptuelle ou intellectuelle, de génération. Qu'on entend ici donc non seulement dans un sens biologique ou historico-social, mais aussi et surtout comme *acte de création et de créativité*. On aura à faire avec à des phénomènes qui, à partir de la verticale linéaire d'une transmission génétique dans les relations familiales (Hopwood, Flemming & Kassell 2018), suivront des vecteurs de mouvement de plus en plus inclinés et obliques, ou plutôt "latéraux" (Kingstone 2021) et traversés (Bristow & Kingstone 2021), redessinant le diagramme de la représentation générationnelle de manière toujours plus détaillée, périphérique, élective et accélérée. Et en dépeignant les noyaux, les familles et les lignées – de personnes, mais aussi d'idées, de codes, de pratiques et de textes – de plus en plus ramifiées, complexes, élargies (Davidoff 2012) ou, comme dans le cas de celle que nous avons choisie pour la couverture, décidément bizarre.

2. La collection s'ouvre avec le premier de trois tableaux contrastés d'histoire de la représentation des mouvements intergénérationnels. Dédié aux *Pères et fils, succession et antagonisme*, ce cadre se caractérise par une lisibilité 'classique', car il se concentre sur la dynamique conflictuelle entre atavisme,

transmission, contiguïté et fracture, c'est-à-dire entre l'héritage des pères et l'identité des enfants. (Fils, cela signifie.) C'est Valeria Finucci qui inaugure le volume avec une étude historique, littéraire et philologique sur la naissance symbolique du système démocratique à la Renaissance en tant qu'ordre social artistiquement et freudiennement construit par une alliance fraternelle de courtisans d'opposition à la figure oppressante d'un père-Maître qui doit être éliminé, avec les privilèges ancestraux qu'il représente. Curieux résultat de cette rébellion de futurs pères contre le passé d'un Père par excellence (curieux résultat du parricide, donc) sera le patriarcat. Sur l'opposition entre héritage familial et identité individuelle se joue l'essai de Matteo Quinto, qui, sur la base de théories contemporaines de la formation identitaire, étudie les mécanismes opposés de construction de la subjectivité filiale dans la filière du cinéma d'animation contemporain. On raisonne de façon contrastée sur le difficile équilibre psychopédagogique entre la solidité du patrimoine familial et la stabilité d'une adaptation à la flexibilité des modèles hérités. En se tournant vers les origines du genre roman en Italie, Luca Bani explore la tension intergénérationnelle, de nature philosophique et culturelle, qui transparait dans l'œuvre de Federico De Roberto, fondateur du paradigme vériste. Entre l'exigence d'un renouveau social inéluctable, sous forme d'une régénération familiale souhaitée, et l'impossibilité réelle de tout mouvement dans les équilibres du pouvoir, s'articule un travail linguistique et rhétorique qui révèle des aspects syntaxiques et imagés inédits.

Le deuxième tableau, composé à son tour de trois essais, se confronte à une variante plus complexe et implicite, mais aussi fortement mythopoiétique, de la confrontation intergénérationnelle. Dans *Mères et filles, transition et tissage*, on étudie les dynamiques de constitution d'un réseau dense de rapports entre le sens symbolique, typiquement lié à la continuité, à la perpétuation et à l'accueil, de différentes acceptions de la figure maternelle, et l'instance d'autodétermination – une instance ambiguë, non dénuée d'ombres – inhérente à l'identité filiale, en particulier celle de filles. Sonia Rivetti se concentre sur la façon dont une image de mouvement liée à un objet typique de tout lexique familial, le vélo, détermine l'évolution de la représentation des logiques de genre, ainsi que la succession et la rotation des générations, dans la

production romanesque de Rosetta Loy. Des familles de composition différente en termes de genre, et des dynamiques de représentation plus obliques, sont au contraire au centre de la contribution d'Alessandra Ricchetto, qui compare deux versions (et deux générations) d'une série d'animation. L'analyse montre qu'en plus de couvrir des segments sociaux et générationnels précédemment exclus de la représentation cinématographique, l'évolution générationnelle du public lui-même devient un objet indirect du récit médiatique. De maternité non pas biologique mais de pensée, et d'un autre type d'instance générative incarnée dans le genre féminin, s'occupe l'essai de Luca Pinelli, qui se concentre sur le rôle de 'mères' du féminisme de deuxième génération joué par Virginia Woolf et Simone de Beauvoir. À travers une perspective transnationale, la pluralité du concept de maternité intellectuelle est reconstruite, avec la lignée matrilineaire qui conduit à la construction d'une ligne critique cruciale de notre temps.

La troisième cadre s'occupe de *Fils bâtards, élection et rejet*. D'objets culturels et de processus représentatifs, c'est-à-dire, qui mettent en crise une notion classique – nucléaire, linéaire, ou si l'on veut 'arborée' – de génération, ainsi que de famille et de progéniture, pour introduire des éléments d'infiltration, hybridation ou perturbation d'un ordre social et symbolique préétabli. L'essai de Stefania Consonni lit les dynamiques historiographiques de constitution du roman, depuis ses origines du XVIIIe siècle, à travers la catégorie de 'forme bâtarde'. En coagulant une série de dichotomies qui ont toujours caractérisé la biologie du roman, comme celle entre tradition et innovation, héritage et évolution, hérédité et transformation, la contribution reflète à travers l'analyse d'un *case study* sur les formes hybrides de création (et de reproduction) de la narration romanesque comme créature privilégiée dans l'écosystème culturel moderne. L'essai de Giancarlo Covella, dédié à la *ballroom culture* des États-Unis, s'occupe de familles *queer*. Dirigées par des figures de mères symboliques et refuge pour des générations d'individus marginalisés, les *houses new-yorkaises* représentent une expérience sur les multiples valences – culturelle, politique, revendicative, mais aussi identitaire et affective – du concept d'héritage.

3. Mais ce n'est pas seulement par des individus, ou

des noyaux sociaux, que se constitue le concept de généalogie avec lequel ce nombre 31 se confronte. Il est également fait d'idées, comme nous l'avons dit, d'ordres de discordance qui, au fil du temps, à partir de matrices fondatrices et à travers des vecteurs et des ramifications de nature et de portée diverses, évoluent, se contaminent, se transforment selon des logiques d'ascendance et de descendance qui sont conceptualisées de manière similaire à celles de la génération humaine. De *Généalogies du discours social, politique et culturel* s'occupe la quatrième section du volume, examinant les dynamiques disciplinaires intrinsèques à trois systèmes de pensée centraux à notre époque. Du côté de la psychologie, Enrico Valtellina présente les développements les plus récents sur le thème de la non-conformité de la communication et, en particulier, de l'autisme. En se penchant sur l'hybridation entre discours médical et communication publique, entre pratique diagnostique et production culturelle, on réfléchit sur les possibles parentés substantielles entre autisme et critique littéraire, où apparaissent des similitudes de famille indubitables entre les symptômes et les traits d'une poétique littéraire reconnaissable. De la médecine à la loi, l'essai de Letizia d'Altilia interroge la situation du droit (et du discours) pénal selon un double vecteur de réflexion. D'une part, le discours juridique apparaît comme la matrice d'une modélisation partagée de l'expérience et du monde, qui structure un vaste champ de perception et de possibilités, étendu entre les concepts de liberté et de sécurité sociale. D'autre part, le droit lui-même apparaît comme une filiation privilégiée d'une évolution de la discordance socioculturelle qui est spécifiquement conçue à l'époque moderne. La contribution de Luca Siniscalco se situe au carrefour entre herméneutique, esthétique et iconologie. Focalisé sur une enquête sur le statut ontologique de l'image dans la pensée de H.-G. Gadamer, l'essai entend d'abord interroger sur ces bases la notion de mouvement par rapport à la définition de l'image, et, en second lieu, appliquer cette définition à une analyse de l'œuvre figurative, de l'iconologie et de la symbolique de Paul Klee.

Une autre gamme de valeurs emblématiques du mouvement et de l'imaginaire générationnel s'observe en relation avec les processus historico-culturels liés à la notion d'héritage. Ces corrélations sont traitées dans la section intitulée *Trajectoires, migrations*.

Géographies et emblèmes du patrimoine culturel. Du côté de l'histoire sociale, l'essai de Mauro Pala s'interroge sur la qualité structurelle de l'héritage de la pensée d'Antonio Gramsci, rejetant l'hypothèse d'un classicisme de ce système de catégories en raison de son orientation autour de la rupture de continuité, et de l'absence de filiation de l'histoire par rapport à l'idéologie idéaliste. Relation et conflit avec la tradition sont donc à la fois la clé de lecture des scénarios historico-sociaux modernes et le moteur des mouvements de masse. Dans son essai, Rossana Bonadei met en relation les processus diasporiques de la modernité, qu'ils soient historiques ou métaphoriques, avec les trajectoires et les géographies de la mobilité contemporaine, en s'occupant de mouvement espace-culturel, dans sa dimension désormais établie de pratique culturelle de masse. Les flux touristiques apparaissent donc comme le résultat d'une interaction complexe entre la descendance inhérente aux lieux et aux cultures et les identités acquises par les individus et les communautés. Même la production artistique des trois dernières décennies, soutient Stefano Mudu dans sa contribution, est modulée sur une relation également stratifiée et généalogique avec les pratiques et les produits artistiques de la tradition, et en particulier sur une œuvre de récupération constante, adaptation et réactivation des images. Élaboré dans le cadre des *re-enactment studies*, le "cycle migratoire" des images conceptualise les phases d'une biologie idéale du langage visuel, entre *before-images* (images 'déjà nées') et *after-images* (images résiduelles, dans le sens de reconfigurées, réactivées d'une pratique qui réinvente l'existante).

4. La section suivante – *Récupérer, repenser, déformer. Pratiques de mobilisation de la tradition* – se concentre sur une série de manœuvres symboliques et culturelles, mises en œuvre sur une variété de langages représentatifs et expressifs, à travers lesquelles différentes pratiques culturelles se sont efforcées de se rapporter en termes de descendance, héritage ou opposition directe avec la question de la tradition, historique et symbolique, et de l'innovation au sens large. Les trois essais qui composent la section traitent ces problèmes avec des orientations différentes. Du point de vue sémiotique, Gigliola Bejaj s'occupe de l'étude des utopies comme mises en œuvre privilégiées d'un mouvement entendu comme dépass-

ement d'une frontière, comme transformation d'une rigidité identitaire et statutaire. La pensée utopique se présente en ce sens comme un système alternatif de coordonnées qui, justement en se distançant de la situation actuelle, le remplace par une prégnance axiologique qui découpe des segments spécifiques du passé, en les investissant d'une valeur iconique et générative dans la reformulation du présent même. La relation avec un passé emblématique est également abordée par Anna Marchi, qui, avec les outils de l'analyse critique du discours, lit le phénomène de la nostalgie (et de la rétrotopie) dans le langage journalistique, non pas tant dans son rôle de retour, principalement en tant que conservatrice, à un héritage culturel souvent couvert de populisme, mais dans le potentiel de régénération inhérent à la fonction communicative de la nostalgie en tant que discours (et récit) d'une histoire plus structurée de transformation socioculturelle. Sur la crise du présent, ou plutôt sur la crise du modèle de fragmentation typique du paradigme postmoderne, se concentre l'essai de Marina Bianchi, qui, dans la perspective d'un sentiment régénérateur commun à l'art et à la littérature espagnols du XXI^e siècle, discute de la possibilité de créer un nouveau sens de la tradition. La Transmodernité, dans sa relation de filiation directe mais autodirectionnelle du postmoderne, se présente donc comme le résultat d'une réflexion générationnelle sur la notion même de mouvement expressif et critique.

Enfin, à partir des questions qui ont été soulevées jusqu'à présent, les trois essais de la section finale sont consacrés à *Paternité, matrices et filiations textuelles* : à une conception spécifiquement à deux visages du concept de génération, qui greffe et tisse la dimension biologique et familiale avec la dimension expressive et créative dans une direction respectivement générative et régénérative. L'essai de Maria Grazia Cammarota met en scène une longue chaîne de parents et d'enfants, d'archétypes narratifs, d'hypothèses, de contextes et de codes de communication. Il s'occupe en effet de la chaîne de déclinaisons thématiques et structurelles, dans le cadre de la langue et de la culture germaniques, de l'affrontement entre père et fils, de la tradition allemande carolingienne du *Chant d'Hildebrand* au canon haut-médiéval danois, islandais et norvégien, aux productions plus récentes, comme la tragédie *Hildebrand und Hadubrand* de Walter Burhou.

La constante prolifération imaginative et narrative à laquelle est soumis le thème de l'affrontement généalogique met en lumière l'enchevêtrement – le tissage commun – entre le traitement thématique du motif générationnel (y compris le thème de la consanguinité) et les transformations sémantiques (les régénérations) que ce traitement rencontre au cours de ses matérialisations textuelles. Une autre grande source d'imaginaire générationnel et de matériel de régénération culturelle est le poème *Beowulf*, auquel Gabriele Cocco consacre sa contribution, analysant notamment la réinterprétation des figures monstrueuses dans le film de Robert Zemeckis. Comment vouloir démêler les dimensions biologique et textuelle de la génération, cette resynchronisation du héros ancien-anglais se construit sur le noyau thématique d'une parentalité dé-héroïque et d'une progéniture d'ailleurs exécrationnelle : sur une régénération représentative, c'est-à-dire, qui véhicule l'impossibilité d'une régénération dans l'axiologie du texte. Toujours sur les trajectoires de signes et de sens du texte filmique et de ses régénérations est centré l'essai d'Etienne-Marie Lassi, qui analyse les réécritures cinématographiques de l'œuvre de l'écrivain sénégalais Cheikh Hamidou Kane, dans leur apport non seulement d'adaptations intersémiotiques de la parole écrite, mais aussi de réinventions imaginatives du monde représenté par l'écrivain, à travers des mouvements précis de continuité et de rupture dans la linéarité généalogique qui apparente des textes de nature diverse.

La représentation des générations, leur être visible à travers des instruments qui en photographient l'intrigue référentielle, imaginative et symbolique, est alors tout un avec la mécanique de cette représentation : une mécanique vaste et articulée, faite de tous les mouvements effectués par une chaîne ininterrompue de transmissions, de significations et de régénérations. Moteur linguistique, discursif et sémantique qui rend possible la cristallisation communicative, expressive et métacognitive d'une expérience générationnelle au sens large qui, comme nous l'avons vu, va bien au-delà de ses acceptions biologiques ou historico-sociales, la mécanique de la représentation générationnelle s'offre dans les essais rassemblés dans ce numéro 31 *tel qu'elle apparaît en photographie*. Une photographie composite, transdisciplinaire et multidimensionnelle. Une sorte

de *blueprint* de son opérativité dans la production culturelle occidentale, en mouvement de sa centralité de matrice thématique de l'imaginaire vers celle de généalogie de la discursivité sociale et disciplinaire, de la mobilisation de la tradition aux parcours de l'héritage, jusqu'aux trajectoires de la filiation imaginaire, sémiotique et textuelle.

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 4, mentre Stefania Consonni ha scritto i paragrafi 1 e 3.

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

* Nous avons conçu ensemble ce texte, ainsi que toute la structure du numéro monographique dont il constitue une introduction. En fait, Fabio Cleto a écrit les paragraphes 2 et 4, tandis que Stefania Consonni a écrit les paragraphes 1 et 3.

Bibliografia | References | Bibliographie

- BARTHES, R. (1980), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Paris.
- BRISTOW J., KINGSTONE H. (2021). "Talking about Generations: Five Questions to Ask Yourself". Centre for Parenting Culture Studies, University of Kent, available at <<https://blogs.kent.ac.uk/parentingculturestudies/files/2021/03/Talking-about-generations.pdf>>, last accessed 18 November 2023.
- DAGOGNET F. (1973), *Écriture et iconographie*, Vrin, Paris.
- DAVIDOFF L. (2012), *Thicker than Water: Siblings and Their Relations*, Oxford University Press, Oxford
- GOMBRICH E.H. (1963), *Meditations on a Hobby-Horse: And Other Essays on the Theory of Art*, Phaidon, Oxford.
- HOPWOOD, N., FLEMMING R., KASSELL L. (eds.) (2018), *Reproduction: Antiquity to the Present Day*, Cambridge University Press, Cambridge.
- 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>
- SONTAG, S. (1977), *On Photography*, Farrar, Straus & Giroux, New York.

**RAPPRESENTARE LE
GENERAZIONI I.
PADRI E FIGLI, SUCCESSIONE E
ANTAGONISMO**

Il padre dorme, i figli parlano. La legge del padre riscritta nel *Cortegiano*

VALERIA FINUCCI

Duke University
vfinucci@duke.edu

Parole chiave

Fratelli
Padre
Sorelle
Patriarcato
Democrazia

Keywords

Brothers
Father
Sisters
Patriarchy
Democracy

Abstract

Il saggio esamina la nascita dell'ordine fraterno, cioè della 'democrazia' nella sua accezione più ampia, in un testo chiave del Rinascimento, il *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione. Qui cortigiani riuniti una sera alla corte di Urbino creano a poco a poco una posizione di potere per sé stessi eliminando la figura paterna del duca Guidubaldo, sopprimendo le loro rivalità e plasmando un comune ideale dell'io. Proprio come il patriarcato, tuttavia, il regime collaborativo dei fratelli è costruito sul silenzio delle donne – sorelle, mogli e madri – e non solo delle dame di corte del primo Cinquecento.

The essay examines the birth of the fraternal order, that is 'democracy' in its widest sense, in a key text of the Renaissance, Baldassarre Castiglione's *Book of the Courtier*. Here courtiers reunited one evening at the Urbino court steadily create a position of power for themselves by disposing of the father figure of Duke Guidubaldo while suppressing their own rivalries and fashioning a common ideal I. Just as patriarchy, however, this essay argues that the collaborative regime of the brother is constructed on the silencing of women—sisters, wives, and mothers—and not just the court ladies of the early 16th century.

Doesn't seem to matter what I do,
I'm always number two
No one knows how hard I tried, oh-oh, I
have feelings that I can't explain
Drivin' me insane
All my life, been so polite...
'Cause I'm just Ken
Anywhere else I'd be a 10
Is it my destiny to live and die a life of blond fragility?
("I Am Just Ken", testo e musica di Mark Ronson e
Andrew Wyatt, *Barbie*, 2023)

Nel "paese degli accomodamenti," Giuseppe Tomasi da Lampedusa scrive, usando la Sicilia come metafora nel *Gattopardo*, "quando mai era successo qualcosa di serio?" Disilluso dalla possibilità di sopravvivere in un mondo in decadimento, il Principe Salina "aveva voglia di dire a Russo, ma la innata cortesia lo trattenne: Ho capito benissimo: voi non volete distruggere noi, i vostri 'padri'. Volete soltanto prendere il nostro posto. Con dolcezza, con buone maniere, mettendoci magari in tasca qualche migliaia di ducati. È così?" Per Lampedusa la "liberazione" dal mondo del passato "è in fondo: soltanto una inavvertibile sostituzione dei ceti", un'intuizione confermata dagli avvenimenti storici dell'Ottocento (1958: 46). L'unità politica italiana è infatti palesemente predicata sulla sostituzione del padre/i padri con i fratelli, grazie a un movimento armato iniziato (almeno nell'immaginario culturale e in riletture storiche di moda fino a poco fa) da una brigata fraterna – i Garibaldini – fatta di un migliaio di volontari in camicia rossa dagli ideali identici, dall'energia contagiosa e dalla mascolinità tossica. Il passaggio dal mondo dei padri a quello dei fratelli, di cui in un differente contesto e epoca Lampedusa parla, sarà il soggetto di questo saggio.

Nel classico modo di pensare patriarcale, come quello esemplificato, per esempio, nel testo di Sir Robert Filmer, *Il Patriarca o il potere naturale dei re*, il potere paterno e quello politico sono indissolubilmente legati: come il padre ha controllo sopra i propri figli così il monarca assoluto esercita la *patria potestas* sui suoi sudditi. La teoria di Filmer è stata più tardi messa da parte da John Locke, sempre nel

diciassettesimo secolo, che ha argomentato contro il potere dei genitori (il controllo del padre sul figlio, ha scritto, è solo temporaneo) e l'identificazione del dominio paterno con quello del principe. Nel suo *Due trattati sul governo*, Locke ha delineato una società che è fraterna piuttosto che patriarcale, una società basata su un contratto sociale in cui nessun individuo ha assoluto potere politico sull'altro e l'ordine universale è garantito dal perseguimento di scopi comuni.

Le società fraterne sono nate con l'assassinio simbolico del padre. In *Totem e tabù*, Freud racconta che i membri dell'orda primitiva hanno divorato il padre temuto, si sono identificati con lui e così facendo hanno acquistato una porzione della sua forza. Questo atto criminale, Freud continua, ha significato l'inizio di un'organizzazione sociale, di un senso di restrizione morale, e della religione. Dal momento che nessuno dei vincitori poteva reclamare potere sull'altro (nessuno era, in breve, un soggetto come il padre), il gruppo – o per ritenere il termine freudiano e politico, la Massa – ha formato "la comunità fraterna totemica, in cui tutti i membri godevano degli stessi diritti, erano legati dagli stessi tabù totemici, dovevano conservare il ricordo dell'assassinio ed espriare il loro crimine" (Freud 1921: 159).¹ Il risultato di questo parricidio simbolico è l'uguaglianza tra fratelli a livello sia sociale che sessuale: come la rivalità fraterna è diventata socialmente accettabile negli scambi del mercato così i desideri sessuali sono diventati legali con l'istituzione dell'esogamia e lo scambio delle donne nel matrimonio. In questo modo viene istituito, Freud scrive in *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, "una sorta di contratto sociale".

Inutile dire che le donne hanno guadagnato poco con la loro incorporazione nel patto fraterno dal momento che era chiaro fin dall'inizio che questo contratto poteva essere valido solo tra liberi individui. Come liberi individui, però, le donne non esistevano perché la loro soggezione agli uomini era considerata naturale, sia che questa fosse sottomissione alla *patria potestas* (come per i loro fratelli) che al comando di parenti maschi e mariti. Cioè, diversamente dai figli che crescono, si liberano della protezione paterna e accedono al diritto politico, le figlie erano considerate incapaci di essere parte in causa in qualsiasi contratto, a parte il contratto matrimoniale, che in ogni caso non firmavano.² Quindi, indipendentemente dal tipo di economia simbolica teorizzato – patriarcale o con-

trattuale – il diritto maschile è rimasto intoccabile e le donne hanno continuato a essere proiettate come fonte di disordine perché a priori incapaci di controllare i loro desideri e emozioni, e quindi costituirsi come esseri morali. La svalutazione del femminile è stata portata avanti con una mossa indiretta: le sorelle avevano un senso più basso di giustizia, è stato inferito, perché dotate di un super-ego meno sviluppato dei fratelli come risultato del fatto che gli uomini, e non le donne, avevano partecipato al primo atto di aggressione verso il padre, e così gli uomini soltanto, e non le donne, erano stati messi in grado di controllare il senso ambivalente di colpa per quell'atto.³ L'avvertimento di Filmer che nel contratto fraterno era paradossalmente necessario *chiedere* alle donne di rinunciare alla propria libertà – visto che questa libertà femminile era 'naturale', anche se improponibile socialmente – è passato inosservato: il regime fraterno, come quello patriarcale, ha mantenuto il senso di priorità sessuale e ha escluso le donne dal potere altrettanto facilmente.⁴

Nelle prossime pagine tratterò il motivo dell'ordine fraterno come lo vedo riflesso in un libro scritto non solo prima di Freud ma anche prima della controversia tra i due teorici politici Filmer e Locke, *Il libro del Cortigiano* di Baldassarre Castiglione (1528). Qui fratelli istituzionali – cortigiani reali del sedicesimo secolo al servizio del duca di Urbino – riflettono per quattro sere su chi sono e su quale è il loro ruolo sociale e politico. Il mio scopo è di esaminare come questo ordine concerne gli uomini implicati nella formazione verbale del loro ideale dell'io, come coinvolge le donne a cui è chiesto di partecipare in questo atto di auto-costruzione, e quali implicazioni politiche genera quando riguarda il principe che si trova a sua insaputa a essere "istituito". Le conversazioni hanno luogo nelle stanze della duchessa Elisabetta Gonzaga e prendono la forma di *confutatio* e *disputatio*: a uno o due cortigiani è dato il compito di difendere un punto di vista e gli altri intervengono liberamente per contestarlo o, più frequentemente, per confermarlo. Incaricata dello svolgersi armonioso delle serate non è la duchessa, ma la sua "locotenente", Emilia Pio, donna nobile ma in posizione inferiore rispetto a Elisabetta. Pio però è limitata narrativamente fin dall'inizio, come lo sono le altre donne di corte, dal momento che nessuno degli argomenti di conversazione, la duchessa stabilisce, può essere suggerito dalle donne: "Poiché madonna

Emilia non vole affaticarsi in trovar gioco alcuno, sarebbe pur ragione che l'altre donne partecipassino di questa commodità, ed esse ancor fussino esente di tal fatica per questa sera" (libro 1, capitolo 7).

Il soggetto eventualmente scelto tra i tanti proposti – la 'istituzione' del cortigiano – potrebbe essere controverso e facilmente dare adito a punti di vista di parte o a rivalità, invece diventa facile da governare. Dal momento che nessun cortigiano parla da esperto, i conflitti sono recuperati e l'atmosfera è leggera e piacevolmente ironica. Il testo infatti offre sorprendentemente poca rivalità, sorprendentemente in quanto, in modo speciale nel Quarto Libro, i cortigiani riuniti in questo "albergo della allegria" (1, 4) mettono avanti una dottrina di potere non più basata sul regime del padre/principe ma su un contratto sociale nel quale i fratelli idealmente contribuiscono alla guida di una società civile. Diversamente da Niccolò Machiavelli così, Castiglione disperde l'aggressione non delegando un Altro paterno a garantire ai sudditi pace e protezione in caso di guerra, ma promuovendo un modo di vivere decoroso, formalizzato e civilizzato tra individui altamente educati a sanare o sublimare conflitti. Che questa strategia estetizzante è messa in atto precisamente per nascondere l'arbitrarietà del favore dell'autocrata a livello politico si capisce subito. Ma appunto mettendo convenientemente da parte il fatto che le corti stavano diventando in quel periodo più un posto in cui burocrati in competizione servivano nell'amministrazione dello stato che una comunità in cui il merito individuale era ricompensato proporzionalmente da un principe benigno, Castiglione riesce a costruire un sostanziale, sebbene coscientemente poco realistico, ruolo politico per i suoi cortigiani. E che questo ruolo possa perfino essere proposto è storicamente significativo perché, come sarà chiaro alla fine di questo saggio, eventi politici durante il secolo rinforzeranno più che mai il potere del capo nelle varie città e il cortigiano finirà ulteriormente sottomesso all'occhio indagante del principe.

Che cosa forma all'inizio questa confraternita di uguali?⁵ Per Freud il primo passo è l'identificazione, perché essa sublima le varie rivalità e rende unico l'impressione di un desiderio. Ci sono tre modi in cui ci si può identificare, continua Freud: prima emozionalmente, in secondo luogo sostituendo a livello libidico l'oggetto esterno introiettandolo nell'io in maniera regressiva così che un ideale dell'io è costruito, e in ter-

zo luogo come risultato di una comunità di scopi tra individui non implicati sessualmente. Mi occuperò di questi tre modi nel corso del saggio cominciando dal primo, quello emotivo. Freud usa il termine "rapporti amorosi" o, per utilizzare un'espressione più neutra, "attaccamenti affettivi" (1921: 121). E legami d'amore sono esattamente quelli che tengono uniti i cortigiani secondo Castiglione: "parea che questa fosse una catena che tutti in amore tenesse uniti, talmente che mai non fu concordia di volontà o amore cordiale tra fratelli maggior di quello, che quivi tra tutti era" (1, 4).⁶ Questi legami sono stabiliti in seguito a un gioco di rispecchiamento: un cortigiano si identifica con un altro perché riconosce nell'altro un desiderio simile, che all'inizio del *Cortegiano* è edipico: servire il padre.

I pronunciamenti di Freud e Castiglione naturalmente nascondono il fatto che l'ordine fraterno nasce dall'invidia per il padre padrone, come nel primo caso di fratellanza: Caino e Abele. Per evitare rivalità con i propri simili, l'individuo deve mergersi con il gruppo e prendere cura di non apparire differente. Come Freud scrive, "Nessuno deve distinguersi dagli altri, tutti devono fare e avere la stessa cosa" (1921: 146). O come Castiglione raccomanda, il buon cortigiano deve essere cauto e accomodare il suo stile di vita "senza acquistarne invidia" (2, 7) tra i suoi pari. Tale cauzione si estende al punto che perfino l'autore reclama di non saperne di più sull'argomento di cui sta scrivendo nel *Cortegiano* di qualsiasi altro membro della corte dal momento che non era stato presente agli incontri che il suo testo re-immagina. La desiderata armonia necessaria a sostenere un senso di fratellanza può non essere facile da mantenere, però, perché la radice edipica della rivalità fraterna può riasserirsi in qualsiasi momento nelle circostanze giuste e l'identificazione, sempre ambivalente, può portare, Freud suggerisce, a un "desiderio di soppressione" (1921: 132). I cortigiani possono pretendere di essere uguali fino a un certo punto naturalmente, in quanto non solo non c'è eguaglianza tra loro e le donne a corte ma anche la loro professione è predicata sulla ineguaglianza tra loro e i membri delle altre classi sociali, gli "ignobili", come versioni precedenti del *Cortigiano* specificano, o più generalmente, gli "ignoranti".⁷ Il *sine qua non* della cortigianeria in questo libro è enunciato chiaramente: essere nobili di nascita (1, 14). I cortigiani anche devono esseri esperti con le armi, non tanto perché devono proteggere la loro

vita con esse, ma perché solo pochi individui hanno il tempo di associarsi alle imprese dei cavalieri del nobile passato cavalleresco. In ogni caso, perfino le armi dovrebbero essere usate solo con persone dello stesso rango, i cortigiani nel testo si raccomandano, dal momento che c'è poco di cui essere orgogliosi nel vincere un contadino.

L'identificazione con il padre/principe (o il "Fuhrer", come scrive Freud) occorre a livello libidico sostitutivo. Il padre, un ideale dell'io per i fratelli, causa la formazione del gruppo e mette a freno l'aggressività dei consanguinei. Nel *Cortegiano*, il duca Guidubaldo da Montefeltro costituisce la ragione per cui i cortigiani sono alla corte di Urbino: li impiega e comanda su di loro. Gli uomini di corte sono suoi servi sociali e figli metaforici; in cambio della loro obbedienza egli li protegge. Ma perché i figli costituiscano un proprio ideale collettivo, che è lo scopo delle loro conversazioni, il padre/despota deve essere assente e senza potere, il suo posto deve essere vuoto. Adesso sappiamo che duca Guidubaldo non partecipa alle riunioni perché è malato e preferisce ritirarsi presto nelle sue stanze. Sappiamo anche che ha la gotta, è in pena costante, ha un corpo deforme, è sessualmente impotente e sfortunato in maniera accanita: "la fortuna in ogni suo disegno tanto gli fu contraria, ch'egli rare volte trasse ad effetto cosa che desiderasse; e benché in esso fusse il consiglio sapientissimo o l'animo invitissimo, pareva che ciò che incominciava, e nell'arme e in ogni altra cosa o piccola o grande, sempre mal gli succedesse" (1, 3). In breve, Castiglione presenta un padre privo di potere, non solo inabile a diventare padre biologicamente ma perfino relegato nel regno dei sogni, metaforicamente morto perciò, durante le ore in cui i suoi sudditi morsicchiano il suo potere.⁸ Con il fare iniziare in serata il *Cortegiano* nella stesura finale piuttosto che durante il giorno come nelle due precedenti versioni, Castiglione evacua ulteriormente il potere come statista di Guidubaldo perché elimina il passaggio – presente nella *Seconda redazione* – in cui il duca è descritto come quanto mai occupato dai problemi del ducato durante il pomeriggio.

Prima dell'introduzione del duca, un'altra figura autocratica, quella del padre di Guidubaldo, è lodata abbondantemente. Federico II è chiamato un esperto governante e funziona perciò come un *Vaterersatz* per i cortigiani. Egli è acclamato perché non c'è pericolo nel farlo: è morto. Federico è ciononostante

indispensabile al flusso narrativo, perfino come cadavere paterno, perché nessuno più di lui può incarnare il valore della famiglia che dà ai cortigiani a Urbino tale dignitosa immagine di sé stessi. In quanto a successori, l'erede designato di un Guidubaldo senza figli, Francesco Maria della Rovere, è talmente giovane che la sua presenza alle conversazioni può a mala pena funzionare come freno per i fratelli: egli parla di rado ed è assente dal primo incontro totalmente. Infatti, dal momento che un futuro signore è già designato, i cortigiani sanno che faziosità, rivalità e interessi competitivi devono essere tenuti sotto controllo perché non c'è motivo di superarsi. Allo stesso tempo, dal momento che Della Rovere è giovane, essi possono pensare a lui non come a un capo/padre ma come a un pari, specialmente in un mondo in cui nessuno poteva aspettarsi con certezza di assumere il potere fino a quando non l'aveva attualmente assunto. In breve, Castiglione crea una situazione in cui dei fratelli di corte che più e più volte si definiscono uguali, riuniti nel nome del padre, si mettono nella posizione di dar forma al loro sé ottimale 'istituendo' il principe attraverso il processo dichiarato di istituire sé stessi. Che il principe abbia bisogno di essere istituito va da sé, dal momento che l'Italia è piena di figure paterne degenerate e crasse, siamo informati: "poiché oggidi i principi son tanto corrotti dalle male consuetudini e dalla ignoranza e falsa persuasione di sé stessi" (4, 9).

Il legame isterico con il padre è problematico perché il padre è alla radice della rivalità dei fratelli: è il loro desiderio di essere amati e ricompensati da lui alla base del conflitto senza fine che caratterizza la società patriarcale. Perciò i figli possono identificarsi con il padre solo se pensano che lui sia differente, mentre possono identificarsi l'uno con l'altro precisamente perché si considerano uguali. Dal momento che il padre deve rimanere un ideale dell'io, i fratelli sanno che non possono scambiare il posto con lui.⁹ Il padre ha bisogno perciò di essere psicologicamente presente anche quando fisicamente assente: la sua assenza temporanea infatti garantisce eguaglianza tra i fratelli mentre la sua assenza totale potrebbe mettere in pericolo l'equilibrio dei compagni perché inizierebbe la competizione per rimpiazzarlo come capo e butterebbe all'aria la finzione di uguaglianza sotto cui i cortigiani sono capaci di vivere insieme e acquistare una misura di autovalore.¹⁰

Paradossalmente, dal momento che questi fratelli sono tutti uguali nel simbolico sociale, nessuno può assumere il comando perfino nell'ambito delle discussioni in cui vocalmente rappresentano il loro ideale dell'io. Da questo viene, credo, la necessità ideologica e narrativa di avere una donna, che sta per il loro ego ma non è libidinalmente coinvolta, iniziare la riunione, scegliere l'argomento, dividerlo tra i conversanti e portarlo a conclusione. Da questo anche viene la necessità di avere più di un cortigiano intervenire a favore o contro un soggetto dal momento che il capo della discussione è un sostituto paterno solo nel senso che emerge dal gruppo perché lo rappresenta.¹¹ In questo mondo omosociale il gruppo non si propone di applicare la legge, cosa che è chiaramente compito del padre, né di articolare limiti.¹² Piuttosto permette a capi temporanei di presentare un'identità collettiva che è armoniosa, nel senso che il super-ego fraterno sublima il dissenso in nome del bene comune, e allo stesso tempo è costruita attraverso una certa non-chalance ("sprezzatura"), il marchio pragmatico del cortigiano. Ogni cortigiano deve partecipare a questa autocostruzione anche se nega all'inizio il suo desiderio di poterlo fare o la sua abilità di farlo nella maniera giusta ("essendo così che a voi piaccia che io abbia questo carico, non posso né voglio rifiutarlo", 1, 13). Ognuno rifiuta all'inizio il compito assegnato solo per portarlo avanti per far piacere agli altri ("io veramente molto volentier fuggirei questa fatica", 1, 13) e dopo essere stato convinto con complimenti. Ognuno chiede aiuto ai membri del gruppo nel confermare la comunanza del credo cortigiano come nelle molte metafore sull'insegnamento: "a noi insegnate come l'abbiamo ad usare" (2, 45); "se voi c'insegnate di che modo" (1, 31). Ognuno in breve, partecipando in quella che Richard Lanham chiama "terapia di gruppo" (1976: 148), influenza l'altro con la suggestione e sé stesso adattandosi alle norme degli altri. La civiltà, riflette Freud in *Il disagio della civiltà*, deve sforzarsi al massimo di limitare gli istinti aggressivi dell'uomo e di controllarli attraverso la formazione di reazioni psichiche. Di qui l'uso di metodi che incitano le persone alla identificazione. La parola chiave per comportamento e stile di vita durante questo gioco di salotto è "grazia": la grazia è necessaria per appartenere a una élite di uomini che la sanno giusta, la grazia permette di recuperare disaccordi e invidie e fa sì che sia meno destabilizzante pronunciare una teoria di autovalore

collettivo. La grazia, in breve, è il marchio di una società civile.¹³

Ma perché i cortigiani si rifugiano nel gruppo per vantare il valore della loro identità professionale? Perché sono i loro lo costruiti in imitazione di un quasi simile Altro lodato stravagantemente? Se l'identificazione narcisistica con l'Altro, per parafrasare Lacan, fa sì che l'uomo, in circostanze normali, possa situare precisamente la sua relazione immaginaria e libidica con il mondo in generale, che tipo di completezza promuove l'imitazione/duplicazione? A livello storico questo desiderio di raddoppiamento è facilmente spiegabile, credo: i cortigiani non sono più capaci di riconoscere una autoimmagine gratificante in quello che hanno (terra, titolo) dal momento che possono essere rimasti in possesso di pochi latifondi o il loro valore finanziario può essere sconosciuto agli altri perché vivono lontano dai feudi di famiglia.¹⁴ Così essi (ri)creano un'identità magnificando narcisisticamente la loro classe. Come le lettere alla madre Luigia testimoniano, Castiglione stesso aveva constatato personalmente quanto fosse difficile essere il dipendente di una corte in cui i salari venivano spesso pagati in ritardo e le spese per mantenere le apparenze erano pesanti. Scegliere di non appartenere a questa comunità fraterna sarebbe per il cortigiano scegliere di essere escluso dai benefici – monetari, civici e sessuali – che vengono dall'essere parte di una unità sociale fortemente unita. Ma scegliere di appartenere è tutto sommato una non scelta dal momento che non esiste un posto per un burocrate al di fuori della corte, non importa quanto difficile sia partecipare allo psicodramma che vi si svolge dentro. Paradossalmente l'aspirazione dei cortigiani a un ruolo più contenuto è possibile perché il periodo in considerazione offre una certa mobilità sociale e perciò la nascita nobile, benché importante, non è più il marchio di appartenenza esclusiva: uomini della classe mercantile con intelligenza, educazione e doti retoriche possono adesso salire di grado sociale, partecipare alle opportunità dei tempi e competere per ricompense più alte.

Nel libro del Castiglione, una volta che è stato riconosciuto che un tratto tipico del cortigiano è la padronanza di certe tecniche di comunicazione e di comportamento, ognuno trae piacere dall'imitare i modelli mimetici di più successo e così cancella ulteriormente le possibili rivalità. L'emulazione si estende alla duchessa, dal momento che nell'emularla i corti-

giani si riflettono nel suo potere: “parea che tutti alla qualità e forma di lei temperasse; onde ciascuno questo stile imitare si sforzava” (1, 4). La lode della mediocrità, dell'eguaglianza e della flessibilità è indicativa di questa strategia, nel senso che per raggiungere il consenso si devono bilanciare punti di vista diversi e perfino qualche volta accettare per buoni modi di fare contrari o modificare drammaticamente fini 'comuni'. Sebbene i cortigiani tendano a offuscarlo, le ragioni principali per la loro flessibilità, mediocrità e controllo sono che il principe molto probabilmente vorrebbe queste qualità presenti nei dipendenti.¹⁵ Questa auto-legittimazione richiede in turno un'avversione neurotica per coloro che sono inabili a appartenere al gruppo perché non hanno le necessarie virtù – quali la gentilezza, il potere di persuasione, l'abilità di autogestirsi – o sono incapaci di ingentilirsi sufficientemente. L'episodio del contadino bergamasco Castiglio, ridicolizzato per avere presunto che i vestiti possano colmare il vuoto tra uomini di nascita e circostanze disuguali illustra il punto. Nel fare un capro espiatorio del contadino per la sua incapacità radicale a appartenere in modo naturale, i fratelli cinicamente riasseriscono l'eccezionalità fondamentale della loro professione.¹⁶

Perché l'identificazione veramente occorra in questo network intersoggettivo, in ogni caso, l'istinto sessuale deve rimanere sotto controllo, visto che il circuito della libido deve essere omosociale. *Die Masse* per Freud ha bisogno di avere una identità comune in modo da essere indifferente alla differenza sessuale: “Nei grandi gruppi, come la Chiesa e l'Esercito, non vi è alcun posto per la donna come oggetto sessuale. I rapporti amorosi tra uomo e donna restano al di fuori di queste organizzazioni. Anche nei gruppi composti di uomini e di donne le differenze sessuali non hanno alcuna parte” (1921: 164). Completamente narcisistico in natura, l'amore fraterno quindi, per Freud, può solo reprimere l'altro come altro. A conferma di ciò, nel testo del Castiglione Ottaviano Fregoso, l'uomo più responsabile nel portare avanti la teoria del cortigiano come consigliere del principe nel Quarto Libro, orgogliosamente si descrive come uomo mai ferito dall'amore.

Sebbene le donne siano parte costitutiva della folla – e Freud consistentemente usa esempi di gruppi femminili – non c'è alcuna indicazione che egli abbia pensato che il gruppo possa essere guidato da una

donna.¹⁷ Lo stesso può essere detto per Castiglione che dà a Emilia Pio il ruolo di facilitatrice, non di capo. In quanto alle altre donne, vorrei fare una distinzione per quel che riguarda la presunta indifferenza sessuale posta da Freud come caratteristica della psicologia collettiva, tra le donne che abitano le varie storie come più o meno esemplari (le “donne” nella mimesi) e le donne di corte fisicamente presenti alle conversazioni (le “donne di palazzo” nella diegesi). Negli *exempla*, le “donne” sono messe in scena come oggetto di desiderio, esattamente come succede nella patriarchy. Questi desideri sono sia riconosciuti che distribuiti, e così sono incanalati verso scelte approvate, quali il matrimonio e la maternità, se giudicate socialmente accettabili, o disciplinate dalla punizione e dalla morte, se considerate sbagliate e suscettibili di causare spaccature sociali. In nessun caso il diritto sessuale maschile è messo in discussione perché la superiorità degli uomini sulle donne non è convenientemente costruita in termini politici ma naturali. Come il padre, i fratelli confermano le loro prerogative sulle donne e i loro corpi, cosicché un cortigiano, Gasparo Pallavicino, facendo apparire la cosa come se le donne stesse volessero promiscuità sessuale, può perfino teorizzare sulla pacifica distribuzione delle femmine tra i maschi per promuovere una sorta di ‘bellezza’ genetica: “Quello che più piacerebbe alle donne per far i figlioli ben disposti e belli, secondo me, sarebbe quella comunità che d’esse vol Platone nella sua *Repubblica*, e di quel modo” (4, 30).¹⁸ Alle donne nella mimesi non va meglio quando il testo si muove dall’amore di corte all’amore platonico nel Quarto Libro, perché se la loro presenza nella prima forma d’amore è essenziale, sebbene in costante bisogno di controllo, nella seconda è ridondante, dal momento che per Pietro Bembo le donne possono solo unire l’uomo a Dio mentre loro stesse non sono ammesse al “convivio degli angeli” (4, 70).

Nella diegesi, cioè dentro il circolo di conversanti, le “donne di palazzo” non sono oggetto di desiderio perché le spinte libidiche nel gruppo devono essere mantenute dentro limiti precisi, come ho puntualizzato prima. Così queste donne di corte sono interpretate come sorelle. Dal momento che i loro desideri sessuali sono tradizionalmente sconosciuti all’immaginario fraterno, questi sono semplicemente ignorati. In quanto agli altri desideri, non sappiamo che cosa le sorelle presenti agli incontri vogliano perché a loro

non è permesso di parlare del loro io reale come donne di corte alla corte di Urbino né di partecipare nella costruzione del loro ideale dell’io come donne di corte in corti del sedicesimo secolo. Non c’è, in breve, un corrispondente Quarto Libro per le donne per avanzare e purificare il loro ruolo (come c’è per i cortigiani) dal momento che il diritto politico è strutturato come un affare tra uomini.¹⁹ La negazione della auto-rappresentazione (solo gli uomini parleranno per e sulle donne) segue il diniego della soggettività: ci sono quattro donne di corte nominate nel testo contro i diciassette uomini pienamente riconosciuti con nome e cognome fin dal primo giro di introduzione (1, 5). Ma sappiamo che ci sono più donne di quelle menzionate perché ci viene detto che gli uomini il più delle volte avevano una donna alla loro destra e un’altra alla loro sinistra: “erano sedendo divisi un omo ed una donna, fin che donne v’erano, ché quasi sempre il numero degli omini era molto maggiore” (1, 6).²⁰ Nominate o meno, queste sorelle devono essere tuttavia presenti perché l’identità dei fratelli dipende dal silenzio della donna circa la sua differenza e i suoi desideri. Così perfino le discussioni sulla differenza sessuale ripetono il modello di cui sopra: l’esposizione parzialmente aristotelica e parzialmente galenica del Magnifico Giuliano inserita in un contesto genealogico su uomini dagli umori caldi e donne dagli umori freddi non considera le donne nella diegesi. Quando Emilia Pio si lamenta della procedura, i suoi commenti non sono nemmeno presi in considerazione e i cortigiani semplicemente vanno avanti a discutere le loro idee morali con il riconoscimento, non profferito, che le donne non possono penetrare discussioni filosofiche, perfino quando queste hanno a che fare con loro stesse (3, 17).

Il costo della supremazia maschile è quindi l’alienazione femminile perché la costruzione e legittimazione di un simbolico fraterno richiede, come sotto il regime del padre, controllo sessuale e di ‘genere’. Per metterla in altri termini, il regime dei fratelli sostiene due organizzazioni per quello che concerne le donne: dentro casa (o per rimanere nella costruzione precedente, nella mimesi) il sistema può rimanere patriarcale, dal momento che il problema qui è chi ha autorità a comandare sugli inferiori, e in questo senso i desideri femminili sono altrettanto vincolati quanto quelli dei ragazzi e dei servi; fuori, nel sistema contrattuale (o nella diegesi, per ripetere la metafora

precedente), l'ordine sociale è costruito per necessità come desessualizzato. In questo caso i desideri femminili sono trascurati, ma non quelli maschili, dal momento che il separatismo maschile per ragioni sociali, morali e politiche è sempre sposato ideologicamente come giusto.

Alla fine la presenza delle donne sia nella mimesi che nella diegesi è importante non per sé ma perché garantisce l'appropriatezza dei desideri in società: le "donne" e le "donne di palazzo" rendono i desideri dei fratelli eterosessuali. E che un certo puntello della mascolinità sia necessario per i cortigiani è chiaro perché non solo nella vita reale essi hanno una posizione femminile di subordinazione nei confronti del principe ma perfino il loro modo pubblico di vestirsi e comportarsi è a volte "molle e femminile". Ci sono casi, ci viene detto, in cui i cortigiani si vestono come esagerate prostitute pur di essere notati: "non solamente si cespiano i capegli e spelano le ciglia, ma si strisciano con tutti que' modi che si faccian le più lascive e disoneste femine del mondo... Questi, poiché la natura, come essi mostrano desiderare di parere ed essere, non gli ha fatti femine, dovrebbero non come bone femine esser estimati, ma, come publiche meretrici" (1, 19). Ottaviano arriva al punto di fare un capro espiatorio delle donne all'inizio del suo discorso nel Quarto Libro precisamente perché la loro vicinanza agli uomini/fratelli può rendere indistinte demarcazioni di 'genere' in un momento in cui il suo elevato cortigiano ha bisogno di essere presentato e di comportarsi come un uomo da desideri e attitudini fortemente maschili. Danzare, cantare e partecipare a giochi, cose che sono popolari con le donne, rendono gli uomini effeminati, poco patriottici e codardi, Ottaviano protesta: "queste attillature, imprese, motti, ed altre tai cose che appartengono ad intertenimenti di donne e d'amori, ancora che forse a molti altri paia il contrario, spesso non fanno altro che effeminar gli animi, corrumper la gioventù e ridurla a vita lascivissima; onde nascono poi questi effetti, che 'l nome italiano è ridotto in obbrobrio, né si ritrovano se non pochi che osino non dirò morire, ma pur entrare in un pericolo" (4, 4).²¹ I legami maschili possono ancora una volta essere incoraggiati quando si situa nelle donne la fonte del turbamento e dell'eccesso da eradicare. Ma che la psicologia di gruppo in sé favorisca legami omosessuali (che favorisca legami omosociali va da sé, penso di aver dimostrato) è Freud stesso a ricono-

scerlo, anche se poi preferisce lasciar perdere la cosa perché il punto, scrive cripticamente, lo svierebbe dal suo progetto: "Sembra certo che l'amore omosessuale si adatti meglio ai vincoli collettivi, anche nei casi in cui si manifesti come una tendenza sessuale non inibita; è un fatto notevole, ma la cui spiegazione ci porterebbe troppo lontano" (1921: 165).²²

Adesso, se il desiderio delle sorelle può essere messo da parte, come sistematizzare il desiderio della madre? Nel classico passaggio attraverso Edipo, il bambino, tipicamente identificato con il padre, viene a rivaleggiare con lui per il possesso della madre. Ma nell'ordine fraterno la rivalità deve essere soggiogata a livello libidico perché, come ho ipotizzato precedentemente, le donne che appartengono al gruppo non sono considerate oggetto di desiderio. Così, sebbene la madre/duchessa è lodata in maniera stravagante nel *Cortegiano* (cosa che non avviene per le altre donne) precisamente perché è differente, anche lei deve essere tutto sommato controllata, dal momento che il desiderio che può far nascere negli uomini a causa del suo stato sociale più alto è pericoloso. Così anche Elisabetta Gonzaga viene sottoposta a un processo di de-erotizzazione, come è fatto per le donne di corte: ci vien detto che ognuno sa che lei non è oggetto di desiderio nemmeno per il marito, data la riconosciuta inabilità di Guidubaldo a esercitare il suo diritto coniugale. In più, riflettendo in un certo senso la costruzione limitante del duca offerta da Castiglione, Elisabetta è descritta come un individuo senza potere e sfortunato, già oggetto di pietà da parte dei suoi subordinati: "la fortuna, come ammiratrice di così rare virtù, ha voluto con molte avversità e stimoli di disgrazie scoprire" (1, 4).

A dire la verità, i fratelli avrebbero potuto seguire un'altra strada e si sarebbero potuti identificare l'uno con l'altro come uomini, includendo allora il padre, il capo, edipicamente: così facendo avrebbero potuto avere accesso in fantasia al corpo della madre e mettersi al posto del padre. Questo momento di possibile rivalità triangolare è offerto una volta nel testo, quando un cortigiano accenna al fatto che donne di alto rango potrebbero avere amanti, se i loro mariti fossero abbondantemente inadeguati. Il punto non può essere fatto per nessuna altra donna nel gruppo che la duchessa; lei lo capisce, e agendo da super-ego lo censura, perché sa che questo costituirebbe un modo per inferiori di svalutarla sopravvalutando

il proprio stato e autoimmagine.²³ Il fatto che niente viene aggiunto sul soggetto conferma che la competizione per la madre è troppo pericolosa in quanto solo lasciando la madre al padre nel passaggio attraverso Edipo il bambino cessa di essere ostile verso i rivali di sesso maschile e accede seriamente alle relazioni sociali. Cedere la madre, in breve, è il *sine qua non* sia in società patriarcali che fraterne. Alla fine, anche se la madre (come la sorella) non funziona come oggetto di desiderio e sintomo dell'uomo, anche se il suo non-desiderio permette al figlio di rispecchiarsi narcisisticamente nel suo stesso ideale e rifiutare la caduta, lei ha bisogno di essere presente perché la donna – madre o sorella – rappresenta l'istinto di morte e la fuga da lei costituirebbe una fuga, nell'insieme impossibile, dalla morte.²³

* * *

Il risultato della *talking cure* dei fratelli va al di là dello scopo di costituire una soggettività. Rappresentando un ruolo, quello di uomini uguali occupati in conversazioni benigne sui loro sé ideali, i cortigiani mirano a diventare il loro narcisistico Altro. Il passaggio dall'io all'ideale dell'io è generato verbalmente ("formar con parole") da Castiglione nel movimento programmatico dal primo al quarto libro, dalla costruzione del cortigiano come dipendente del principe nel primo incontro (sebbene un principe che deve valere la pena di essere servito) alla costruzione del cortigiano come consigliere e maestro del suo superiore nell'ultimo giorno. Se i primi tre libri del *Cortegiano* infatti, con la loro enfasi sull'affetto, la mediocrità, l'uguaglianza, e la similarità di scopi erano fatti per dimostrare che cosa fosse necessario perché una società di fratelli potesse essere costituita – e quindi come arrivare alla pace sociale dalla guerra edipica – il Quarto Libro letteralmente costituisce questo gregarismo disseminando il potere del padre, non il suo potere politico (che è instabile in ogni caso) ma quello morale (che va oltre il momento e ogni uomo può coltivare).

Perfino nel Primo Libro, in ogni caso, percependo che la conversazione si stava muovendo lungo linee pericolose, Ludovico da Canossa aveva precisato che il gruppo stava descrivendo come un cortigiano ideale dovrebbe essere e non quello che si sarebbe dovuto insegnare a un vero cortigiano per essere perfetto (1, 24). Adesso Ottaviano, avendo prima sorprenden-

temente dichiarato che niente detto nelle tre serate precedenti aveva descritto lo scopo del cortigiano a corte ("il fin"), costruisce il cortigiano come istitutore del suo superiore, la persona responsabile di dirgli la verità (4, 5) o di contraddirlo senza paura di ritorsioni, di parlargli liberamente e di istillargli virtù quali continenza, coraggio, giustizia e temperanza (4, 7). Se quello che Ottaviano sostiene è fattibile è un altro discorso, perché quando gli si chiede un po' più tardi di riconfermare il punto, egli deve ammettere che i governanti non sono così disponibili nella realtà come lo sono nel suo mondo ottimale: "S'io avessi la grazia di qualche principe ch'io conosco, e gli dicessi liberamente il parer mio, dubito che presto la perderei" (4, 26). Eppure, non solo il principe in Castiglione è dotato di virtù che la sua controparte in Machiavelli così abbondantemente non aveva, ma diventa, grazie al cortigiano che lo educa, un modello morale di vita e di comportamento.

Seguendo la dottrina di Aristotele, Ottaviano dà incarico al cortigiano di insegnare al principe come fare il lavoro, quello di governare, che ironicamente il principe è deputato a fare per principio.²⁵ L'asserimento di un pieno regime fraterno da preferire a quello paterno non è fatto comunque da Ottaviano, dato il suo stato fittizio e reale di uomo di stato. Tale compito è dato a Pietro Bembo, un poeta, esattamente come aveva postulato Freud che aveva fatto di un poeta il primo creatore dell'eroe parricida.²⁶ Bembo è naturalmente percepito, data la sua professione, come meno destabilizzante nei suoi giudizi politici: "Ed a me par [...] non sia ragionevole [...] che un omo più dell'altro ne sia partecipe [della libertà]; il che interviene sotto il dominio de' principi, li quali tengono per il più li sudditi in strettissima servitù. Ma nelle repubbliche bene instituite si serva pur questa libertà: oltra che e nei giudici e nelle deliberazioni più spesso interviene che 'l parer d'un solo sia falso che quel di molti" (4, 20).

Sia Ottaviano che Bembo sono d'accordo che il principe può fare del bene perché i cortigiani glielo rendono possibile con i loro insegnamenti: "essendo aiutato dagli ammaestramenti e dalla educazione ed arte del cortegiano, formato da questi signori tanto prudente e bono, sarà giustissimo, continentissimo, temperatissimo, fortissimo e sapientissimo, pien di liberalità, magnificenzia, religione e clemenzia" (4, 22).²⁷ Dato il suo dono per la diplomazia, il Magnifico capisce che per promuovere l'ordine fraterno il pa-

dre/principe deve essere trasformato in uno dei fratelli, e da qui viene il suggerimento, espresso come disaccordo, che non ci sia differenza d'età tra il capo e il cortigiano. Usando poi una metafora procreativa, Ottaviano suggerisce che il principe non può procreare senza che il suo "seme" venga co-fertilizzato dai figli/fratelli: il principe è come un "bon seme in terren fertile" e il cortigiano è l'uomo che coltiva questo seme per far "nascere abundantissimi frutti" (4, 45). In quanto alle donne, alla lamentela del Magnifico che Ottaviano aveva così abbellito il cortigiano da avere lasciato indietro le donne di palazzo, Ottaviano risponde che "non saria proibito" (4, 45) alla donna di corte istruire chi le è superiore, così come i cortigiani fanno con il principe. Nient'altro è detto sul soggetto e nessuna illustrazione del suo significato sociale o politico è offerta. Ma dal momento che il potere della donna fuori dei limiti della corte è circoscritto, questo è un punto dal valore per lo meno discutibile.

Quello che Ottaviano propone è una teoria di potere basata non sul regime del padre come legislatore ma su un contratto in cui i fratelli narcisisticamente partecipano al governo di una società civile e frenano così moralmente gli eccessi dell'infatuazione del principe per il potere. Il signore è così in un certo senso la copia di un governatore, più in armonia con il benessere della sua circoscrizione che con le esigenze feudatarie associate con il dominio principesco, quali il bisogno di essere generosi, di offrire stravaganti banchetti o di erigere grandi edifici (4, 41). In breve, Ottaviano ha identificato così tanto il padre con il figlio, e il potere con il governo, che i vantaggi della sovranità sono spariti: questo è un principe 'democratico', per usare un termine moderno nella sua accezione più ampia, che presiede su un concilio 'democratico' e co-governa con i suoi più saggi signori: "gli insegnerei [...] che dei suoi sudditi eleggesse un numero di gentiluomini e dei più nobili e savi, con i quali consultasse ogni cosa e loro desse autorità e libera licenza, che del tutto senza riguardo dir gli potessero il parer loro; [...] ed oltre a questo consiglio de' nobili, ricordarei che fossero eletti tra 'l popolo altri di minor grado, dei quali si facesse un consiglio popolare, che comunicasse col consiglio de' nobili le occorrenze della città appartenenti al pubblico e al privato; ed in tal modo si facesse del principe, come di capo, e dei nobili e dei popolari, come de' membri, un corpo solo unito insieme" (4, 31).²⁸ Questa affermazione

può essere fatta non in quanto i cortigiani sono temerari ma in quanto la duchessa stessa, in accordo con la strategia messa avanti precedentemente per quel che riguarda la partecipazione delle donne, in una delle sue rare battute spinge i cortigiani a dire quello che loro vorrebbero dire ma hanno bisogno di incoraggiamento per farlo. A questo si aggiunga l'ironia di far fare l'invito a discutere della demitizzazione del principe da parte di chi, come la duchessa, avrebbe pur degli scopi per mantenere questo potere intatto: "Soggiunse la signora Duchessa: - Poiché non ci costa altro che parole, dichiarateci per vostra fè tutto quello che v'occorreria in animo da insegnare al vostro principe" (4, 30). La democrazia diventa, con John Dunn, "simply the political form of fraternity" (1985: 137).

Questo padre è il più lontano possibile da quello simbolico contro la cui natura egoistica, sprezzante e sicura di sé e contro il cui potere illimitato i figli dell'orda primitiva si erano ribellati, il padre come Dio che Freud brillantemente delinea: "il padre dell'orda primitiva era libero. Anche isolatamente, i suoi atti intellettuali erano forti e indipendenti, la sua volontà non aveva bisogno di essere rafforzata da quella degli altri. Perciò sembra logico dedurre che il suo lo non fosse troppo limitato da legami libidici, che egli non amasse nessuno al di fuori di sé stesso e che non pensasse agli altri se non nella misura in cui servivano alla soddisfazione dei suoi bisogni. Il suo lo non si abbandonava agli affetti" (1921: 148). Contrariamente a Machiavelli, Castiglione aveva fatto apparire questo padre onnipotente solo fugacemente nella prima parte del discorso d'Ottaviano: "lassandosi trappar dalla persuasione di se stessi [i principi] diventan superbi, e col volto imperioso e costumi austeri, con veste pompose, oro e gemme, e col non lassarsi quasi mai vedere in publico, credono acquistar autorità tra gli omini, ed esser quasi tenuti dèi" (4, 7). Castiglione aveva poi riportato il tutto sotto controllo per motivi pratici.

L'atto di plagio che ha permesso ai fratelli di prendere un'identità da qualsiasi cosa servisse loro collettivamente nel loro stato d'animo proteiforme ha dato i suoi frutti: nel loro desiderio di impersonare il padre morale, i fratelli hanno preso il posto del padre. Come il Magnifico osserva in tono di incredulità, mettendo in enfasi così ancora di più la portata di quello che è stato delineato, questo cortigiano è troppo perfetto

per essere credibile: “bisogna dire che ‘l cortegiano, per la istituzion del quale il principe ha da esser di tanta eccellenza, sia più eccellente che quel principe; ed in questo modo sarà ancora di più dignità che ‘l principe istesso, il che è inconvenientissimo” (4, 44). Tale cortigiano può perfino cambiare il suo nome adesso, Ottaviano alla fine suggerisce, e ascendere al posto che era il suo scopo di raggiungere fin dall’inizio: “se non vorrete chiamarlo cortegiano, non mi dà noia; perché la natura non ha posto tal termine alle dignità umane, che non si possa ascendere dall’una all’altra; però spesso i soldati semplici divengon capitani, gli omini privati re, e i sacerdoti papi e i discepoli maestri, e così insieme con la dignità acquistano ancor il nome” (4, 47).

Perché il cortigiano sceglie alla fine di essere solo un consigliere, ci si potrebbe chiedere? Se è un tale animale politico da consigliare il padre, non può egli stesso diventare padre? Perché il burocrate di corte e i suoi fratelli devono assicurare il principe del suo diritto di essere l’Uno, mentre sanno fin troppo bene che egli è insufficiente? E perché, per concludere, devono mettere in scena uno spettacolo di sottomissione quando possiedono la verità e possono insegnare l’arte del governo? La risposta, credo, è che al padre ‘superegoista’ non è permesso di sapere di essere insufficiente perché i fratelli vivano in pace. Le rivalità fraterne devono essere riportate alla legge del padre, come ho suggerito prima – perfino un padre sessualmente impotente e forse socialmente non necessario – perché la finzione è necessaria a coloro che la costruiscono per il loro stesso bene.

Questa lettura assume naturalmente che il Quarto Libro sia una naturale continuazione dei primi tre del *Cortegiano* ed è complice con il desiderio specifico dei cortigiani di nascondere il fatto che il loro dovere è di vincere il favore del principe, il che vuol dire che essi devono essere, come è chiaramente detto nel Secondo Libro, accomodanti nei comportamenti (“si accomodi”, 2, 18), evasivi nella realtà (“vestirsi un’altra persona”, 2, 19), astuti nei modi di fare (“non saria inavvertito”, 2, 18) e amabili nelle conversazioni (“attendere a ragionamenti piacevoli”, 2, 19), tutto pur di sopravvivere nella casa del padre.²⁹

I cortigiani del Castiglione alla fine possono offuscare il loro umile ruolo perché, storicamente parlando, questo era un periodo di rivalità e lotte intestine; non per niente il sacco di Roma, risultato dell’ineffi-

cienza del principe/papa/padre, era stato l’evento culminante della decade nella quale il *Cortigiano* è uscito. Molti sogni erano sembrati politicamente realizzabili allora, perfino che un gruppo di persone al servizio di una casa aristocratica potesse pensare di sostituirsi al padrone. Sfortunatamente per i nostri fratelli di corte, questo stato di cose non è durato a lungo. Basta gettare uno sguardo a quello che succede in un altro famoso trattato di cortigianeria pubblicato meno di sessant’anni più tardi, il *Malpiglio, ovvero de la corte* di Torquato Tasso, per capire come sia cambiato il modo di immaginare il proprio potere quando il padre, di nuovo a capo, rifiuta di essere messo da parte e il cortigiano sente che la moralità non può più essere separata dalla politica. Nel *Malpiglio* il padre/principe è ossessivamente presente, la soggezione è programmaticamente intesa come necessaria e qualsiasi trasgressione della legge è velocemente punita. Il cortigiano rimane un dipendente impiegato a soddisfare le voglie del principe, prudente al massimo nel dissimulare i propri pensieri e ben conscio del bisogno di apparire mediocre per sopravvivere. Di qui, ancora una volta, invidia e rivalità fraticida: “Quelle cose medesime dunque le quali acquistan la benevolenza de’ principi, generan l’invidia cortigiana: laonde non si potendo l’una e l’altra conseguire, non ci dobbiamo curar d’essere invidiati da la corte, o non conviene con tanto studio ricercar la grazia de’ signori” (1587: 30).³⁰

La pluralità delle voci può solo portare a tensioni nella corte del Tasso perché il padre esiste, la sua legge è promulgata e il suo sguardo è vigilante, come dimostra Tasso stesso nel suo *Il padre di famiglia*, pubblicato nel 1583.³¹ Ogni cortigiano sa che il suo stato dipende dal favore ineguale, e perciò destabilizzante, di un assolutista. In quanto alle donne, se esse erano verbalmente confinate – benché presenti – nell’ordine fraterno delineato da Castiglione, esse sono fuori gioco nel *Malpiglio*, perché questa corte definita come una “congregazion d’uomini raccolti per onore” (31) è troppo concentrata sulla sopravvivenza per permettersi di essere distratta da altre presenze.³² Alla fine, se l’accettazione totale del simbolico paterno da parte del cortigiano coincide con la sua alienazione nel *Malpiglio* (le donne essendo già alienate) o con una scelta di oblio (come nel ritorno al mondo pastorale del cortigiano diventato pastore nella *Gerusalemme liberata*), Tasso come cortigiano – trovando la ricon-

ciliazione dei dettami del suo Io con quelli dell'ideale dell'Io sempre più difficile – segue, forse inconsciamente, una traiettoria più escapistica. Rinunciando all'inclusione, entra nella psicosi: parecchi anni della sua vita li passerà in confino melancolico e solitario nella prigione di stato degli Este di Sant'Anna.³³

Era stato tutto inutile allora? Era stata la società dei fratelli teorizzata nel *Cortegiano* per sempre schiacciata dallo sguardo del padre, perfino in un paese senza *Roi Soleil*? Come è noto, sebbene le voci fraterne sembrassero apparentemente ridotte al silenzio per un lungo periodo, gli ideali fraterni si sono mantenuti a galla: alla fine del diciottesimo secolo essi si sono asseriti violentemente con una rivoluzione in Francia e per tutto il diciannovesimo secolo hanno giocato un ruolo decisivo in Italia nei moti rivoluzionari e nelle guerre d'indipendenza.

Costruita alla fine un'Italia fraterna, erano i tempi finalmente maturi perché le italiane si prendessero la loro fetta di potere insieme ai fratelli? Se nella corte di Castiglione le donne di palazzo dovevano rimanere sedute con grazia mentre i cortigiani sovversivamente costruivano un mondo più amichevole per se stessi, poteva darsi che quell'uguaglianza di cui i Francesi tanto parlavano fosse cieca tre secoli dopo alle leggi del 'genere'? Le cose non sono andate storicamente in questo modo, sebbene il momento post-unificatore sembrasse perfetto per un'inclusione politica dal momento che, a quel che rivelano le parole del presente inno nazionale, il banchetto alla casa dei fratelli lascia ancora le donne italiane, giovani e meno giovani, fuori per strada. "Fratelli d'Italia, / L'Italia s'è desta. / Dell'elmo di Scipio / s'è cinta la testa [...] Uniamoci, amiamoci, / l'Unione, e l'amore / Rivelano ai Popoli / le vie del Signore [...] i bimbi d'Italia/ si chiaman Balilla / il suon d'ogni squilla / I Vespri suonò" va la canzone che ha chiamato alle armi e accompagnato generazioni di italiani nelle insurrezioni e nelle guerre dal secolo scorso in poi. Nel richiamare l'assetto repubblicano personificato da uno Scipione romano, la società fraterna viene costituita e gli ideali democratici sono avanzati.

Non c'è però nessuna menzione delle sorelle. Ancora una volta, quando il regime patriarcale che include le donne come dipendenti – e così teoricamente uguali ai loro parenti di sesso maschile – è sovvertito dall'ordine fraterno, la donna è lasciata fuori, inclusa perché evidentemente non nominata, non nominata

perché insignificante. Il diritto al voto è diventato una realtà per le donne italiane dopo la seconda guerra mondiale; il diritto a essere presenti in un inno di riconciliazione nazionale solo adesso sta diventando oggetto di discussione, perché solo adesso la discussione si è mossa da un modo di vedere il ruolo delle donne partendo da una legge 'naturale', e quindi da costruzioni culturali del 'genere' (il caso del *Cortegiano*, indipendentemente dalla novità del suo formato discorsivo), a un discorso, che si spera cieco alle differenze di 'genere', basato su un diritto politico.

Note

* Versioni diverse di questo saggio, scritto nel centro di studi rinascimentali Villa I Tatti a Firenze, grazie a una borsa di studio di Harvard University e a una di Lila Wallace, sono apparse in inglese in *Exemplaria*, 7:1 (1997), pp. 91-116, e in italiano in *Educare il corpo, educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, a cura di Giorgio Patrizi e Amedeo Quondam, Bulzoni, Roma 1998, pp. 367-91.

¹ Il titolo originale tedesco, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, deve molto al libro influente di Gustave Le Bon, *Psychologie des foules* (1985). Freud stesso inizia il suo saggio con una lettura critica dettagliata di Le Bon.

² In Toscana, per esempio, le donne dovevano avere un *mundualdus*, che spesso ma non necessariamente era il marito, che firmasse documenti per loro conto (Kuehn 1991).

³ Sul senso di colpa che viene dal complesso edipico e inerente nei fratelli messi insieme in seguito all'uccisione del padre rimando al Freud di *Il disagio della civiltà*. Un'altra spiegazione per un diverso senso morale tra uomini e donne viene data da Freud (1925) come conseguenza del passaggio attraverso Edipo per i due sessi.

⁴ Per una convincente analisi femminista del contratto sociale come patto tra fratelli, si vedano Pateman 1988 e MacCannell 1991.

⁵ Il mio uso del termine *confraternita* è molto generale. Un esame storico delle molte confraternite rituali che esistevano in Italia in questo periodo è oltre gli scopi di questo saggio. Vorrei far notare, però, che sia la struttura che la dinamica delle confraternite, o 'compagnie', si sono modificate nel corso del sedicesimo secolo. Secondo Weissman (1982: 188-200), la cooperazione non gerarchica e non classista basata sul mecenatismo e vitale al successo delle confraternite è cambiata nel Cinquecento lentamente quando una classe patrizia ben unita, e molto dipendente dal favore delle persone in potere, è stata usata dai governanti per fornire di personale i posti burocratici. Associazioni cittadine a largo raggio hanno ceduto il posto a confraternite locali costituite da membri delle classi basse e mercantili legate dallo stesso mestiere e da obblighi parrocchiali. Si vedano anche Tepstra 1995 ed Eisenbichler 2019. Questo modello può essere rintracciato anche nella vita di corte.

⁶ Alcuni di questi fratelli metaforici sono anche fratelli biologici, come nel caso di Ottaviano e Federico Fregoso (con la loro sorella Costanza, anche presente) e in quello di Febus e Gherardino da Ceva. Sia Ludovico da Canossa che Cesare Gonzaga, inoltre, hanno legami di sangue con Castiglione. Si veda Cian 1894. Per uno studio della caratterizzazione dei vari cortigiani rimando a Rebhorn 1978, cap. 2.

⁷ La genesi del *Cortegiano* è andata avanti per un paio di decenni. La versione più antica, ancora in forma manoscritta e chiamata *Vaticano Latino 1205*, è alla Biblioteca Vaticana. Per una ricostruzione autorevole si veda Ghinassi 1967.

⁸ A livello strutturale, ulteriore distanziamento è raggiunto con l'avere Guidubaldo già morto, come lo sono la duchessa e molti altri cortigiani, tutti morti alcuni anni prima dell'inizio della stesura del *Cortegiano*. La morte del duca era, secondo Castiglione, la ragione principale per la nostalgia che gli aveva fatto ricordare la vita passata alla corte di Urbino – e quindi idealmente la ragione per cui aveva potuto scrivere del potere dei cortigiani. Sull'identificazione della paternità con l'atto creativo e con i problemi che questo collegamento ha generato, si veda più estesamente Finucci 2003. Sull'importanza della fecondità del principe per mantenere l'ordine dinastico, si veda Finucci 2015.

⁹ Si veda in questo contesto Borch-Jacobsen (1988: 224). Oppure, come scrive Freud, "È evidente che il superiore, cioè il capo dell'esercito, si pone ai soldati come ideale, mentre il legame che li unisce tra di loro è quello dell'identificazione, da cui ciascuno di essi deriva i doveri del cameratismo e dell'assistenza reciproca. Un soldato, invece, si renderebbe ridicolo se volesse identificarsi con il capo" (1921: 158).

¹⁰ Interessante in questo contesto è la distinzione fatta da Giorgio Patrizi (1984: 860) tra ascoltare e partecipare (il ruolo della duchessa durante le conversazioni la notte) e vedere senza partecipare (il ruolo del duca durante il pomeriggio). Questo occhio fisso che governa il giorno è naturalmente l'occhio della legge.

¹¹ Vale la pena di notare che i cortigiani coinvolti più degli altri nella delineazione delle idee sono più importanti politicamente o più aristocratici nell'edizione finale che nelle due edizioni precedenti, come se Castiglione avesse voluto ingrandire l'importanza data adesso al ruolo del cortigiano scegliendo rappresentanti migliori per rappresentarlo. Così a Ottaviano Fregoso, futuro Doge di Genova, è dato un set-up più coinvolgente per i suoi pensieri; il Magnifico Giuliano, figlio di Lorenzo de' Medici, sostituisce il più oscuro Camillo Galeotto; e Bernardo Bibbiena, protetto dei Medici e drammaturgo, prende il posto dell'Unico Aretino. Si veda Guidi (1982: 110-11).

¹² L'espressione *homosocial* viene da Sedgwick 1985; non ha connotazioni sessuali ma di 'genere', e chiaramente definisce questa società di fratelli/soci.

¹³ Sulla "grazia" nel *Cortegiano* rimando a Quondam (1980: 20) e Saccone 1983. Più in generale, si veda Karras 2003.

¹⁴ Sulla mancanza di identità dei cortigiani che viene dalla loro denaturizzazione da proprietà, nome e luogo di nascita, si veda Mazzacurati (1985: 196).

¹⁵ Sulle pressioni che un principe autarchico verosimilmente farebbe sui suoi subordinati, si veda Javitch 1983.

¹⁶ Per una lettura convincente dello scherzo fatto a Castiglio, si vedano Korda 1994 e Finucci 1992a.

¹⁷ Lo stesso punto è fatto da Borch-Jacobsen (1988: 205).

¹⁸ Su Gasparo e la sua relazione con le donne di palazzo, si veda McConnell 2002.

¹⁹ Che fosse importante per gli intellettuali nel periodo scrivere trattati in difesa delle donne, spesso per costruire un'identità maschile accettabile, lo si può vedere dalla proliferazione di testi sul soggetto nel mondo veneziano nelle decadi immediatamente successive all'uscita del *Cortegiano*. Si veda Dialetti 2011. Ma che nella vita di corte fosse importante che le nobildonne possedessero qualcosa di più della grazia e della virtù e fossero educate lo si vede per esempio nel trattato di Annibal Guasco (1586) che come padre aveva molto a cuore che la figlia fosse ben considerata nella corte della duchessa di Savoia, Caterina, dove si stava trasferendo.

²⁰ Per un argomento più esteso sulla negazione della soggettività femminile nel *Cortegiano* rimando a Finucci 1992b (soprattutto i capitoli 1 e 2) e Zancan 1983.

²¹ Sulla femminilizzazione del ruolo del cortegiano nelle varie corti italiane e europee molto è stato scritto. Si veda per esempio Milligan 2006, e più in generale Greenblatt 1980.

²² Precedentemente Freud aveva ipotizzato un altro motivo per l'uc-

cisione del padre da parte dell'orda primitiva e cioè che invece di liberarsi del padre perché gelosi e intolleranti del suo potere, i fratelli si fossero sbarazzati di lui perché, diventati omosessuali, e quindi potendo soddisfare i loro bisogni, non erano più identificati con lui: "Si può anche pensare che i figli, cacciati e separati dal padre, abbiano superato lo stadio dell'identificazione e, essendosi abbandonati all'amore omosessuale, abbiano conquistato la libertà che ha permesso loro di ucciderlo" (1921: 149n63). Un simile commento è presente in Freud (1913).

²³ Il possesso sessuale della donna/madre è dopotutto all'origine della destituzione del padre da parte dell'orda primitiva, secondo Freud.

²⁴ Sul punto si veda Zizek (1992: 156).

²⁵ L'influenza dell'*Etica* e della *Politica* di Aristotele è pervasiva nella sezione. Sebbene ci siano anche echi del *De re publica* di Cicerone, non sembra probabile che Castiglione lo abbia letto. Da notare che *Il principe* di Machiavelli veniva scritto proprio negli anni - 1518/1519 - in cui Castiglione dava forma a questa sezione.

²⁶ Nel mito eroico inventato da Omero, il figlio si stacca dal gruppo e prende la parte del padre. Contrariamente a quando si pensa, Freud asserisce, riprendendo qui un'analisi di Otto Rank sui miti primitivi, l'eroe non agisce da solo ma è assistito da animaletti che sono "la rappresentazione simbolica dei fratelli dell'orda primitiva" (1921: 160).

²⁷ Per una lettura del cortigiano come intellettuale nel senso petrarchesco (il cortigiano come miniera di vedute morali che inculcherà al suo principe), rimando alle pagine centrali di Barberi Squarotti 1986.

²⁸ Come Vasoli scrive, "Nè v'è dubbio che, per il Castiglione, la creazione del 'buon principe' è il capolavoro, l'opera d'arte di questi intellettuali che dovrebbero diventare le vere 'guide' del potere, nella misura in cui sono capaci d'imprimere alla formazione del signore il sigillo della propria cultura e del proprio costume, trasformandolo, in certo modo, in un'altra immagine di se stesso" (1980: 82).

²⁹ C'è stato un dibattito critico considerevole sulla questione se il Quarto Libro veramente segue ed è integrato con il contenuto e lo spirito dei tre libri precedenti o se radicalmente trasforma l'intento e la filosofia delle pagine che lo precedono. Per una presa di posizione a favore dell'unità, si vedano Trafton 1972 e Ryan 1972. Per una presa di posizione contro l'unità di tono, si vedano Guidi 1982 e Rebhorn 1978. Floriani 1969 stabilisce un rapporto tra lo stato d'animo differente che informa sia la discussione di Bembo sull'amore platonico che il discorso di Ottaviano sul ruolo politico del cortigiano e le circostanze diverse nella vita di Castiglione. I primi tre libri erano stati composti entro il 1516, ma il Quarto Libro era stato scritto negli anni 1521-24. Floriani puntualizza, quindi dopo la morte della moglie di Castiglione e dopo che l'autore stesso era diventato una figura politica di rilievo nella corte papale. Si veda anche Scarpati 1983.

³⁰ Si veda anche Barberi Squarotti 1982.

³¹ Sugli stessi argomenti si vedano anche Passi 1602 e Assandri 1616; per una lista più dettagliata, Frigo 1985.

³² La scomparsa delle donne nella corte di Tasso è anche notata da Sole (1992: 17).

³³ Su questa melanconia psichica che deriva per Freud dalla condanna di un Io giudicato da un ideale dell'Io, cosa che induce ribellioni periodiche e umiliazioni, rimando alle pagine finali di *Psicologia collettiva*. Per uno studio comprensivo della melanconia in Tasso si veda Schiesari 1992.

Bibliografia

- ASSANDRI G.B. (1616), *Della economica, ovvero disciplina domestica, libri quattro*, Appresso Marc'Antonio Belpiero, Cremona.
- BARBERI SQUAROTTI G. (1982), "Il forestiero in corte", in *Lettere italiane*, 34, pp. 328-47.
- BARBERI SQUAROTTI G. (1986), "Il Cortegiano come trattato politico", in *L'onore e la corte. Da Castiglione al Tasso*, Franco Angeli, Milano.
- BORCH-JACOBSEN M. (1988), "The Primal Band", in *The Freudian Subject*, Stanford University Press, Stanford.
- CASTIGLIONE B. (1497-1521), *Le lettere. Tomo Primo*, a cura di G. La Rocca, Mondadori, Milano 1978.
- CASTIGLIONE B. (1528), *Il libro del Cortegiano*, a cura di E. Bonora, Milano, Feltrinelli, 1972.
- CIAN V. (1894), "Dizionario biografico", in CASTIGLIONE B., *Il Cortegiano del conte Baldesar Castiglione*, annotato e illustrato da Vittorio Cian, Sansoni, Firenze, pp. XVII-XXVI.
- DIALETTI A. (2011), "Defending Women, Negotiating Masculinity in Early Modern Italy", in *Historical Journal*, 54:1, pp. 1-23.
- DUNN J. (1985), *Rethinking Modern Political Theory: Essays 1979-83*, Cambridge University Press, Cambridge.
- EISENBICHLER K. (2019), *A Companion to Modern and Early Modern Confraternities*, Brill, Leiden.
- FILMER R. (1680), *Patriarcha and Other Political Works of Sir Robert Filmer*, ed. by P. Laslett, Blackwell, Oxford 1949.
- FINUCCI V. (1992a), "Jokes on Women: Triangular Pleasures in Castiglione and Freud", in *Exemplaria*, 4, pp. 51-77.
- FINUCCI V. (1992b), *The Lady Vanishes: Subjectivity and Representation in Castiglione and Ariosto*, Stanford University Press, Stanford.
- FINUCCI V. (2003), *The Manly Masquerade: Masculinity, Paternity and Castration in the Italian Renaissance*, Duke University Press, Durham.
- FINUCCI V. (2015), "The Virgin Cure: Manual Exams and Early Modern Surgeons", in *The Prince's Body: Vincenzo Gonzaga and Renaissance Medicine*, Harvard University Press, Harvard, pp. 28-61.
- FLORIANI P. (1969), "La genesi del Cortegiano", in *Belfagor*, 24, pp. 373-85.
- FREUD S. (1913), *Totem e tabù*, in *Opere*, Boringhieri, Torino, 1967-1980, vol. 7, pp. 7-164.
- FREUD S. (1921), *Psicologia collettiva e analisi dell'Io*, in *Psicoanalisi della società moderna*, Newton, Roma, 1991.
- FREUD S. (1925), "Alcune conseguenze psichiche della distinzione anatomica tra i sessi", in *Opere*, Boringhieri, Torino, 1967-1980, vol. 10, pp. 207-17.
- FREUD S. (1929), *Il disagio della civiltà*, in *Opere*, Boringhieri, Torino, 1967-1980, vol. 10, pp. 557-630.
- FREUD S. (1939), *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, in *Opere*, Boringhieri, Torino, 1967-1980, vol. 11, pp. 337-453.
- FRIGO D. (1985), *Il padre di famiglia. Governo della casa e governo civile nella tradizione dell'economica tra cinque e seicento*, Bulzoni, Roma.
- GHINASSI G. (1967), "Fasi dell'elaborazione del Cortegiano", in *Studi di filologia italiana*, 25, pp. 155-96.
- GREENBLATT S. (1980), *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago.
- GUASCO A. (1586), *Ragionamento del sig. Annibal Guasco a d. Lavinia sua figliuola del modo del governarsi ella in corte*, per Erede Bevilacqua, Torino.
- GUIDI J. (1982), "Le jeu de cour et sa codification dans les différentes rédactions du *Courtisan*", in *Le Pouvoir et la plume. Incitation, contrôle et répression dans l'Italie du XVIe siècle*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris.
- JAVITCH D. (1983), "Il Cortegiano and the Constraints of Despotism", in HANNING R., ROSAND D. (eds.), *Castiglione: The Ideal and the*

- Real in Renaissance Culture*, Yale University Press, New Haven, pp. 17-28.
- KARRAS R.M. (2003), *From Boys to Men: Formation of Masculinity in Late Medieval Europe*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- KORDA N. (1994), "Mistaken Identities: Castiglio(ne)'s Practical Joke", in Finucci V, Schwartz R. (eds.), *Desire in the Renaissance. Psychoanalysis and Literature*, Princeton University Press, Princeton, pp. 39-60.
- KUEHN T. (1991), "Cum consensu mundualdi: Legal Guardianship of Women in Quattrocento Florence", in *Law, Family and Women: Toward a Legal Anthropology of Renaissance Italy*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 212-237.
- LACAN J. (1953-54), "I due narcisismi", in *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud*, Einaudi, Torino, 2014.
- LANHAM R. (1976), "The Self As Middle Style: Cortegiano", in *The Motives of Eloquence: Literary Rhetoric in the Renaissance*, Yale University Press, New Haven.
- LOCKE J. (1772), *Two Treatises on Government*, J. Whiston et al., London.
- MacCANNELL J.F. (1991), "The Primal Scene of Modernity", in *The Regime of the Brother. After the Patriarchy*, Routledge, New York.
- McCONNELL W.J. (2002), "Gasparo and the Ladies: Coming of Age in Castiglione's Book of the Courtier", in *Quaderni d'Italianistica*, 33:1, pp. 5-23.
- MAZZACURATI G. (1985), *Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, Mulino, 1985.
- MILLIGAN G. (2006), "The Politics of Effeminacy in *Il Cortegiano*", in *Italica*, 83:3-4, pp. 345-66.
- PASSI G. (1602), *Dello stato maritale trattato*, Appresso Iacomo Antonio Somasco, Venezia.
- PATEMAN C. (1988), *The Sexual Contract*, Stanford University Press, Stanford.
- PATRIZI G. (1984), "Il libro del Cortegiano e la trattatistica sul comportamento", in *Letteratura italiana. III. Le forme del testo. II. La prosa*, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino.
- QUONDAM A. (1980), "La forma del vivere. Schede per l'analisi del discorso cortigiano", in Prosperi A. (a cura di), *La corte e il cortegiano. II. Un modello europeo*, Bulzoni, Roma.
- REBHORN W. (1978), *Courtly Performances. Masking and Festivity in Castiglione's Book of the Courtier*, Wayne State University Press, Detroit.
- RYAN L. (1972), "Book 4 of Castiglione's *Courtier*: Climax or Afterthought?", in *Studies in the Renaissance*, 19, pp. 156-79.
- SACCONI E. (1979), "'Grazia', 'sprezzatura', 'affettazione' in the *Courtier*", in *Glyph: Johns Hopkins Textual Studies*, 5, pp. 34-54.
- SCARPATI C. (1983), "Dire la verità al principe (sulle relazioni di Cortegiano, IV, 4-48)", in *Aevum*, 57, pp. 428-49.
- SCHIESARI J. (1992), *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*, Cornell University Press, Ithaca.
- SEDGWICK E.K. (1985), *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York.
- SOLE A. (1992), *Il gentiluomo cortegiano nel segno del Petrarca. Modelli sociali e modelli etico-retorici in quattro autori del Cinquecento: Castiglione, Berni, Bembo e Della Casa*, Palumbo, Palermo.
- TASSO T. (1583), *Il padre di famiglia. Dialogo*, Presso Aldo, Venezia.
- TASSO T. (1587), *Il Malpiglio ovvero de la Corte*, in *Dialoghi*, a cura di B. Maier, vol. V, Rizzoli, Milano 1965.
- TEPSTRA N. (1995), *Lay Confraternities and Civic Rebellion in Renaissance Bologna*, Cambridge University Press, Cambridge.
- TOMASI DA LAMPEDUSA G. (1958), *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano.
- TRAFTON D. (1972), "Structure and Meaning in the *Courtier*", in *ELR*, 2 pp. 283-97.
- VASOLI C. (1980), *La cultura delle corti*, Cappelli, Bologna.
- WEISSMAN R. (1982), *Ritual Brotherhood in Renaissance Florence*, Academic Press, New York.
- ZANCAN M. (1983), "La donna nel Cortegiano di B. Castiglione. Le funzioni del femminile nell'immagine di corte", in ZANCAN M. (a cura di), *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Marsilio, Venezia, pp. 13-56.
- ZIZEK S. (1992), "Why Are There Two Fathers?", in *Enjoy Your Symptom: Jacques Lacan in Hollywood and Out*, Routledge, New York.

Costruzioni identitarie nel cinema di animazione contemporaneo tra identificazioni genitoriali ed eredità generazionali

MATTEO QUINTO

Università degli studi di Bergamo
matteo.quinto@unibg.it

Parole chiave

Animazione
Identità
Genitorialità
Takahata Isao
Tomm Moore
Mamoru Hosoda

Keywords

Animation
Identity
Parenthood
Takahata Isao
Tomm Moore
Mamoru Hosoda

Abstract

L'articolo analizza il ruolo che i meccanismi di identificazione con i genitori hanno nella costruzione identitaria di figlie e figli nel cinema di animazione contemporaneo. In particolare sottolinea il valore di questi processi nella trasmissione ereditaria inter-generazionale. Un primo paragrafo tratteggia i caratteri principali della complessità e della flessibilità identitaria contemporanea contrapposte alla rigidità delle concezioni precedenti. Un secondo passaggio presenta i meccanismi di identificazione come processi che possono conferire ordine e stabilità alle identità, in equilibrio dinamico fra solidità e flessibilità. La seconda parte dell'articolo prende in esame *La storia della Principessa Splendente* (2013), diretto da Takahata Isao, *La canzone del mare* (2014), diretto da Tomm Moore, e *Wolf Children* (2015), diretto da Hosoda Mamoru, film che mettono in scena percorsi con cui i protagonisti e le protagoniste provano a costruire identità equilibrate, caratterizzate dalla compresenza di realizzazione personale ed eredità familiari.

The paper addresses the role that identifications with parents play in the identity construction of daughters and sons as represented in contemporary animated cinema. In particular, the value of these processes in the intergenerational hereditary transmission is emphasized. A first section outlines the main features of contemporary identity complexity and flexibility as opposed to the rigidity of classic conceptions. A second section presents identifications as processes providing order and stability to identities, in a dynamic balance between solidity and flexibility. The second part of the paper examines *The Tale of the Princess Kaguya* (2013), directed by Takahata Isao, *The Song of the Sea* (2014), directed by Tomm Moore, and *Wolf Children* (2015), directed by Hosoda Mamoru. These works exemplify how the protagonists try to construct their identities balancing personal fulfillment and family heritage.

L'articolo intende analizzare il ruolo che i meccanismi di identificazione con i genitori hanno nella costruzione identitaria di figlie e figli nel cinema di animazione contemporaneo. In particolare, verrà sottolineato il valore di questi processi nella trasmissione ereditaria intergenerazionale.

Un primo paragrafo tratteggerà i caratteri principali della complessità e della flessibilità identitaria contemporanea, in opposizione alla rigidità delle concezioni proprietarie e facendo in particolare riferimento al valore delle relazioni nella costruzione della soggettività. Un secondo passaggio presenterà, facendo riferimento ad alcuni concetti di derivazione lacaniana, le identificazioni come processi che possono conferire ordine e stabilità alle identità, per quanto comunque precarie e sempre passibili di ulteriori elaborazioni. Si evidenzierà, infine, come proprio attraverso le identificazioni con le figure genitoriali le generazioni più giovani possano raggiungere un equilibrio dinamico fra solidità e flessibilità (Sparti 1996) e come questi processi possano essere anche un veicolo per la trasmissione intergenerazionale di modelli e valori.

Nella seconda parte del lavoro si analizzeranno tre casi tratti da film animati, partendo dal rapporto tra la protagonista di *La storia della Principessa Splendente* (2013), diretto da Takahata Isao, con i genitori. Questo primo esempio verrà presentato come un caso di dialogo generazionale non riuscito, che conduce a una costruzione identitaria tanto precaria da portare agli esiti più drammatici. *La canzone del mare* (2014), diretto da Tomm Moore, invece, mostrerà come la sofferenza causata da identificazioni genitoriali impedita possa trasformarsi in una costruzione identitaria equilibrata, in grado di favorire anche il dialogo familiare e relazioni positive, tra scelte personali e accoglimento delle eredità genitoriali. *Wolf Children* (2015), diretto da Hosoda Mamoru, infine, rappresenterà una rete di identificazioni tra i due bambini e i genitori resa particolarmente complessa dalla natura ibrida dei piccoli. Anche il loro percorso porterà alla costruzione di identità equilibrate, caratterizzate dalla compresenza di realizzazione personale e legami familiari.

1. Dalle identità rigide alle identità flessibili

Il concetto di identità è uno dei più complessi e di-

scussi della storia della filosofia e non è possibile in questa sede ripercorrere tutto il dibattito al riguardo. Il lavoro di Eugenio Lecaldano (2021) ne traccia la storia dal Seicento alla contemporaneità, mentre il volume curato da Francesco Remotti (2021) offre una panoramica ampia e diversificata su alcuni temi particolarmente rilevanti nel panorama attuale. In ogni caso è possibile riscontrare una tendenza generale: il passaggio da concezioni tendenzialmente rigide e statiche dell'identità a modelli sempre più complessi, aperti e flessibili.

La maggior parte delle concezioni filosofiche dell'identità personale sviluppate tra Seicento e Settecento, infatti, si sono più o meno basate su una sua strutturazione proprietaria, di origine aristotelica, e dicotomica, di matrice cartesiana. La prima mirava a individuare gli enti inserendoli in una gerarchia di generi e specie sempre più precisi, delimitati attraverso l'elenco di tutte e le sole proprietà necessarie al singolo per rientrare in un dato insieme. La tradizione cartesiana, invece, concepiva l'io pensante come un'entità unica e uniforme, caratterizzata dalla razionalità e avulsa dal mondo, dalla materia (perfino da quella che costituiva il suo stesso corpo) e dagli altri enti.

Al di là del valore ontologico e gnoseologico di questi modi di concepire l'identità, essi hanno spinto a un'idea dell'individualità come un tutt'uno dipendente da caratteristiche intrinseche alle singole persone e sono stati la base per una tendenza alla divisione gerarchica dei gruppi umani. I poli delle dicotomie su cui si fondavano le identità, dunque, non sono esistiti come differenziazioni, ma come nette separazioni dal loro opposto. Accanto a ciò, la ricerca di un nucleo certo, semplice e invariabile per l'individuo ha portato a collegare strettamente pochi dati biologici e sociali al percorso singolo di ciascuno, limitando le scelte personali possibili e, dunque, anche le incertezze e i cambiamenti.

In ambito filosofico questi modelli sono stati a mano a mano criticati e resi più complessi già a partire dalle riflessioni sulla divisione e molteplicità del soggetto di Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud e Martin Heidegger. È soprattutto durante le contestazioni degli anni Sessanta e Settanta del Novecento e attraverso il pensiero di autori come Gilles Deleuze (1997), Michel Foucault (2019) e Jacques Derrida (1997; 2021), tuttavia, che la concezione rigida e sta-

tica dell'identità è stata completamente decostruita, denaturalizzata e problematizzata. Soprattutto sul lavoro di questi ultimi filosofi, dunque, si è affermata un'idea nuova della soggettività, flessibile, aperta e complessa, in rapporti profondi non solo con la sfera razionale ed emotiva, ma anche corporea (Merleau-Ponty 2019). Gli individui così non sono più stati intesi come un unico principio razionale, ma come complicate reti di dati biologici, costruzioni sociali, pulsioni, desideri, scelte, aspettative, ecc. Di alcuni di questi elementi il soggetto stesso è cosciente, altri li conserva inconsciamente, certi li sceglie, taluni li subisce e altri ancora li persegue attivamente. In questo orizzonte ciò che di un ente è rilevante non è più necessariamente determinato *a priori*, ma deve essere scelto, mediato tra desideri e principio di realtà e condiviso socialmente. Ciò che per una persona può essere identitario, cioè dotato di un senso peculiare, fondativo e valoriale, per un'altra può essere un accidente, o risultare del tutto irrilevante. Se ogni individuo non è predeterminato ed è complesso e mutevole, dunque, le gerarchie divengono più deboli o perdono di valore e le società si configurano come reti in perenne cambiamento (Sparti 1996; Bauman 2022).

In questo orizzonte cambia anche il concetto di relazione con l'altro (Lévinas 2018; Deleuze 1997; Nancy 2020): il soggetto non è più ontologicamente determinato *a priori* e non si forma a prescindere o prima di esperire l'alterità, ma, al contrario, fin dalla nascita cresce e si modella sulla base delle relazioni che ha istituito o in cui è stato implicato. Mano a mano forma, dunque, riempie di senso e valorizza questi legami, o al contrario li abbandona o li rescinde. Essi dipendono da e si poggiano su quelli precedenti, ma allo stesso tempo ne cambiano l'assetto e influenzano i successivi.

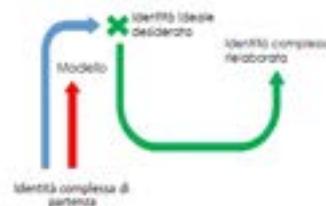
Al passaggio dalla soggettività astratta e dalla concezione dell'identità come un insieme di *a priori* categoriali all'idea che ogni soggetto sia in relazione stretta non solo con le altre persone singole, ma anche con le strutture collettive che regolano e influenzano l'agire umano, ha contribuito in modo decisivo anche il dialogo con la sociologia. Fin dall'inizio del Novecento, infatti, autori come Georg Simmel (2018), Émile Durkheim (1979) e George Herbert Mead (2010) hanno posto al centro della propria analisi proprio la relazione tra istituzioni, gruppi sociali e culturali e individui, evidenziando il ruolo che la collettività ha nel-

la formazione dell'identità personale, cambiando così la concezione filosofica di identità personale.

2. Identità come identificazioni

All'interno di questo scenario le identità possono formarsi con una varietà di tempi, modi ed elementi costitutivi infinita, anche se sempre condizionate dalle contingenze materiali, dalle strutture sociali e dagli immaginari culturali specifici. Sono riscontrabili, tuttavia, anche dei processi comuni alla maggior parte degli individui, che sono utilizzabili come strumento di analisi (facendo comunque attenzione agli adattamenti contestuali necessari) anche in ambiti culturali molto differenti. Questi procedimenti, di carattere sempre soggettivo e mutevole e dagli esiti sempre incompleti, incerti e passibili di una rielaborazione continua, servono alle persone per comprendere sé stesse, per ordinare gli elementi della propria individualità collegandoli tra loro e dando loro senso e anche per interpretare la realtà e il vissuto personale. Essi permettono, dunque, di creare compromessi tra il senso di radicamento e sicurezza dato dalla solidità delle configurazioni identitarie consolidate e la necessità di modificare queste ultime, introducendovi nuovi elementi o cambiando il senso di quelli acquisiti. Sono, dunque, strumenti attraverso cui i soggetti cercano un equilibrio dinamico tra la solidità e la flessibilità identitaria (Sparti 1996).

Tra questi processi spiccano le dinamiche di identificazione. Prendendo le mosse dal lavoro di Sigmund Freud (2017), di Jacques Lacan (2005; Bottioli 2006; Tarizzo 2011; Recalcati 2012; 2016; Palombi 2019) e di Giovanni Bottioli (2002; 2013), si può ricorrere, per illustrare la costruzione delle identità attraverso iden-



tificazioni, a un'elementare schematizzazione grafica. Un individuo,¹ concepito come una *identità complessa di partenza* (cioè già come una stratificazione conflittuale di elementi consci, inconsci, fisici, culturali, personali, collettivi, ecc.), per dare un ordine, e dunque un senso, a questo insieme, osserva le persone con cui è a contatto e, consapevolmente o meno, ne sceglie una come *modello* che rispecchia una configurazione identitaria (cioè un insieme di valori, comportamenti, caratteristiche personali o sociali, ecc.) che reputa desiderabile anche per sé.² A questo punto elabora una *identità ideale immaginata* utilizzando l'altra persona come paradigma, cioè pensa ad una versione di sé stesso diversa da quella attuale e simile al modello. Tenta, dunque, di cambiare alcuni elementi della propria persona e della realtà in modo tale da aderire il più possibile a questo sé stesso immaginato, seguendo la linea blu in figura. Una persona che ritiene fondamentale per la definizione di sé e per la propria autoaffermazione intraprendere una carriera, per esempio, vede una persona compiere un lavoro che ritiene desiderabile anche per sé, magari insegnare in un modo che ammira. Sulla base di questo modello, dunque, potrebbe immaginare una versione di sé che è un insegnante e agire nella realtà e su di sé per diventarlo.

In ogni caso l'identificazione con la versione di sé creata sulla base del modello si scontrerà con il principio di realtà, che mostrerà che è impossibile raggiungere esattamente il traguardo immaginato (la persona divenuta docente non riuscirà a insegnare la stessa materia del modello, o sarà per lei più efficace farlo in un altro modo, per esempio). L'individuo iniziale arriverà dunque, seguendo la linea verde, a una *identità complessa rielaborata*, cioè a una identità derivata dalla mediazione tra la situazione di partenza, le aspettative immaginate e i dati di realtà.

La linea rossa rappresenta, invece, un processo diverso, dagli esiti negativi: si tratta di una identificazione confusiva (Bottiroli 2002; 2013) che, nello schema in Figura 1, porterebbe l'individuo a voler aderire non alla versione di sé immaginata sulla base di un modello, ma al modello stesso. La differenza, che potrebbe sembrare minima, è in realtà enorme e separa il "vorrei essere come lei/lui" dal "vorrei essere lui/lei", cioè il tentare di essere una versione di sé simile ad un'altra persona limitatamente ad alcuni aspetti, dal desiderare di essere un'altra persona, in

casi estremi rifiutando di elaborare parti del proprio vissuto o di venire a patti con alcune componenti di sé stessi.³

Raramente viene scelto un solo modello per ogni aspetto della propria identità: di solito, invece, ogni individuo sceglie una vasta pluralità di modelli, tali solo limitatamente ad alcuni aspetti. Oltre a questa pluralità sincronica, ne esiste anche una diacronica, poiché i modelli possono essere sempre aggiunti, abbandonati o sostituiti. In questo senso un individuo può essere pensato come una stratificazione in continuo cambiamento di identificazioni che si condizionano a vicenda.

In questa pluralità mutevole, tuttavia, i genitori occupano una posizione privilegiata: non solo sono le prime persone con cui si entra in contatto, cosa che fa loro guadagnare una priorità cronologica nel sistema delle identificazioni, ma restano di solito anche in contatto molto a lungo con figli e figlie nelle fasi di maggiore plasticità della formazione individuale. A ciò si aggiungono fattori psicologici e sociali. Vi è, infatti, una tendenza a identificarsi con modelli vicini e simili (o ritenuti tali) a come il soggetto immagina sé stesso, dunque la scelta dei genitori è influenzata dal contatto e dalla presenza di tratti biologici e caratteriali simili. Esistono anche una pressione sociale e un condizionamento psicologico molto forti circa l'essere simili ai propri genitori o sul doversi modellare secondo l'ideale che questi ultimi hanno di figlie e figli, veicolato dalle aspettative di identificazione reciproca. Nei paragrafi successivi verranno analizzate rappresentazioni di questi meccanismi nei film presi in considerazione.

Proprio per questi motivi le dinamiche di identificazione possono essere anche un valido veicolo di eredità generazionali: se una persona si identifica in un genitore e, dunque, rimodella alcuni aspetti di sé sul modello di un membro di una generazione precedente, quello che fa è anche assorbirne alcuni valori, non razionalmente o culturalmente, ma su un piano più profondo, quello appunto identitario. Un figlio o una figlia, così, non avverte le scelte e le preferenze dei genitori come fattori esterni o imposti, né le ripete passivamente. Allo stesso modo non impara abitudini e valori tradizionali come nozioni, o come elementi culturali estranei, anche se familiari e oggetto di affetto. Ciò che riesce a fare è assorbire profondamente quello che è stato significativo per i genitori e render-

lo funzionalmente parte della propria identità, cioè capace di dare ordine e senso alle possibilità e agli elementi che compongono la propria individualità.

3. Identificazioni forzate: *La storia della Principessa Splendente* (2013)

La storia della Principessa Splendente, diretto da Takahata Isao (Azzano, Fontana 2017; Odell, Le Blanc 2019; Rumor 2019) e prodotto dallo Studio Ghibli, è un adattamento di un racconto nipponico, di probabile origine cinese, ma attestato in Giappone fin dal X secolo con il titolo di *Taketori monogatari* (*Storia di un tagliatore di bambù*) o con quello di *Kaguya-hime no monogatari* (*Storia della Principessa Kaguya*).

Nella versione di Takahata, il marito di una anziana coppia senza figli trova nel fusto reciso di una pianta di bambù una minuscola neonata, che adotta insieme alla moglie. La bambina cresce in modo inaturalmente veloce, in armonia con la natura e con i bambini del villaggio in cui vive con i genitori. Il padre, tuttavia, trova oro e tessuti preziosi nelle piante che taglia e interpreta ciò come un segno delle origini divine della figlia, una prova che gli dei vogliono che lui le garantisca una vita ricca e agiata. Decide quindi di trasferirsi in città, dove compra un palazzo e fa educare la figlia secondo l'etichetta del tempo. La giovane Kaguya, pur riuscendo in tutto ciò che le viene richiesto, è sempre più infelice e nostalgica della vita precedente. Riesce a rifiutare le richieste di matrimonio di nobili e dignitari del paese imponendo loro prove dall'esito fallimentare, ma rischia di subire una violenza sessuale da parte dell'Imperatore del Giappone quando gli si rifiuta. Ciò le risulta possibile poiché la sua disperata richiesta di soccorso giunge agli dei, che le permettono di divenire intangibile e si attivano per riportarla a casa. La ragazza, dunque, potrà trascorrere ancora due settimane sulla Terra prima che il corteo divino scenda a riprenderla, avvolgendola nelle vesti che le permetteranno di ascendere al cielo dimenticando la sua esistenza umana. Kaguya incontra il suo amore d'infanzia e vive tra gioia liberatoria e disperazione per il rimpianto, ma a nulla valgono le difese paterne e le suppliche dei genitori per fermare il corteo celeste che, infine, la porta via con sé.

La tradizione dei conflitti tra genitori, figli e figlie nel cinema di animazione è molto ampia e consolidata, soprattutto nei film dedicati alla preadolescenza e

all'adolescenza; quest'opera, tuttavia, risulta peculiare per le modalità con cui rappresenta questo conflitto. Ciò che dà origine al contrasto è la divergenza tra le identificazioni che Kaguya desidera per sé e quelle che il padre desidera per lei. Ella elabora una identità immaginaria come contadina del villaggio, moglie di un ragazzo locale, a stretto contatto con la natura. Per lei questi non sono semplici accidenti o possibilità: sono ciò che la individuano come persona, che condiziona e guida le sue proiezioni sul futuro, i suoi valori, la sua stessa identità. Al contrario il padre pensa che lei possa rinunciare ad essi e, anzi, che possa preferire un modello completamente diverso in cui identificarsi, cioè quello di una principessa della corte. Immaginando i programmi narrativi della ragazza e del padre secondo lo schema della sequenza narrativa canonica (Greimas 2000), in quello di Kaguya Soggetto e Destinante e coincidono: il Soggetto (Kaguya) persegue un Oggetto (la vita agreste) su mandato del Destinante (Kaguya), che è lei stessa. In quello del padre, invece, il Soggetto (Kaguya) dovrebbe perseguire un oggetto (divenire una nobildonna) per volontà del Destinante (il padre), che non è il soggetto stesso. Egli, dunque, non costruisce una identità per sé stesso scegliendosi i propri modelli, ma tenta di costruire quella della figlia. In altre parole, elabora un progetto narrativo il cui protagonista è la figlia, non lui; e lo fa nella più completa incapacità di comprendere le sofferenze della figlia e di empatizzare con lei fino a quando non diviene troppo tardi.

Ciò che è più interessante notare è che il padre non impone la propria volontà puntando sull'autorità, sulla violenza o sulla prevaricazione, ma su un ricatto emotivo. Quello che il padre mette in campo è una coercizione basata su una falsa libertà, meccanismo che Slavoj Žižek (2018: 109-110) ritiene tipico della società contemporanea. Egli non impone nulla, ma sminuisce i disagi della figlia negando loro attenzione e indicandoli come nemmeno concepibili, dà per scontata la preferibilità della scelta che lui ritiene migliore e presenta alla figlia il proprio affetto e orgoglio verso di lei come condizionati dall'accettazione dell'identità che lui vuole per lei.

L'effetto di tutto questo su Kaguya è devastante proprio perché l'atteggiamento del padre disinnesci ogni possibilità di conflitto: essa non ha una autorità impositiva a cui ribellarsi e, anzi, desidera fino allo stremo compiacere i suoi genitori. La cosa è com-

prevedibile anche al di fuori del contesto culturale di appartenenza, ma lo è ancora di più se si considera il peso della dipendenza affettiva nelle relazioni sociali giapponesi (Doi 2001) e quello del sistema dei debiti morali da assolvere, tra cui uno dei più grandi è quello nei confronti dei genitori (Benedict 2017: 111-159): avendoci essi fatto uno dei doni più grandi, la vita stessa, il debito nei loro confronti è incalcolabile. La volontà di Kaguya di divenire ciò che i suoi genitori desiderano che lei sia, dunque, è così forte da lasciarle piccolissimi spazi di ribellione, come accade, per esempio, dopo la sua festa di presentazione in società, quando lei corre via dal palazzo strappandosi mano a mano di dosso gli strati di vestiti, allontanandosi verso una enorme Luna gelida. Questa sequenza, una delle più intense e visivamente elaborate del film, comunica tutto lo sconvolgimento estremo dei suoi sentimenti e la perdita del controllo emotivo che di solito si impone modificando il disegno, che si scompone in singole pennellate, trasformando oggetti e persone in sagome mutevoli, e l'animazione, che diventa un susseguirsi di scatti. Si tratta, tuttavia, di uno dei pochissimi momenti in cui Kaguya non riesce a reprimere i propri sentimenti e dà sfogo alla frustrazione e all'insoddisfazione in cui vive.

Ciò che conduce la protagonista all'esito finale, dunque, è la sofferenza causata dalle identificazioni che le vengono imposte dal padre e che lei stessa arriva a desiderare fortemente. Ella, infatti, non è in grado di rifiutare l'immagine di lei voluta dal padre per il senso di colpa che proverebbe facendolo e per il desiderio di renderlo felice. Si sforza così di vivere in un modo che non brama davvero, prova genuinamente con tutte le sue energie a divenire quella che il padre desidera e ci riesce a tal punto da non vedere più alternative. Essa arriva a mortificare sé stessa e quella che realmente vorrebbe essere fino a desiderare di non vivere più pur di non essere una versione di sé che le è insopportabile. Che il divenire incorporea e l'essere portata via dal mondo perdendo ogni ricordo della propria vita siano metafore, o almeno effetti, di impulsi suicidi è evidente e, sebbene lo scoppio di tali desideri avvenga per sfuggire alla violenza da parte del Mikado, i sintomi cominciano molto prima e hanno uno sviluppo che prescinde da questo episodio e si legano al rapporto con i genitori. La rappresentazione di uno stato depressivo è riscontrabile, per esempio, nell'apatia che Kaguya mostra mentre viene vestita

secondo l'etichetta e il modo di corte, come il padre desidera che lei faccia.

La storia della Principessa Splendente, dunque, mostra un caso in cui un padre prova a imporre a una figlia la costruzione di una identità per identificazione con modelli che non sono davvero desiderati da lei ed è un esempio di come l'invadenza dei genitori nei processi di costruzione delle identità dei figli e delle figlie non solo non riesca a veicolare alcun comportamento o valore, ma risulti del tutto distruttiva.

4. Identificazioni impedito: *La canzone del mare* (2014)

La canzone del mare, diretto da Tomm Moore e prodotto dal Cartoon Saloon, fa parte, insieme a *The Secret of Kells* (2009) e a *Wolfwalkers – Il popolo dei lupi* (2020), di una trilogia dedicata al folklore irlandese.

Il film narra della famiglia di Bronagh, una selkie,⁴ e di Conor, un essere umano che fa il guardiano del faro su una piccola isola, di cui è l'unico abitante. I due si innamorano e hanno un figlio, Ben, ma, siccome gli esseri della specie della madre non possono mantenere forma umana a lungo senza deperire, appena dopo la seconda gravidanza ed aver partorito una bambina, di nome Saoirse, Bronagh è costretta a tornare nel mare e sparisce.

Il padre non riesce ad elaborare questo lutto, che lo ossessiona in forma malinconica: egli si è così identificato nel ruolo di marito che la relazione con Bronagh è diventata fondamentale nella struttura della sua identità. Per lui, dunque, perderla significa venire privato non solo della compagna, ma anche di una parte rilevante di sé stesso e del senso della propria presenza nel mondo (Freud 1980). Ben, inoltre, sviluppa sentimenti ostili verso la sorella, che inconsciamente ritiene colpevole nella sparizione della madre. Egli, dunque, non accoglie come parte di sé la relazione con Saoirse, nel senso che per lui essere suo fratello non ha alcun significato, non è davvero una componente significativa della sua identità. La sofferenza più intensa, tuttavia, è quella in cui versa Saoirse: essa vive isolata, con un padre incapace di mostrare affetto e con un fratello che la detesta. La cosa che più rende complessa la sua situazione è il fatto che, mentre Ben è umano e simile a Conor nell'aspetto e nella specie, lei è una selkie come la madre.⁵

Tra le cause di disagio tali da indurla al mutismo

assoluto, spicca, dunque, la completa ignoranza di sé stessa e di modelli che le consentirebbero di creare immagini di sé ideali che la potrebbero guidare nella costruzione della propria identità. Non solo le sono precluse identificazioni di genere poiché il fratello, il padre e il traghettatore sono uomini (l'unica donna che incontra saltuariamente è la nonna, che tuttavia le è ancora più ostile del fratello), ma anche di specie, essendo tutte le persone che frequenta umane. Saoirse, dunque, non riesce a trovare modelli che le permettano di strutturare e significare nessuna parte di sé e il suo mutismo appare come un sintomo della sua incapacità di esprimere una interiorità che non trova ordine in un mondo che le è del tutto nemico. A causa dell'aver suonato una conchiglia appartenuta alla madre, tuttavia, la bambina viene guidata magicamente verso un baule dove il padre ha nascosto la sua pelliccia da selkie. Il fatto che lei, nel tragitto verso questo oggetto, sollevi e osservi una foto della madre e che, in seguito al ritrovamento, si osservi in uno specchio sono segni di cosa stia succedendo. Il padre, infatti, ha nascosto la pelliccia per impedire alla bambina di identificarsi con la madre, poiché teme che così facendo sia costretta a subire lo stesso destino. Nel farlo, tuttavia, inibisce anche le possibilità che Saoirse possa identificarsi con l'immagine di sé modellata su quella della madre, comprendendo parti di sé rilevanti, come il genere e la specie. Il ritrovamento della pelliccia, che in questo caso è letteralmente una parte del corpo stesso della bambina, invece, la induce a guardarsi allo specchio, scoprendovi così una versione di sé sconosciuta, che non a caso si collega alla foto della madre appena osservata.

Da questo momento in poi gli snodi principali del film ruotano attorno alle questioni identitarie della famiglia, poiché solo il canto di una selkie può liberare le creature fatate pietrificate dalla strega Macha, solo accettando come significativa la sua relazione con la sorella Ben è in grado di salvarla e solo mettendo al centro della propria identità la relazione con i figli e identificandosi in una figura paterna, oltre che di marito, Conor può aiutare i bambini.

Nel finale del film il fratello salva Saoirse, il padre corre in aiuto di entrambi e la piccola selkie riesce a liberare le creature magiche che, tuttavia, non possono più vivere nel mondo modernizzato degli esseri umani e si accingono a partire per sempre; tra di esse vi è anche Bronagh. L'intera famiglia si riunisce

nella scena conclusiva, in cui i timori del padre sembrano realizzarsi nella costruzione speculare dell'incontro: tanto lui assomiglia al figlio per colori, genere e tratti, quanto la figlia corrisponde alla madre per aspetto, vestiario e caratteristiche sovranaturali (per entrambe la gravità appare invertita, con lacrime e capelli che vanno verso l'alto). Proprio per queste analogie Conor teme una identificazione confusiva tra Saoirse e la madre, cioè ha paura che la bambina, identificandosi con la madre, arrivi a desiderare di essere identica a lei, di vivere come lei e di fare le sue stesse scelte. La decisione della piccola, invece, è del tutto diversa: pur essendo finalmente riuscita ad identificarsi con la madre e a ricevere da lei una eredità identitaria, di genere e di specie, essa non desidera essere come la madre e compiere le stesse scelte. Saoirse, infatti, decide di divenire umana e di vivere accanto al padre e al fratello. Bronagh, dunque, fa sparire la pelliccia della piccola e prende commiato dal resto della famiglia.

La canzone del mare, dunque, mostra che le eredità familiari non sono necessariamente significative perché trasmesse geneticamente, ma possono esserlo se vengono tramandate culturalmente e attraverso identificazioni. Il film, inoltre, si configura come un esempio del fatto che questi legami devono essere perseguiti, accolti ed elaborati volontariamente. Non solo è rischioso che essi vengano imposti, ma lo è anche che siano negati dall'esterno, poiché ciò può portare a sofferenze molto profonde, dato che viene così impedito il confronto con parti di sé che possono essere fondamentali. Allo stesso modo il caso di Saoirse mostra che le identificazioni non devono per forza riguardare ogni aspetto del modello e condurre alle stesse scelte. La bambina, infatti, che è riuscita a costruire un'identità umana, di figlia, di sorella e di selkie identificandosi con Bronagh, unisce al legame ereditario con la madre anche la libertà delle scelte individuali.

5. Identificazioni costruttive ed eredità genitoriali: *Wolf Children* (2015)

Wolf Children, diretto da Hosoda Mamoru (Broutta 2018; Solomon 2022) e prodotto dallo Studio Chizu, racconta la vicende derivanti dalla relazione tra una ragazza umana, Hana, e un uomo di una specie in grado di assumere forma umana, di lupo vero e

proprio o di animale antropomorfo (con pelo, muso e zampe, ma bipede, dalla corporatura umana e capace di usare il linguaggio umano).⁶ I due si innamorano e hanno una figlia, Yuki, e un figlio, Ame, ma poi il padre perde la vita in un incidente, lasciando sola la madre e i bambini, che hanno entrambi ereditato la sua condizione metamorfica. Hana si ritrova così sola, in una società urbana che non la accoglie e non la supporta, con due figli a rischio di un grave stigma, le esigenze biologiche e psicologiche di specie dei quali non comprende appieno.

Anche in questo film eredità non vuole dire condanna e identificazione non significa confusione, come mostra il fatto che le scelte di figlia e figlio sono del tutto divergenti, pur partendo da dati biologici, contesto sociale e legami familiari analoghi. Yuki, infatti, sceglie di costruire una identità fortemente legata alle sue componenti umane. Crescendo migliora il controllo emotivo che le consente di gestire la sua forma, si identifica sempre di più in un essere umano e, dal racconto della sua voce nel finale e dalle foto mostrate in casa della madre, si comprende che ha avuto una carriera scolastica ed è integrata nella società umana. Certo non mancano momenti problematici nel suo sviluppo, come quando, durante un litigio, ferisce un compagno di scuola avendo istintivamente trasformato una mano in una zampa artigliata o nel momento in cui sceglie di mostrare il suo aspetto semiferino al ragazzo per cui ha poi maturato dei sentimenti, ma sembra comunque riuscire a trovare un equilibrio.

Ame, invece, fatica molto di più nella ricerca di una stabilità interiore e appare chiaro come ciò che gli manca siano dei modelli di identificazione che gli permettano di strutturare la propria identità. Essendogli difficile quella con il padre, morto mentre lui era ancora un neonato, la cerca, senza esiti risolutivi, in un lupo tenuto momentaneamente in gabbia in un rifugio faunistico, in una scena di rispecchiamento molto significativa. La sua ricerca ha una svolta quando, sulla montagna vicino alla casa in campagna in cui la famiglia si è trasferita, conosce una volpe ormai anziana che gli insegna a vivere nel bosco in forma animale. Il ragazzo scopre in questo modo quale sia l'identità che desidera e quale immagine di sé lo soddisfi e gli permetta di strutturare sé stesso.

In questo caso il rapporto con la madre si complica poiché lei preferirebbe per lui una vita umana e

teme che l'identificazione con il suo maestro volpe lo induca a scegliere di vivere nel bosco.⁷ Due momenti chiave per il loro rapporto sono il momento in cui Hana litiga con il figlio e prova ad imporgli di non salire più sulla montagna dicendogli in modo aggressivo che lui è un essere umano. La frase, terribile come un anatema per Ame, non viene nemmeno completata poiché la madre si rende conto di cosa stia facendo: come il padre di Kaguya, sta provando a determinare le scelte identitarie del figlio, stabilendo lei chi lui debba essere e, come Conor, sta provando a inibire una identificazione che il figlio cerca da anni. L'altro momento fondamentale è quando, nell'acme narrativo del film, scoppia un uragano e Hana prova a salire sulla montagna per portare soccorso ad Ame: l'esito è esattamente l'opposto, con il ragazzo, ormai a suo agio nella natura, che salva la madre da una rovinosa caduta. Ame porta in braccio Hana al sicuro e poi si allontana per vivere definitivamente sulla montagna in forma animale, sostituendo la volpe ormai moribonda come guardiano del bosco. In una scena di commiato molto intensa, lei prova a richiamarlo e si rimprovera di non aver mai fatto nulla per lui, ma poi comprende la gioia, la sicurezza e la bellezza armoniosa del figlio come lupo e accetta la sua scelta. Hana, dunque, risulta una figura materna molto complessa, dipinta con realismo, efficacia e profondità psicologica. Si rivela distante, infatti, sia dallo stereotipo della madre buona, debole e sofferente, sia da quello della donna forte, senza dubbi, paure o insicurezze. Essa dedica molta della propria vita ad accudire, comprendere e sostenere i figli, ma nel farlo affronta difficoltà e scontro, commette errori e necessita dell'aiuto della comunità, che riesce ad ottenere con la sua perseveranza. Nel rapporto con Yuki e Ame non è scevra da tentazioni iperprotettive e di controllo, ma riesce comunque a trovare un modo per superare la sindrome del nido vuoto e a riconfigurare la propria identità per lungo tempo assorbita dal ruolo di madre.

Wolf Children, dunque, ben esemplifica una concezione complessa e flessibile dell'identità e mette in evidenza come ogni livello dell'individualità sia interrelato con gli altri. Yuki e Ame, infatti, presentano una natura ibrida e metamorfica a livello biologico e di specie, ma questo dato ha o non ha senso e valore solo in rapporto alle costruzioni interpersonali, sociali e culturali che vengono edificate su di esso. La loro identità, allora, non è determinata *a priori* da catego-

rie o divisioni gerarchiche dicotomiche, ma deve essere costruita e continuamente ridiscussa significando gli elementi di cui loro stessi devono decidere la rilevanza in relazione alla rete di dati biologici, esperienze, pregiudizi, rapporti interpersonali e sociali in cui sono inseriti.

Questo film, inoltre, mostra con grande efficacia il legame tra costruzione identitaria, identificazioni ed eredità generazionali, soprattutto attraverso il percorso di Ame come figlio e di Hana come madre. Per capire chi voglia cercare di essere, infatti, il ragazzo persegue una identificazione fisica, comportamentale e valoriale con il padre (o con figure ad esso vicarie) e riesce a farlo proprio accogliendo all'interno della propria identità, cioè nel cerchio degli aspetti di sé più rilevanti, l'eredità animale e lo stile di vita paterno. Specularmente Hana, contrariamente a quanto asserisce salutandoli Ame nella scena finale, fa esattamente tutto quello che un genitore può per figli e figlie, senza peraltro spingersi oltre. Riesce cioè ad accudirli, ad avere cura di loro sforzandosi attivamente di essere parte del loro mondo con discrezione, a supportarli nelle loro necessità e soprattutto (non senza difficoltà e momenti contraddittori) nelle loro scelte. Alla fine, riesce ad accettare l'indipendenza dei figli, a lasciare che loro scelgano chi vogliono essere e ad aiutarli a diventarlo. In questo modo lei e il padre risultano modelli positivi e non impositivi e vengono scelti dai figli per le proprie identificazioni, saldando il rapporto in una trasmissione realmente trasformativa e significativa di immagini ideali e di valori.

Note

¹ Nel paragrafo seguente verrà utilizzato il maschile collegato a “un individuo” e il femminile legato a “una persona” esclusivamente per semplicità grammaticale e perché il passaggio è eccessivamente complicato per poter esplicitare ogni volta che si sta alludendo a una persona di qualsiasi genere che si immedesima in un'altra dello stesso genere o di un altro, con poche differenze tra i vari casi.

² La scelta dei modelli identitari spesso è condizionata da somiglianze, reali, potenziali o del tutto immaginarie, tra sé e il modello che l'individuo ravvisa anche in modo condizionato da fattori sociali e culturali. Ad esempio, in un contesto in cui la differenza di genere è ritenuta significativa gli individui potrebbero identificarsi più facilmente in persone del loro stesso genere, ma ciò non è necessario, né significativo in ambiti in cui il genere non sia ritenuto rilevante.

³ Questa è solo una delle criticità che possono insorgere nelle dinamiche di identificazione, che non è possibile analizzare o elencare tutte in questa sede. A titolo di esempio: l'identità immaginata desiderata può essere così distante da quella realizzabile da portare a frustrazione e delusione nei confronti di sé stessi più che a un compromesso trasformativo; il modello scelto può essere disapprovato socialmente creando conflitti tra l'individuo e il o i gruppi sociali di appartenenza.

⁴ Si tratta di una creatura fatata del folklore irlandese che vive gran parte della propria vita sotto forma animale (nello specifico di Bronagh, quella di una foca bianca), ma che può togliersi la pelliccia come se fosse un indumento e assumere così forma umana.

⁵ È comune in molte tradizioni folkloriche il fatto che i figli e le figlie di coppie miste tra esseri umani e creature fatate non siano un ibrido tra le due specie, ma appartengano completamente, per nascita o per scelta personale successiva, a una delle due specie.

⁶ Come evidenzia Antonia Levi (2006), la cultura popolare giapponese sfrutta molto la figura del lupo mannaro, che però è entrata solo recentemente nell'immaginario del paese per influenza occidentale. Il folklore locale comprende, invece, rari casi di esseri umani trasformati in animali, prediligendo il contrario. Qualsiasi parallelo con la figura del licantropo, dunque, è molto meno cogente rispetto a quello con tanuki, volpi, gatti o serpenti in grado di assumere forma umana nella tradizione nipponica. In questo caso, per esempio, la condizione del marito di Hana risulta preternaturale più che sovrannaturale, non è legata a maledizioni, demòni o malattie, non è trasmissibile con il morso, non è causata dalla luna piena e, pur comportando commistioni tra istinti animali e umani, non causa la furia omicida predatoria del licantropo occidentale.

⁷ L'animale non è scelto casualmente o solo perché comune nei boschi del Giappone, ma poiché nel folklore del paese è il più rilevante degli animali preternaturali, che può arrivare a sviluppare poteri magici enormi. Allo stesso tempo, inoltre, le volpi sono rappresentate come creature moralmente ambigue: maestre nelle illusioni, si rivelano a volte benevole (soprattutto nel caso delle bianche messaggere o manifestazioni della dea Inari), ma spesso anche seduttrici, malevole e ingannatrici.

Bibliografia

- AZZANO E., FONTANA A. (2017 [2015]), *Studio Ghibli. L'animazione utopica e meravigliosa di Miyazaki e Takahata*, Bietti, Milano.
- BAUMAN Z. (2022 [2003]), *Intervista sull'identità*, XIX ed., a cura di B. Vecchi, trad. it. di F. Galimberti, Laterza, Roma.
- BENEDICT R. (2017 [1968]), *Il crisantemo e la spada. Modelli di cultura giapponese*, prefazione di I. Buruma, trad. it. di M. Lavaggi, F. Mazzone, M. Renda, Laterza, Roma-Bari.
- BOTTIROLI G. (2002), “Identità/identificazione. Una mappa dei problemi a partire da Freud”, in Id., *Jacques Lacan. Arte linguaggio desiderio*, Bergamo University press-II Sestante, Bergamo, pp. 205-255.
- ID. (2006), “Da Freud a Lacan”, in Id., *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino, pp. 197-293.
- ID. (2013), *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BROUTTA A. (2018), *Mamaru Hasoda: Réalité augmentée*, Ynnis Éditions, Paris.
- DELEUZE G. (1997 [1972]), *Differenza e ripetizione*, trad. it. di G. Guglielmi, rivista da G. Antonello, A.M. Morazzoni, Cortina, Milano.
- DERRIDA J. (1997), *Margini della filosofia*, a cura di M. Iofrida, Einaudi, Torino.
- ID. (2021 [1975]), *Posizioni*, a cura di S. Facioni, Orthotes, Napoli-Salerno.
- DOI T. (2001), *Anatomia della dipendenza. Un'interpretazione del comportamento sociale dei giapponesi*, presentazione di J. Canestri, a cura di N. Spadavecchia, Cortina, Milano.
- DURKHEIM É. (1979 [1973]), *Educazione come socializzazione*, antologia a cura di N. Baracani, La nuova Italia, Firenze.
- FOUCAULT M. (2019 [1978]), *La volontà di sapere*, vol. 1 di *Storia della sessualità*, XXI ed., trad. it. di P. e G. Procacci, Feltrinelli, Milano.
- FREUD S. (1980 [1917]) “Lutto e malinconia”, in Id., *Opere*, vol. VIII, “Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti 1915-1917”, a cura di C.S. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 102-118.
- ID. (2017 [1975]), *Psicologia delle masse e analisi dell'io (1921)*, a cura di D. Tarizzo, trad. it. di E. Ganni, Einaudi, Torino.
- GREIMAS A. J. (2000 [1968]), *La semantica strutturale. Ricerca di metodo*, trad. it. di I. Sordi, Meltemi, Roma.
- LACAN J. (2005), *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, a cura di A. Di Ciaccia, postfazione di J.-A. Miller, Einaudi, Torino.
- LECALDANO E. (2021), *Identità personale. Storia e critica di un'idea*, Carocci, Roma.
- LEVI A. (2006), “The Werewolf in the Crested Kimono: The Wolf-Human Dynamic in Anime and Manga”, in *Mechademia*, 1:1, pp. 145-160.
- LÉVINAS E. (2018 [1980]), *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, con un testo introduttivo di S. Petrosino, Jaca Book, Milano.
- MEAD G. H. (2010 [1966]), *Mente, sé e società*, Giunti, Firenze.
- MERLEAU-PONTY M. (2019 [1965]), *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Giunti-Bompiani, Milano.
- NANCY J.-L. (2020 [2001]), *Essere singolare plurale*, nuova ed. ampliata, introduzione di R. Esposito in dialogo con J.-L. Nancy, trad. it. di D. Tarizzo, G. Durante, Einaudi, Torino.
- OCELL C., LE BLANC M. (2019 [2009]), *Studio Ghibli: The Films of Hayao Miyazaki and Isao Takahata*, III ed., Camera Books, Harpenden.
- PALOMBI F. (2019), *Jacques Lacan*, nuova ed., prefazione di É. Roudinesco, Carocci, Roma.
- RECALCATI M. (2012), *Desiderio, godimento e soggettivazione*, vol. I di *Jacques Lacan*, Cortina, Milano.
- ID. (2016), *La clinica psicoanalitica. Struttura e soggetto*, vol. II di *Jacques Lacan*, Cortina, Milano.
- REMOTTI F. (a cura di) (2021), *Sull'identità*, Cortina, Milano.
- RUMOR A. M. (2019), *Un cuore grande così. Il cinema di animazione di*

- Isao Takahata*, prefazione di M. Ocelot, Weird book, Roma.
- SIMMEL G. (2018 [1989]), *Sociologia*, introduzione di M. Guareschi, F. Rahola, Meltemi, Milano.
- SOLOMON Ch. (2022), *The Man Who Leapt Through Film: The Art of Mamoru Hosoda*, foreword by D. Hahn, Abrams, New York.
- SPARTI D. (1996), *Soggetti al tempo. Identità personale tra analisi filosofica e costruzione sociale*, Feltrinelli, Milano.
- TARIZZO D. (2011 [2003]), *Introduzione a Lacan*, Laterza, Roma-Bari.
- ŽIŽEK S. (2018 [2009]), *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, introduzione di M. Carbone, trad. it. di M. Nijhuis, Bollati Boringhieri, Torino.

L'evoluzione negata. Il conflitto generazionale come fattore di immobilismo politico, sociale ed economico ne *I Viceré* di Federico De Roberto

LUCA BANI

Università degli studi di Bergamo
luca.bani@unibg.it

Parole chiave

De Roberto
I Viceré
Aristocrazia
Conflitti familiari
Immobilismo

Keywords

De Roberto
I Viceré
Aristocracy
Family conflicts
Immobilism

Abstract

Il contributo prende in esame e analizza l'opera maggiore di Federico De Roberto, *I Viceré* (1894), un romanzo nel quale le generazioni che si alternano nella famiglia Uzeda-Francalanza e il confronto/conflitto che caratterizza il loro rapporto richiama con forza il dettato verista dell'ineluttabilità dell'immobilismo del potere e la profonda sfiducia in qualsiasi tentativo di evoluzione sociale caratteristiche di una specifica dimensione spaziale, la Sicilia, e quindi profondamente impressa nell'*habitus* mentale delle classi sociali che in essa abitano e interagiscono. La certezza del fallimento di qualsivoglia tentativo di rigenerazione è amplificata nel testo non solo da precise ricorrenze tematiche, ma anche da una filigrana semantica che, soprattutto attraverso l'anafora di particolari sintagmi, enfatizza la delusione verso una condizione che pare immutabile.

The essay addresses Federico De Roberto's major work, *I Viceré* (1894), a novel in which the generations that alternate in the Uzeda-Francalanza family and the confrontation/conflict that characterizes their relationship strongly recalls the realist prescriptions on the ineluctability / immobility of power and the profound distrust of social evolution that characterize Sicily, deeply inscribed as it is in the mental *habitus* of the nineteenth-century Sicilian social classes system. The certainty of the failure of any attempt at regeneration is amplified in the text not only by precise thematic recurrences, but also by a semantic watermark that, especially through the anaphora of specific words, emphasizes the disappointment investing a condition that seems immutable.

[...] *la nuova guerra tra gli Uzeda divenne generale.*
(De Roberto 2004: 802)

1. Introduzione. Definizione di uno spazio

In una nota intervista del 1979 concessa da Leonardo Sciascia a Marcelle Padovani e poi pubblicata col titolo *La Sicilia come metafora*, lo scrittore di Racalmuto dà quello che forse può essere considerato il giudizio più lucido mai espresso sulla sua terra e chiarisce i motivi per cui l'immagine dell'isola e la sua realtà antropologico-sociale hanno assunto una tale dimensione simbolica da trasformarli in topoi letterari, in metafore, appunto, della peculiare situazione esistenziale che affligge l'uomo moderno: l'alienazione. Una condizione quest'ultima, come spiega Sciascia, tipicamente siciliana, perché originata da uno sviluppo storico del tutto singolare, che ha fortemente influenzato tanto l'evoluzione della società isolana quanto il carattere individuale dei suoi abitanti e che già Goethe, in una lettera del 17 maggio 1787 da Napoli a Johann Gottfried Herder, indicava come emblema del più generale stato nel quale l'umanità si trovava a vivere:

più vedo il mondo, meno riesco a sperare che l'umanità possa mai diventare un'unica massa saggia, intelligente, felice. Forse tra i milioni di mondi ne esiste uno che può vantarsi di tal fortuna, ma, data la costituzione del nostro, mi rimane tanto poco da sperare per esso quanto, data la sua costituzione, per la Sicilia (Goethe 1983: 358).

La storia siciliana è una lunga sequenza di sconfitte, di promesse mancate da parte degli innumerevoli governanti dell'isola – tutti venuti da fuori, a partire dai Greci che ne fecero una replica della loro patria definendola 'magna' –, di dominazioni che si sono sempre risolte in sopruso e in rapina delle risorse del territorio e che hanno impedito un vero sviluppo economico e sociale, rendendo invece strutturale uno stato di eterna stagnazione, se non di decadenza (Sciascia 1979: 48-49). Neppure la conquista piemontese si è scostata da questo eterno schema, pur essendo appoggiata, sollecitata e promossa da non trascurabili frange dell'intellettualità locale:

Al Sessanta, i patrioti avevano dato a intendere che non

ci sarebbe stato più colera, perché Vittorio non era nemico dei popoli come Ferdinando; e adesso, invece, si tornava da capo! Allora, perché s'era fatta la rivoluzione? Per veder circolare pezzi di carta sporca, invece delle belle monete d'oro e d'argento che almeno ricreavano la vista e l'udito, sotto l'altro governo? O per pagar la ricchezza mobile e la tassa di successione, inaudite invenzioni diaboliche dei nuovi ladri del Parlamento? Senza contare la leva, la più bella gioventù strappata alle famiglie, perita nella guerra, quando la Sicilia era stata sempre esente, per antico privilegio, dal tributo militare? Eran questi tutti i vantaggi dell'Italia una?... (De Roberto 2004: 811-812).

Le ripetute delusioni subite hanno instillato nel carattere dei Siciliani una forma endemica di sfiducia nei confronti dell'altro da sé, facendoli sentire isolati in qualsivoglia consesso sociale così come la loro terra è isolata in mezzo al Mediterraneo, circondata da un mare dal quale nulla di buono può venire, se non una nuova invasione. Così ancora Sciascia:

Qui da noi è profondamente radicata l'idea che, per essere completamente se stessi, bisogna essere soli, che la solitudine è il luogo di 'ritrovamento' di sé; che gli altri ci spartiscono, ci sezionano, ci moltiplicano [...] che con gli altri non si riesce a essere creature, ma solo personaggi; e che per meritarsi di essere creature, bisogna essere un uomo solo (Sciascia 1979: 45-46).

Il risultato di questo solipsismo esasperato non può che essere un atteggiamento di cupo pessimismo teso a escludere la possibilità di un cambiamento positivo, di una dinamica progressiva della storia; pessimismo che si esteriorizza secondo due modelli: l'irrazionalità, ossia, come scrive Sciascia, la "sconfitta della ragione, sconfitta degli uomini ragionevoli" (ivi: 6), e il desiderio di immobilità, di oblio, di annullamento, come cerca di spiegare il principe di Salina a un attonito inviato dal governo di Torino giunto a Donnafugata per offrire al nobile un posto da senatore nel parlamento del Regno d'Italia:

"Il sonno, caro Chevalley, il sonno è ciò che i Siciliani vogliono, ed essi odieranno sempre chi li vorrà svegliare, sia pure per portar loro i più bei regali; e, sia detto fra noi, ho i miei forti dubbi che il nuovo regno abbia molti regali per noi nel bagaglio. Tutte le manifestazioni siciliane sono manifestazioni oniriche, anche le più violente: la nostra sensualità

è desiderio di oblio, le schioppettate e le coltellate nostre, desiderio di morte; desiderio di immobilità voluttuosa, cioè ancora di morte, la nostra pigrizia, i nostri sorbetti di scorsonera o di cannella; il nostro aspetto meditativo è quello del nulla che volesse scrutare gli enigmi del nirvana. Da ciò proviene il prepotere da noi di certe persone, di coloro che sono semidesti; da questo il famoso ritardo di un secolo delle manifestazioni artistiche ed intellettuali siciliane: le novità ci attraggono soltanto quando sono defunte, incapaci di dar luogo a correnti vitali; da ciò l'incredibile fenomeno della formazione attuale di miti che sarebbero venerabili se fossero antichi sul serio, ma che non sono altro che sinistri tentativi di rituffarsi in un passato che ci attrae soltanto perché è morto" (Tomasi di Lampedusa 2004: 179).

Ed è ancora Sciascia a coniare un neologismo nel quale racchiude e sintetizza gli elementi sinora ricordati: 'sicilitudine' (Sciascia 2019: 233-239), ossia quell'insieme di circostanze ambientali, storico-politiche, sociali, di consuetudini, di mentalità e di atteggiamenti tradizionalmente attribuiti ai siciliani che assurgono a categoria metafisica, a stato esistenziale. Sciascia, siciliano con forti radici nella sua terra e dilaniato da un tormentoso *odi et amo* nei confronti di essa, parlando di 'sicilitudine' allarga dunque a dismisura la pregnanza semantica del neologismo, traslandolo definitivamente, sulla scorta di Goethe, da elemento qualificativo di un determinato spazio e dei suoi abitanti a metafora del mondo e di una condizione di disagio universale. Oltre a ciò, il termine in questione viene utilizzato di frequente anche per rivendicare una specificità della letteratura e della cultura isolane, quasi un'appartenenza che, se non proprio le separa, però le caratterizza all'interno del più largo contesto italiano, tanto da identificarle come un caso a sé stante, e al contempo indica che pur diventando intellettuali, scrittori, pensatori, poeti, artisti di respiro internazionale, come lo sono stati Verga, Pirandello, Sciascia, Vittorini, Lampedusa, Quasimodo, Brancati, Bufalino, Consolo e D'Arrigo, è impossibile scrollarsi di dosso la propria 'sicilitudine' e cessare quindi di essere siciliani.

Quella siciliana è dunque un'identità duplice e, come scrive Bufalino, "Sempre in bilico fra mito e sofisma, tra calcolo e demenza; sempre pronta a ribaltarsi nel suo contrario, allo stesso modo di un'immagine che si rifletta rovesciata nell'ironia dello specchio" (Bufalino 1992a: 1141); una realtà, quindi, che si pre-

senta come aspra, dura, severa, eppure accogliente, ospitale, contrassegnata da polarità inconciliabili e da aspri contrasti, fatta di luci e di tenebre, di comico e tragico, di canto e disincanto, di poetica visionarietà e di freddo razionalismo pessimistico, di fantasia araba, di luminosa grecità e di senso del diritto latino, di visionarismo barocco, di religiosità controriformistica e di indolenza spagnolesca. Una doppiezza enfatizzata dalla natura e dal paesaggio siciliani, sprofondati in un mito che, convivendo con la storia, mette in risalto il cortocircuito tra questi due elementi e la condizione umana, evidenziando lo stato di Caos, termine non a caso caro a Pirandello, in cui l'essere umano è costretto a vivere. Da qui un fatalismo pagano che, convivendo con una ossessiva confidenza con la morte e con una morbosa promiscuità con i trapassati, è fecondo di visioni fantastiche e di sogni premonitori. In una parola, "la Sicilia non ha mai smesso di essere un grande ossimoro geografico e antropologico di lutto e luce, di lava e miele" (Bufalino 1992b: 859).

2. "Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi"

La stasi esistenziale conseguente alle vicende storiche e alle condizioni ambientali brevemente richiamate sopra costituisce la premessa per un ristagno sociale che è uno dei temi ricorrenti nelle opere dei maggiori autori siciliani, da Verga della novella *Libertà* (1882)¹ – racconto nel quale neppure un violento moto rivoluzionario riesce a rovesciare i rapporti di secolare sudditanza economica e di dipendenza psicologica esistenti tra il sottoproletariato agricolo e i 'notabili' del paese – a Pirandello de *I vecchi e i giovani* (1909), dal già citato Tomasi di Lampedusa de *Il Gattopardo* (1958) a Sciascia del racconto *Il Quarantotto* (1958).

Nel romanzo *I Viceré* (1894) di Federico De Roberto i due versanti dell'immobilismo che caratterizzano la realtà siciliana vengono rappresentati inserendoli nella dinamica profondamente conflittuale che caratterizza la storia e le vicende di una antica e potente famiglia aristocratica siciliana, gli Uzeda-Franca-lanza, dalla quale per generazioni sono usciti i quadri dirigenti del potere ecclesiastico e di quello civile, soprattutto i viceré, che hanno dominato la Sicilia a partire dalla dominazione spagnola.

Per capire il motivo per il quale De Roberto strut-

tura in questo modo il suo racconto, è necessario chiarire due aspetti importanti che determinarono le scelte dell'autore.

Innanzitutto, la prospettiva storica: pur incluso da Vittorio Spinazzola insieme al *Gattopardo* nella categoria dei romanzi antistorici – ossia profondamente critici nei confronti del Risorgimento (Spinazzola 1990), sul quale De Roberto in particolare esprime una valutazione filtrata da uno “scontento universale”, il cui influsso orienta poi anche il giudizio complessivo su tutta la sua epoca (Tedesco 1981: 75 e sgg.),² che è di diretta derivazione schopenhaueriana e leopardiana (ivi: 86), o meglio, di un Leopardi letto attraverso la lente di Schopenhauer³ (Di Grado 1982: 11) –, *I Viceré* differisce profondamente dall'opera di Tomasi di Lampedusa. Se in quest'ultima, infatti, viene prospettato un passaggio di potere conseguente alla fine del regime borbonico che vede la sostituzione della nobile categoria dei ‘gattopardi’, ovvero della classe aristocratica come la intende il principe di Salina, con quelli delle ‘iene’ o degli ‘sciacalli’ (“Noi fummo i Gattopardi, i Leoni; quelli che ci sostituiranno saranno gli sciacalli, le iene”, Tomasi di Lampedusa 2004: 186) derivate dall'ibridazione genetica tra patrizi decaduti e protoborghesi in ascesa economica – il matrimonio tra Tancredi e Angelica –, nei *Viceré* si delinea invece il mantenimento delle leve del comando a quei componenti della nobiltà che siano in grado di ‘adattarsi’ nel senso più darwiniano del termine alla nuova realtà, sottoponendosi a quella che Pasolini, coniando l'espressione per un contesto completamente diverso, definirà “mutazione antropologica”.⁴

Dalla prospettiva storica deriva a De Roberto, e con ciò si arriva al secondo aspetto, l'ispirazione di allestire una vicenda profondamente segnata da una dimensione conflittuale che con continui cambi di alleanze dilania il contesto familiare sia orizzontalmente, tra i membri di una stessa generazione, che verticalmente, tra i componenti di generazioni diverse. In questo romanzo, dunque, la parola ‘conflitto’ significa lotta senza quartiere per la supremazia, ovvero, è bene ribadirlo, selezione naturale dell'esemplare più forte della specie, e quindi di colui che secondo le leggi di un inesorabile determinismo naturalista acquisisce la capacità non solo di sopravvivere i concorrenti del ‘clan’ di appartenenza e di sopravvivere ai cambiamenti, ma anche di farsene attore protagonista, mantenendone il controllo e volgendoli a

proprio favore. Va inoltre notato come nel romanzo la dimensione conflittuale verticale, quella che pone in contrasto genitori e figli (ma anche zii e nipoti), è il più delle volte rappresentata in una prospettiva discendente e non ascendente, nel senso che mette in scena i tentativi dei primi di ‘neutralizzare’ i secondi, mentre un normale processo di alternanza delle generazioni prevederebbe che fossero i figli a ‘uccidere’ simbolicamente i genitori. Sin dall'*incipit* il romanzo è dunque contraddistinto da un andamento che si potrebbe definire contronatura perché evidenzia l'odio della defunta principessa Teresa nei confronti di tutti i figli – maschi e soprattutto femmine, verso le quali la capostipite nutre un'avversione particolare (De Roberto 2004: 480-481) –, eccetto Raimondo:

“Quale vergogna?... Quella d'una casa dove madre e figli si soffrivano come il fumo negli occhi?...” [...] “Era in campagna?... Ammalata da quasi un anno... Sola?... Senza nessuno dei figli!...”. I meglio informati spiegavano: “Non voleva nessuno vicino, fuorché l'amministratore... Non li poteva soffrire...”. Un vecchio disse, scrollando il capo: “Razza di matti, questi Francalanza!”. [...] “Adesso i suoi figli potranno respirare! Li ha tenuti in un pugno di ferro...”. “I suoi figli: quali?...”. “Costrinse don Lodovico, il secondogenito, a farsi monaco mentre gli toccava il titolo di duca; la primogenita fu chiusa alla badia!... Se campava ancora ci avrebbe messo anche l'altra!... Maritò Chiara perché questa non voleva maritarsi!... Tutto per amor d'un solo, del contino Raimondo...”. “Ma il padre?...”. “Il padre, ai suoi tempi, non contava più del due di briscola; la principessa teneva in un pugno lui e il suocero!...” (ivi: 416-419; 436-437).

Nello svolgimento della narrazione, la quasi totale egemonia dei ‘vecchi’ sui ‘giovani’, alla quale si sottrarrà solo il personaggio di Consalvo, ultimo erede del titolo, si traduce nella manifestazione di un conservatorismo radicale, perché gli anziani tendono a mantenere uno *status quo* familiare che, travalicando i ristretti confini del contesto parentale, si trasforma in immobilismo sociale e politico, ed entrambe queste dinamiche trovano la loro origine nel patologico attaccamento alla ‘roba’, tema ricorrente nella letteratura siciliana, che nelle situazioni più estreme si manifesta con atteggiamenti di rabbia folle nel momento in cui, anche per cause naturali, bisogna in qualche modo distaccarsene, come succede a Mazarò, protagonista della novella verghiana intitolata, appunto,

La roba.⁵ Non è un caso, quindi, che il romanzo inizi con una morte, con un maestoso e partecipatissimo funerale che ha come unica funzione quella di consentire a De Roberto di ironizzare sui fasti autocelebrativi di un'aristocrazia in fase di transizione (Bocca 2007: 305), e, infine, con un testamento a motivo del quale le sotterranee rivalità e i mai sopiti rancori che caratterizzano i rapporti tra i personaggi si riaccutizzeranno facendo esplodere i conflitti:

Con questa pulce nell'orecchio, si voltarono tutt'e due contro il principe, ma specialmente Chiara persuadeva il marito delle birbonate del fratello. Il marchese chinava il capo alle ragioni della moglie, e a poco a poco dalla fondazione delle messe e dal carpito deposito venivano alle altre quistioni dell'eredità: alla divisione arbitraria, al numerario sottratto, ai conti rifiutati, alla pretesa che la finta epoca dell'assegno facesse fede dell'avvenuto pagamento, a tutte le ragioni di don Blasco, il quale scendeva apposta da Nicolosi per soffiare nel bossolo. Fra sette mesi si sarebbero compiuti i tre anni dalla morte della madre dopo i quali le donne dovevano riscuotere la loro parte, che il principe, quantunque avesse promesso di pagare anticipatamente, teneva ancora per sé; bisognava dunque mettere presto in chiaro tutte quelle cose, stabilire ciò che veramente toccava loro (De Roberto 2004: 628).

Secondo Carlo A. Madrignani:

De Roberto insiste senza moderazione sulla inciviltà di questa nobilissima schiatta: tutti gli Uzeda senza eccezione sono dei personaggi meschini, vili e interessati, tanto che il vero legame che li accomuna non è la parentela o la vanità nobiliare quanto il desiderio di arricchirsi o comunque di imporsi non solo contro gli estranei, ma anche, e con particolare sadismo familiare, contro i consanguinei, secondo una logica ridotta ai termini più meschini del *bellum omnium contra omnes* (Madrignani 1972: 93).

Sebbene i conflitti tra i componenti della famiglia si travestano non di rado da scontri politici (Galvagno 2017: 28-29) ai quali si potrebbe anche dare una coloritura ideologica – la fede borbonica contrapposta a quelle per i Savoia o garibaldino-repubblicana piuttosto che liberale – le scelte di parte, che comunque i singoli personaggi cambiano e ribaltano di frequente con opportunistica *nonchalance*, sono sempre puramente strumentali, prive cioè di qualsivoglia spinta

ideale e finalizzate al raggiungimento dei due obiettivi già ricordati: il potere economico e quello politico.

Nel novero delle tante figure che compongono la famiglia⁶ – a ognuna delle quali vengono dedicate non poche pagine di presentazione per metterne in rilievo i caratteri e soprattutto le tare, i tic, le manie e ogni possibile elemento che ne evidenzia la personalità distorta o maniacale – e che fanno del romanzo di De Roberto un'opera che si può definire teatrale per la corallità che la contraddistingue (Borri 1995: 64-69), due sono quelle che in una certa misura risaltano maggiormente perché ricoprono un ruolo specifico: il primo è don Blasco, il benedettino che narrativamente ha il compito di innescare o, se già sotteraneamente presenti, di riattivare tutti i conflitti che contrappunteranno la fabula; il secondo è appunto Consalvo, colui che, come si è già accennato, per le sue qualità e per la capacità di leggere e interpretare i cambiamenti della realtà circostante uscirà vincitore dalla selezione per il campione della famiglia al quale verrà affidata la missione di guidarla nella nuova realtà dell'Italia unita. Il primo ricopre quindi il ruolo del perpetuo sobillatore:

“Hai visto? Hai visto? Hai visto?... Che ti dicevo? Cinque onze! Tua madre non ne teneva mai meno di mille! E la rendita, la rendita! Fino a cinquemila ducati li sapevo io!... Capisci adesso! Hai visto come v'ha rubati il suo caro fratello? Quel ladro del signor Marco gli ha tenuto il sacco! Rubati! Rubati! Se non gridate, se non vi fate sentire, siete degni che vi sputino in viso” (De Roberto 2004: 491-492).

Mentre il secondo rappresenta l'uomo 'nuovo' e, in quanto tale, è anche oggetto della più amara e feroce satira (Borri 1995: 69-75) di un De Roberto che, descrivendone nella terza e ultima parte del romanzo l'ascesa politica prima come assessore e sindaco di Catania e poi come deputato al parlamento nazionale, ne fa il simbolo estremo della delusione per gli esiti del Risorgimento e manifesta attraverso di lui tutto il suo sdegno per una condizione storica, politica e sociale che pur con il cambio di regime non mostra alcun segnale di miglioramento. Consalvo è dunque da un lato il simbolo più alto dell'immobilismo che caratterizza la realtà italiana e in particolare quella siciliana di quegli anni, aspetto che emerge con estrema chiarezza nel colloquio di questo personaggio con la zia Ferdinanda con il quale si conclude l'opera:

“Vostra Eccellenza giudica obbrobriosa l'età nostra, né io le dirò che tutto vada per il meglio; ma è certo che il passato par molte volte bello solo perché è passato... L'importante è non lasciarsi sopraffare... Io mi rammento che nel Sessantuno, quando lo zio duca fu eletto la prima volta deputato, mio padre mi disse: 'Vedi? Quando c'erano i Viceré, gli Uzeda erano Viceré; ora che abbiamo i deputati, lo zio siede in Parlamento'. Vostra Eccellenza sa che io non andai molto d'accordo con la felice memoria; ma egli disse allora una cosa che m'è parsa e mi pare molto giusta... Un tempo la potenza della nostra famiglia veniva dai Re; ora viene dal popolo... La differenza è più di nome che di fatto... Certo, dipendere dalla canaglia non è piacevole; ma neppure molti di quei sovrani erano stinchi di santo. E un uomo solo che tiene nelle proprie mani le redini del mondo e si considera investito d'un potere divino e d'ogni suo capriccio fa legge è più difficile da guadagnare e da serbar propizio che non il gregge umano, numeroso ma per natura servile... E poi, e poi il mutamento è più apparente che reale. [...] La storia è una monotona ripetizione; gli uomini sono stati, sono e saranno sempre gli stessi. Le condizioni esteriori mutano; certo, tra la Sicilia di prima del Sessanta, ancora quasi feudale, e questa d'oggi pare ci sia un abisso; ma la differenza è tutta esteriore. Il primo eletto col suffragio quasi universale non è né un popolano, né un borghese, né un democratico: sono io, perché mi chiamo principe di Francalanza. Il prestigio della nobiltà non è e non può essere spento” (De Roberto 2004: 1099-1100).

Dall'altro lato è la sintesi più perfetta dei difetti degli Uzeda: freddo e cinico calcolatore, desolatamente anaffettivo, egoista, superbo e narcisista, avido di denaro e cupido di potere, per ottenere il quale è capace di dissimulare le proprie vere convinzioni politiche e la propria alterigia di classe, riuscendo in tal modo a conquistare il favore popolare che gli consente di venire eletto.

La dinamica del conflitto fa poi emergere nell'analisi del romanzo il problema della dialettica tra evoluzione e involuzione della famiglia e dei suoi componenti. La stirpe degli Uzeda è antica e blasonata, ma allo stesso tempo è una razza⁷ che sembra trovarsi in una condizione di decadenza e non è un caso se il primo titolo del romanzo doveva essere proprio *Vecchia razza* e se, come De Roberto scrive in una lettera a Ferdinando Di Giorgi del 16 luglio 1891, obiettivo dell'opera era quello di mostrare “il decadimento fisico e morale di una stirpe esausta” (Dai Prà 2003: 77).

Quello degli Uzeda è quindi un casato geneticamente minato proprio a causa della sua vetustà e da pratiche endogamiche, tipiche di una classe sociale chiusa come quella aristocratica, che imponevano di trovare il coniuge all'interno di una strettissima cerchia di famiglie tutte più o meno imparentate.⁸ De Roberto in questo segue una linea rigorosamente involutiva, mettendo in scena un carnevale di devianze fisiche, turbe mentali, tare caratteriali e fissazioni monomaniacali – per le quali anche il sentimento d'amore, ad esempio di una madre verso il figlio, si trasforma da pulsione positiva in fattore distruttivo (ivi: 69-70) –, equamente distribuite tra tutti i membri della famiglia. Tra le figlie e i figli della principessa Teresa, Ferdinando e Lucrezia sono “taciturno, timido, mezzo selvaggio [...]” (De Roberto 2004: 488) il primo, tanto che in famiglia lo chiamano il “Babbeo” (ivi: 441)⁹ e nella seconda parte del romanzo diventerà ipocondriaco fino ad impazzire (ivi: 774 e sgg.), e brutta la seconda, difetto perfidamente enfatizzato dalla madre per indurla a non prendere marito, e quindi per scoraggiarla a pretendere una dote che avrebbe corroso il patrimonio di famiglia, con affermazioni ossessivamente ripetute come: “Ma come sei brutta figlia mia!... Che disgrazia avere una figlia così brutta, è vero?”. Rispetto a Lucrezia, la secondogenita Chiara non solo ha un aspetto sgradevole, ma non riesce neppure ad avere figli e la frustrazione per questa mancanza la porta dapprima a scambiare per gravidanza una ciste ovarica (cfr. ivi: 738) e poi, quando finalmente sembra riuscire a rimanere incinta, a partorire un feto orridamente deforme, animalesco, oggetto perfetto per uno studio teratologico e ovvia metafora di quella “degenerazione ereditaria” (Ganeri 2005: 53) a cui sarebbero soggetti gli Uzeda:

A un tratto le levatrici impallidirono, vedendo disperse le speranze di ricchi regali: dall'alvo sanguinoso veniva fuori un pezzo di carne informe, una cosa innominabile, un pesce col becco, un uccello spiumato; quel mostro senza sesso aveva un occhio solo, tre specie di zampe, ed era ancor vivo. [...] Il principe, entrato a vedere l'aborto il cui unico occhio erasi spento, tentò d'impedire al cognato smaniante l'entrata nella camera della moglie; ma non vi riuscì. Dinanzi al mostro che le levatrici costernate avevano deposto sopra un mucchio di panni, il marchese restò di sasso, portando le mani ai capelli. Frattanto sua moglie tornava in sensi, guardava in giro gli astanti. “Federico!... È maschio?...” furon le prime

parole che spiccicò. [...] Al museo dei Benedettini c'era infatti un altro aborto animalesco, un otricciuolo con le zampe, una vescica sconciamente membrificata; ma il parto di Chiara era più orribile. [...] Anche gli altri a poco a poco se ne andarono, lasciando Chiara sola col marito a guardar soddisfatta quel pezzo anatomico, il prodotto più fresco della razza dei Viceré (De Roberto 2004: 691; 694).

Lo stesso Giacomo, primo figlio di Teresa ed erede del titolo, oltre ad avere quella gestualità tipicamente latina che accomuna diversi componenti della famiglia e che diventa per l'Autore occasione di velenoso sarcasmo (Chaarani Lesourd 2011: 277-282), non è fisiognomicamente attraente, a differenza del preferito dalla madre, Raimondo, che è invece avvenente. I due fratelli rappresentano dunque due differenti tipologie fisiche di Uzeda: la prima, quella dei brutti, più frequente; la seconda, quella dei belli, rara ma non irrintracciabile nel susseguirsi delle generazioni, come dimostra anche il caso di Consalvo:

Nella Galleria dei ritratti si potevano riscontrare i due tipi. Tra i progenitori più lontani c'era quella mescolanza di forza e di grazia che formava la bellezza del contino [Raimondo, n.d.r.]; a poco a poco, col passare dei secoli, i lineamenti cominciavano ad alterarsi, i volti s'allungavano, i nasi sporgevano, il colorito diveniva più oscuro; un'estrema pinguedine come quella di don Blasco, o un'estrema magrezza come quella di don Eugenio, deturpava i personaggi. Fra le donne l'alterazione era più manifesta: Chiara e Lucrezia, quantunque fresche e giovani entrambe, erano disavvenenti, quasi non parevano donne; la zia Ferdinanda, sotto panni mascholini, sarebbe parsa qualcosa di mezzo tra l'usuraio e il sagrestano; ed altrettante figure maschilmente dure spiccavano fra i ritratti femminili di più fresca data (De Roberto 2004: 501-502).

Il particolare squilibrio mentale di Giacomo è rappresentato dalla superstizione e dalla messa in atto di tutta una serie di pratiche apotropiche che, almeno nelle intenzioni, dovrebbero preservarlo dal malocchio fattogli secondo lui da alcuni degli altri personaggi, ma soprattutto dal figlio Consalvo. Per quanto riguarda il rapporto padre-figlio, il motivo della iettatura diventa quindi un amplificatore di quella frattura provocata dal permanente e insanabile conflitto tra generazioni che se in un primo tempo ha bloccato il naturale percorso di emancipazione di Consalvo, alla

fine della vicenda si tramuta anche per Giacomo nella spia di una degenerazione mentale che lo condurrà alla pazzia:

Nei primi tempi, se Baldassarre o qualcuno dei lavapiatti o della servitù alludeva al principino, egli esclamava, afferrando l'ignobile amuleto, tenendolo stretto come in procinto di naufragare: "Salute a noi!... Salute a noi!..." e ingiungeva alle persone di tacere, di smettere immediatamente, rosso in viso come se davvero fosse per morir soffocato. La gente si faceva il segno della croce udendo parlare di quella paura inumana, di quell'avversione contro natura [...]. Quanto al principe, era come se egli non avesse più quel figliuolo: costretto a parlare di lui, non lo chiamava più "mio figlio", né "Consalvo", né "principino", ma "Salut'a noi!...". Diceva, per esempio, a Baldassarre: "Porta la mesata a Salut'a noi..." oppure domandava alla principessa, in qualche raro momento di buon umore: "Che dice quella bestia di Salut'a noi?..." (ivi: 954-955).

Quelli appena accennati sono solo alcuni degli esempi di una condizione che coinvolge la totalità dei membri della famiglia, restituendole quell'unità e quella compattezza che si ritrova quando si passa alle qualità morali e alle peculiarità caratteriali e che neanche gli eterni contrasti sembrano scalfire: "e tutti e tutte, giovani e vecchi, fratelli e sorelle, zii e nipoti, ricominciavano a buttarsi addosso, volta per volta, l'accusa di stravaganza e di pazzia" (ivi: 803).

Dal punto di vista della struttura lessicale, l'insistenza di De Roberto sui motivi analizzati è segnata dall'anaforizzazione di tutta una serie di voci che determinano il tono e il ritmo della narrazione e al tempo stesso costruiscono un fitto reticolo di *Leitmotiv* che finisce per costituire la vera filigrana dell'opera. La ricorrenza di alcuni termini è dunque estremamente significativa dell'enfasi che l'autore vuole mettere su determinati temi. Per quanto riguarda il carattere e le qualità morali dei componenti della famiglia, ad esempio, 'pazzo/a/i' insieme a 'pazzia/e', ad alcune varianti accrescitive o aggettivali ('arcipazza', 'pazzesco') e con le rispettive voci verbali ('impazzire' o 'impazzare' usato come sinonimo) ha ben 129 occorrenze, alle quali si aggiungono le 19 di 'matto/a/i/e' e 'ammattire', le 9 di 'strambo/a', 'strambità' e 'stramberia/e', le 11 di 'cocciuto/a/i/e' e 'cocciutaggine', le 5 di 'fissazione/i', le ben 94 di 'bestia/e' con l'aggettivo 'bestiale', i sostantivi 'bestiame', 'bestione', con

le variante 'bestionaccio' e 'bestiaccia', 'bestialità', 'bestionata' e il verbo 'imbestialire', ma anche, infine, le 74 occorrenze di 'volontà', segnale di una voluta insistenza sulla determinazione che tutti gli Uzeda hanno nel perseguire i loro pur insensati obiettivi, ed è questa dunque una voce da mettere in stretta relazione con le già citate 'cocciuta/o' e 'cocciutaggine'. Per le caratteristiche fisiche e per il conseguente motivo della supposta decadenza della famiglia, sono parimenti interessanti le 17 ricorrenze di 'brutto/a' e le 4 di 'imbruttire', ma soprattutto le 65 occorrenze di 'sangue', 'sanguinare', 'sanguinario/a', 'sanguinoso', 'sanguinolento/a', 'esangue', 'consanguineo/a/i', 'rinsanguare', indicative dell'importanza del tema della razza nella prospettiva selettiva di cui si è detto. Da ultimo, tornando al tema del conflitto tra generazioni che innerva tutta la vicenda, importante è la pervasività del termine 'pace', con ben 114 testimoni, che segna non tanto il ritorno alla normalità dei rapporti tra due o più personaggi dopo una situazione di tensione o conflitto, quanto l'ossessivo costruirsi e disfarsi di provvisorie e fragili alleanze – anche in questo caso in una dimensione sia verticale sia orizzontale – che hanno una funzione puramente tattica, essendo cioè atte unicamente a unire le forze con quel membro della famiglia che in quel preciso momento della vicenda sembra il più utile al perseguimento degli interessi dei singoli personaggi.

3. Conclusione

I temi e i motivi de *I Viceré* sinora analizzati – l'eterno conflitto che dilania i componenti della famiglia Uzeda, le tare psicologiche e caratteriali e le devianze maniacali che segnano la sorte di tutti, l'impoverimento fisico che ne contraddistingue buona parte e, infine, le conseguenze che questi fattori hanno sul destino della famiglia e sulla dimensione socio-economico-politica descritta nell'opera – farebbero pensare a un testo incentrato sulla rappresentazione del declino di una stirpe, alla *Verfall einer Familie*, per richiamare un romanzo che ha qualche punto di contatto con il nostro, o anche a una vera e propria *Götterdämmerung*, visto che in questo caso il nucleo familiare protagonista della storia non è borghese come quello del romanzo manniano, bensì aristocratico, e considerato come gli Uzeda usano dipingere la propria schiatta.

Come si è già accennato, tuttavia, il destino riservato al personaggio che domina tutta la terza ed ultima parte della vicenda, Consalvo, porta in una diversa direzione e se da un lato non segna il tramonto definitivo della famiglia, aprendole al contrario un nuovo e sicuramente più ampio campo d'azione politica e di arricchimento facilitato dall'approdo all'agone politico, dall'altro porta a logica conclusione le premesse ideologiche derobertiane: l'epopea risorgimentale è stata un inganno, una teatralizzazione ammantata di alto idealismo utilizzata per coprire il travestimento di un potere che è rimasto identico a se stesso nelle motivazioni e nella prassi – "Ora che l'Italia è fatta, dobbiamo fare gli affari nostri..." (ivi: 864) – pur mutando d'abito. E a voler ben vedere, la strategia vincente degli Uzeda per mantenere il proprio status nel mondo non è sempre stata la scelta del soggetto che meglio potesse adattarsi alle necessità del momento?

Le lotte, i contrasti, gli scontri feroci che hanno esaurito i già fisicamente e mentalmente provati Uzeda vanno dunque interpretati come gli utili benché crudeli strumenti di una selezione che non si è risolta nel crepuscolo della famiglia, ma che ha portato invece allo sviluppo filogenetico di quel Consalvo che, mantenendo i caratteri distintivi del proprio casato, sarà il meglio attrezzato per operare nel presente e che, perfettamente consapevole del percorso compiuto, così riassume quello che manzonianamente si potrebbe definire "il sugo della storia":

"Fisicamente, sì; il nostro sangue è impoverito; eppure ciò non impedisce a molti dei nostri di arrivare sani e vegeti all'invidiabile età di Vostra Eccellenza!... Al morale, essi sono spesso cocciuti, stravaganti, bislacchi, talvolta...» voleva aggiungere «pazzi» ma passò oltre. «Non stanno in pace tra loro, si dilanano continuamente. Ma Vostra Eccellenza pensi al passato! Si rammenti quel Blasco Uzeda, "cognominato nella lingua siciliana Sciarra, che nel toscano idioma Rissa diremmo"; si rammenti di quell'altro Artale Uzeda, cognominato Sconza, cioè Guasta!... Io e mio padre non siamo andati d'accordo, ed egli mi diseredò; ma il Viceré Ximenes imprigionò suo figlio, lo fece condannare a morte... Vostra Eccellenza vede che sotto qualche aspetto è bene che i tempi siano mutati!... E rammenti la fellonia dei figli di Artale; rammenti tutte le liti tra parenti, pei beni confiscati, per le doti delle femmine... Con questo, non intendo giustificare ciò che accade ora. Noi siamo troppo volubili e troppo coc-

ciuti ad un tempo. Guardiamo la zia Chiara, prima capace di morire piuttosto che di sposare il marchese, poi un'anima in due corpi con lui, poi in guerra ad oltranza. [...] Ma la storia della nostra famiglia è piena di simili conversioni repentine, di simili ostinazioni nel bene e nel male... Io farei veramente divertire Vostra Eccellenza, scrivendole tutta la cronaca contemporanea con lo stile degli antichi autori: Vostra Eccellenza riconoscerebbe subito che il suo giudizio non è esatto. No, la nostra razza non è degenerata: è sempre la stessa" (ivi: 1102-1103).

Note

¹ Sulle contiguità tra “il programma verghiano”, interrotto dopo i *Malavoglia* e il ciclo romanzesco derobertiano – *L'illusione* (1891), *I Viceré* (1894) e *L'imperio* (incompiuto: prima ed. postuma Mondadori 1929) – si veda in modo particolare il capitolo *Dal “mondo” verghiano alla “razza” uzeditiana* in Grana 1982: 107-119.

² Secondo Nunzio Zago, De Roberto è un perfetto interprete della “[...] crisi di fine secolo, quando alle certezze progressive del positivismo e alla severa indagine naturalista si intrecciarono e vennero via via subentrando i veleni dell'inquieta condizione novecentesca e la problematicità del moderno realismo analitico” (Zago 1983: 85) la cui percezione e resa letteraria venne tuttavia condizionata anche dai “[...] termini meno lucidi della mentalità piccolo-borghese e meridionale, con la sua caratteristica miscela di brucianti frustrazioni sociali e confusi ed ambigui propositi di rivalsa [...]” (ivi: 86).

³ Non va dimenticato che De Roberto nel 1898 pubblicò una corposa monografia su Leopardi. Curiosamente, Vitaliano Brancati diede un giudizio non troppo lusinghiero, benché più tardi ripudiato, sia su De Roberto in generale che sul lavoro leopardiano nella sua tesi di laurea intitolata *Federico De Roberto critico, psicologo e novelliere* (ora in Brancati 1988: 51-56): “[...] questa monografia è grande come opera di interpretazione incosciente, vale a dire, allorché ricostruisce, rievoca, cita; s'abbassa di tono e di valore, come opera di interpretazione cosciente, cioè quando vuole spiegare, criticare, mettere in piedi osservazioni e leggi di psicologia” (ivi: 56).

⁴ Pasolini ha elaborato il concetto di “mutazione antropologica”, riferendolo ai cambiamenti avvenuti in Italia con l'avvento della società del benessere conseguente al Miracolo economico, negli ultimi anni della sua vita, in particolare tra il 1974 e il 1975, e gli ha dato una forma compiuta tanto negli articoli che scriveva per i principali giornali del tempo, testi poi perlopiù riuniti negli *Scritti corsari* (1975) e nelle *Lettere luterane* (1976), quanto in forma mitica, nel film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1972) e nel romanzo incompiuto *Petrolio* (1a ed. postuma 1992).

⁵ Pubblicata nel 1880 ne *La Rassegna Settimanale* e raccolta nel 1883 nelle *Novelle rusticane*.

⁶ Già nelle prime pagine vengono citati undici dei componenti principali della famiglia, oltre alla principessa Teresa, morta e quindi semplicemente evocata, ma invitato di pietra per buona parte del romanzo: il duca d'Oragua, il benedettino padre Blasco, il cavaliere Eugenio e donna Ferdinanda – cognati della defunta – e poi i figli Giacomo, primogenito ed erede della casata, Angiolina (suor Maria Crocifissa), Lucrezia, Ferdinando, Raimondo, Chiara e Lodovico, pure lui monaco benedettino. Sulla storia di ciascuno di questi personaggi si veda in particolare il terzo capitolo della prima parte in De Roberto 2004: 471-523.

⁷ Il concetto derobertiano di razza è di pura ascendenza naturalistica, derivato in particolare dalle teorie di Hippolyte Taine. Si veda in proposito Sipala 1988: 48-49.

⁸ A differenza di quanto succede nel *Gattopardo*, nei *Viceré* i matrimoni tra componenti di classi diverse stentano a diventare pratica comune ed accettata, restando una scelta obbligata solo nel caso la famiglia più alta nella scala sociale si trovi in gravi difficoltà finanziarie. A tal proposito si veda la storia dei Giulente, borghesi con ambizioni non solo economiche, tratteggiata brevemente in De Roberto 2004: 496-497.

⁹ Prendendo spunto da questo personaggio, Nunzio Zago acutamente rileva che “Il congegno compositivo dei *Viceré*, in sintesi, risulta da un gioco estremamente consapevole e sofisticato di simmetrie, rimandi, spiazzamenti, a partire dal particolare uso

del paradigma epico – si pensi al ‘Babboe’ Ferdinando con i suoi insulsi vaneggiamenti ‘robinsoniani’ – che ora slitta, sull'onda dell'ammirabilissimo Flaubert, in specie dell'ultimo Flaubert, verso l'allegoria, necessariamente ellittica e persino divertita, della *bêtise humaine*, dell'insignificanza e balordaggine universali (la nozione di allegoria alla quale alludo è quella teorizzata da Walter Benjamin, segnatamente nei suoi saggi baudelairiani, come forma artistica della modernità, di una condizione nella quale non si ha più alcuna armonia prestabilita fra particolare e universale, che ancora resiste, in qualche misura, nel simbolo, ma solo una visione di scorcio, per frammenti e dettagli privi di connotati univoci e senza il rassicurante riparo d'una teleologia della storia)” (Zago 2011: 244). Sul rapporto di De Roberto con Flaubert e più in generale con la letteratura francese: Madrignani 2004: XVIII-XXVII.

Bibliografia

- BOCCA L. (2007), “La miseria della nobiltà. Immagini dell'aristocrazia nell'opera di De Roberto”, in *Critica letteraria*, 2, pp. 295-318.
- BORRI (1995), *Come leggere I Viceré di Federico De Roberto*, Mursia, Milano.
- BRANCATI V. (1988), *De Roberto e dintorni*, a cura di Rita Verdirame, Tringale, Catania.
- BUFALINO G. (1992a), “L'isola plurale”, in ID., *Opere/1. 1981-1988*, a cura di Maria Corti e Francesca Caputo, Bompiani, Milano, pp. 1140-1142.
- ID. (1992b), “Una Kodak per Faust”, ID., *Opere/1*, cit., pp. 856-859.
- CHAARANI LESOURD E. (2011), “Gestuelle, comique et sarcasme dans *I Viceré*”, in *Revue d'Études Italiennes*, 3-4, pp. 271-283.
- DAI PRÀ S. (2003), *Federico de Roberto. Tra naturalismo ed espressionismo. Lo stile della provocazione*, Istituto Siciliano di Studi Politici ed Economici, Palermo.
- DE ROBERTO F. (5^a ed. 2004), *I Viceré*, in ID., *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di Carlo A. Madrignani, Mondadori, Milano, pp. 411-1103.
- DI GRADO A. (1982), *Federico De Roberto e la scuola antropologica. Positivismismo, verismo, leopardismo*, Pàtron, Bologna.
- GALVAGNO R. (2017), *La litania del potere e altre illusioni. Leggere Federico De Roberto*, Marsilio, Venezia.
- GANERI M. (2005), “Il parto di Chiara”, in EAD., *L'Europa in Sicilia. Saggi su Federico De Roberto*, Le Monnier, Firenze, pp. 51-62.
- GOETHE J. W. (1983), *Viaggio in Italia*, traduzione di Emilio Castellani, commento di Herbert von Enim adattato da Emilio Castellani, prefazione di Roberto Fertonani, Mondadori, Milano.
- GRANA G. (1982), *I Viceré e la patologia del reale. Discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, Marzorati, Milano.
- MADRIGNANI C. A. (1972), *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, De Donato, Bari.
- ID. (2004), “Introduzione”, in DE ROBERTO F., *Romanzi, novelle e saggi*, cit., pp. VII-LXVII.
- SCIASCIA L. (1979), *La Sicilia come metafora*, intervista di Marcelle Padovani, Mondadori, Milano.
- ID. (2019), “Sicilia e sicilitudine”, in ID., *Opere*, Adelphi, Milano, pp. 233-239.
- SIPALA P. M. (1988), *Introduzione a De Roberto*, Laterza, Roma-Bari.
- SPINAZZOLA V. (1961), *Federico De Roberto e il verismo*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (1990), *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma.
- TEDESCO N. (1981), *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Sellerio, Palermo.
- TOMASI DI LAMPEDUSA G. (2004), *Il Gattopardo*, in ID., *Opere*, Mondadori, Milano, pp. 3-268.
- ZAGO N. (1983), *I Gattopardi e le Iene. Il messaggio inattuale di Tomasi di Lampedusa*, Sellerio, Palermo.
- ID. (2011), “L'allegoria dei Viceré”, in *Revue d'Études Italiennes*, 3-4, pp. 251-258.

**RAPPRESENTARE LE
GENERAZIONI II.
MADRI E FIGLIE, TRANSIZIONE
E TESSITURA**

“Un maglione ricamato di cervi”.

La tessitura del rapporto genitori-figli nell’opera di Rosetta Loy

SONIA RIVETTI

Università degli studi di Salerno
sna.rivetti@gmail.com

Parole chiave

Rosetta Loy
Dinamiche generazionali
Legami familiari
Padre
Letteratura italiana

Keywords

Rosetta Loy
Generational dynamics
Family relations
Father
Italian literature

Abstract

Nel 1974 Rosetta Loy esordisce con il romanzo *La bicicletta*. Questo oggetto simbolo del movimento mette in dialogo due fratelli e due sorelle con il padre e la madre, dall’adolescenza all’età adulta, abbozzando conflitti e ritorni. Senza dimenticare la linea della Storia che modella il succedersi delle generazioni. Questo articolo vuole mostrare come il tema fissato ne *La bicicletta* sarà sviluppato nei libri successivi, da *L'estate di Letuchè* (1982) a *Sogni d'inverno* (1992). Per sublimarsi (forse) nelle pagine autobiografiche de *La prima mano* (2009).

Rosetta Loy published her debut novel *La bicicletta* in 1974. This symbolic object of movement makes two brothers and two sisters talk to their father and mother, from adolescence to adulthood, sketching conflicts and returns. Without forgetting the history line that shapes the succession of generations. This article aims to show how the theme established in *La bicicletta* will be developed in the following books, from *L'estate di Letuchè* (1982) to *Sogni d'inverno* (1992), possibly sublimating itself (perhaps) in the autobiographical novel *La prima mano* (2009).

*Nella vita càpita di non sentirsi troppo bene.
E càpita addirittura di credere che nessuno possa
capire perché, nemmeno tuo padre o tuo figlio.
(dal documentario *Molecole* di Andrea Segre)*

1. Rosetta e i fratelli Dardenne

Rosetta Provera Loy è morta il 1° ottobre 2022. Se n'è andata esattamente come, sul numero della rivista *Paragone* del 1974, era nata alla letteratura. In silenzio. Il solito destino delle scrittrici eleganti, vibranti, antiche. Che portano da lontano un sentire troppo forte e che, spesso, sono al centro di un alfabeto maschile che le disarticola (i fratelli Loy, Nanni e Peppe, il regista e il poeta/fotografo, rispettivamente il cognato e il marito di Rosetta Loy, e Cesare Garboli, il critico letterario con cui la Loy ebbe un legame intellettuale e sentimentale).

Se la critica letteraria italiana è incapace di riconoscere e trasmettere la qualità dei libri di Rosetta Loy, il cinema (estero) le spalanca la porta. Nel 1999 Luc e Jean-Pierre Dardenne presentano *Rosetta* (Palma d'oro al 52° Festival di Cannes). Il film è ritmato dai passi rabbiosi e ostinati di Rosetta, una ragazza non ancora maggiorenne che dalla roulotte in cui vive ai margini dell'autostrada si muove ogni giorno verso il centro della città con una sola missione: conquistare, attraverso un lavoro dignitoso, il diritto di esistere.

Il cammino che ha davanti è pieno di lotte. Lotta Rosetta fin dall'avvio della pellicola: con il capo che la licenzia senza un motivo, con gli addetti alla sicurezza che la sbattono fuori dalla fabbrica: uomini dietro i quali si cela il conflitto con una figura paterna manifestamente assente.

Più sfumato è il rapporto con la madre votata all'alcol e alle relazioni occasionali. Il camper è il posto in cui la donna mette radici. Infatti, quando non è incollata alla bottiglia, coltiva piante. Il contrasto tra madre e figlia assume il tono della tragedia nel momento in cui Rosetta cerca di sottrarre alla madre un trancio di pesce procuratole dall'amante in cambio di una prestazione sessuale. La donna arriva a puntare un coltello contro Rosetta pur di trattenere il cibo. Rosetta afferra il pesce e corre fuori a gettarlo, trascinandolo nella furia le piante strappate alla terra. "Io non sono te", urla Rosetta alla madre che vorrebbe

darle dei consigli per alleviare i dolori delle mestruazioni, come se volesse sostenere che, seppur unite da quel ventre, replicare il genitore non è un bene. Specie questa madre che, per sfuggire al ricovero in una struttura per alcolisti, spinge Rosetta in un fumiato fangoso rischiando di farla affogare. Ma Rosetta sa che nella sua storia i ruoli sono invertiti: sarà lei a doversi occupare della madre, a recuperarla un'ultima volta da una sbronza solenne, a comprare una bombola di gas per riscaldarla e a cadere sotto il suo peso mentre Riquet, il ragazzo che vende cialde, l'aiuta a rialzarsi (suggerendo una pacificazione con il sesso maschile).

La telefonata finale in cui Rosetta comunica al principale che non verrà più a lavorare restituisce la protagonista al sottobosco da cui era partita. La sua generazione perpetuerà quella delle madri: esseri eccessivamente offesi per diventare visibili.

Nel diario che i due cineasti belgi tengono per registrare ogni impulso esterno (letterario, artistico, sociologico) dato al loro cinema, alla data del 1° settembre 1994 troviamo un'annotazione sul titolo della nuova sceneggiatura: "Il nome Rosetta lo ha suggerito Emmanuelle perché stava leggendo un romanzo di Rosetta Loy" (Dardenne 2009: 33). Il cinema letteralmente vede l'argomento attorno cui ruota l'Opera della scrittrice della generazione degli anni Trenta: la famiglia. Spesso i genitori sono personaggi di nerboruta personalità che vorrebbero arroccare al loro universo pratico e rassicurante i figli, i quali si spingono alla periferia del rischio ma alla fine si mostrano disadatti a una vera e propria protesta. Viceversa, abbiamo figure (soprattutto materne) totalmente inadeguate al loro ruolo e figli che trascorrono l'esistenza intera a cercare di affollare questo abbandono. Rare (ma intriganti) volte la Loy sembra decidersi ad esplorare il rapporto genitori-figli solo a patto di sovrapporlo a un rapporto d'amore. Infine, il confronto dell'autrice con i propri genitori, che tanto, scopriremo, hanno dato ai genitori dei romanzi.

Nel seguire le ramificazioni di questi fenomeni la Loy marca la centralità dei processi storici, che sono forieri di rinnovati strumenti per indirizzare la vita e interpretare il mondo.

Scandagliare dunque i moti generazionali (su suggestione dei grandi Proust e Tolstoj, ma anche di contemporanei come Natalia Ginzburg) per definire (o almeno tentare), in una scrittura di fantasia e auto-

biografica, sé stessi.

2. Falso movimento: *La bicicletta*

Nell'*incipit* de *La bicicletta* (1974), il romanzo d'esordio con cui la Loy meritò il Premio Viareggio Opera Prima, si potrebbe vedere la scena iniziale de *Il Gattopardo* di Luchino Visconti. Dalla sala del nobile palazzo siciliano, dove tutta la famiglia Salina è riunita, gerarchicamente prostrata attorno al Principone, che orchestra i misteri dolorosi del rosario e allontana il mormorio della servitù che sta per irrompere in questa ritualità e annunciare il ritrovamento di un soldato morto in giardino, ci spostiamo nell'abitazione di una famiglia altoborghese dell'Italia negli anni della guerra e del dopoguerra. Come una macchina da presa, la Loy inquadra un tavolo e "la madre a capotavola, il padre al suo fianco e via via i quattro figli in ordine decrescente per età" (Loy 1974: 3). Il pranzo è scombuscolato dal seppellimento di un tedesco nel vicino convento. Il movimento della Storia è arginato dai gesti dei genitori: la madre chiude le finestre, il padre sprofonda nella lettura del giornale. In un battito di ciglia (perché questo è raccontare per la Loy, affettare la vita e far sanguinare la ferita) gli alleati avanzano verso Roma. Allora il perturbante penetra in casa sotto forma di un americano che sorride alle ragazze, allentando il nodo generazionale:

Questa è una famiglia in cui le donne per generazioni hanno ricamato centrini e borse per il tabacco, si sono inginocchiate nel medesimo banco riservato con offerta annuale alla Parrocchia e nella morte hanno avuto congiunte le mani in casse con borchie d'ottone poi calate nella cappella dalla volta celeste (ivi: 18).

Il divario si accende quando fra le pagine comincia a scorrazzare la bicicletta, oggetto che traghetta i figli dal mondo noto al fuori sconosciuto, da un'educazione stretta alla libertà, dalla santità al proibito:

Le ragazze corrono in bicicletta e cadono, sorridono appena al militare che le aiuta a rialzarsi. Ma le mani non osano più sfiorare quelle dita scure di polvere pirica e raccolta in fretta la bicicletta corrono via tra i fiori bianchi delle acacie, un ginocchio sbucciato (ivi: 19).

Ecco allora che quel tavolo disciplinato lascia il po-

sto a uno spazio anarchico dove i figli, attraverso la violenza dei corpi e delle parole, carburano ribellioni e pacificazioni con il credo dei genitori:

La madre ha aperto la porta ed è stata investita da un vapore di giovani corpi ribollenti e sommariamente lavati, c'era chi sedeva in terra e chi si riaccomodava i calzini al piede. "Ma Maddalena, che fai?" Maddalena con la camicetta fuori dalla gonna saltava scalza da un lato all'altro del tavolo. "Maddalena!" "Tutto regolare, tutto regolare" aveva risposto l'arbitro seduto composto e occhialuto su un alto sgabello. "Non parlavo a lei, parlavo a mia figlia". "Mamma, che vuoi?" si è fermata con una mano sul fianco l'altra pendula a reggere la racchetta, e fuori dai capelli scarmigliati versava uno sguardo di ghiaccio. "Che vuoi?" Sguaiata (ivi: 52-53).

Analizzeremo queste dinamiche a partire dal personaggio di Giovanni, il secondogenito. Il contrasto con la figura genitoriale origina innanzitutto dal contesto storico di una Roma sorpresa alle battute finali della Seconda guerra mondiale. I genitori combattono il fascismo al (e per) riparo delle mura domestiche: il padre appende il mazzo di chiavi alla catena di acciaio perché l'oro serve a Mussolini e la madre saluta con favore la scomparsa delle istitutrici tedesche perché troppo indelicate con le orecchie dei bambini e capaci di portar via il cibo dai loro piatti. Giovanni rifiuta questo comodo modo di armeggiare e l'idea fondante del preservare: vuole intervenire, disperdersi, faticare, e decide di arruolarsi come volontario.

A questo punto abbiamo uno zoom sul tavolo. Madre, padre, figli: pronti per consumare quella che, senza Giovanni, ha tutti i tratti angosciosi di un'ultima cena:

La minestra fuma nelle scodelle e i ragazzi tirano via i fili dalla tovaglia con la forchetta, le candele si consumano rapidamente sgocciolando la cera giallognola e il cameriere inciampa nel tappeto increspato da una seggiola. Il padre spezza un grissino. I respiri sono brevi nella sera di pioggia e i cucchiari perdono gocce bollenti di brodo nell'attesa di vedersi crinare la sicurezza del padre, rivoli d'ansia e pianto sgorgheranno dalle ferite. Il padre picchia con le dita tra le briciole del pane, la pioggia sgocciola sul posto vuoto del fratello (ivi: 22-23).

Quella che avrebbe potuto essere un'occasione per prendere le distanze dai genitori si risolve in un ritor-

no. Torna Giovanni, affamato e con i piedi bagnati, e come il figliol prodigo è accolto da una gran festa e da una doppia porzione di würstel mentre cucchiari di purè passano dal piatto della madre a quello del figlio. Il tavolo torna alla sua geometria iniziale: "Ora tutto è tranquillo nel cerchio della tavola e le lunghe tende bianche si impastano nella parete tra il battito regolare della pioggia, lo squillo del campanello per chiamare Adone" (ivi: 23).

Ci sono altri elementi che oppongono nello specifico il padre al figlio. Il padre è un ingegnere, dalle idee politiche conservatrici: per lui contano concretezza e progettazione. Quando la guerra finisce, il suo pensiero va ai paesi in cui si sta verificando una ripresa economica, sperticandosi in lodi alla Germania di Adenauer. Giovanni invece scrive poesie assieme ad Antonio, l'amico che entra in casa portando una ventata di comunismo. Crede che la ricostruzione del paese debba partire dall'immateriale, dalla riflessione. Nelle vesti di poeta si ribella al padre, il quale è assimilato a quella borghesia utilitaristica che di lì a poco concorderà la rinascita attraverso la speculazione edilizia.

Al tempo in cui Giovanni è chiamato ad accompagnare il padre al cantiere per potere un giorno succedergli, capiamo che parla un linguaggio diverso. Il linguaggio della morte: nei campi vicini cerca i soldati uccisi, abbozza tombe con zolle di terra e croci, ci scrive sopra ignoto e le fotografa. La notte, mentre il fratello Michele va a fare l'amore, va a vedere le tombe. Addirittura, si mette in testa di ricercare i criminali nazisti. E resta fuori dal riscatto del neorealismo, accomodandosi nei cinema che danno filmati sui campi di concentramento: "Nel documentario grigio, impastato pare di cenere, occhi immensi in teschi ricoperti di pelle fissano il vuoto dal fondo delle baracche. Casacche a righe ricoprono i corpi scarni, discinte quasi fossero vuote. Dai buchi neri dei forni crematori escono scalciate e rattrappite le forme dei morti" (ivi: 69).

La marcia si inverte quando Giovanni con la bicicletta lascia la propria abitazione per raggiungere la casa di Piera. Lui che collezionava lutti finisce collo scegliere la vita: possiede per la prima volta una donna. Piera resta incinta, Giovanni non vuole saperne del bambino così lei abortisce. Giovanni ritorna dunque alla morte. Lo scontro generazionale è rilevante. Giovanni non sarà ingegnere né padre. Solo, alla mor-

te del padre (una morte che la Loy non riesce ancora a raccontare), avrà smesso con la competizione. E, privo di una collocazione nell'ordine sociale, vaga per Venezia.

A differenza di Giovanni, Michele è una linea retta all'interno del romanzo (infatti è il solo personaggio che non va in bicicletta). Non fa altro che studiare e primeggiare negli studi perché ha chiaro, fin dall'adolescenza, di continuare il lavoro del padre. Una convinzione così salda che gli vale l'uso della prima persona: "io sarò un ingegnere che sale e scende con una cartella d'ufficio da una macchina nera" (ivi: 35).

L'unica volta in cui devia dal percorso tracciato è quando s'intestardisce a volere sposare una contadina analfabeta. Subito però rientra nei ranghi sposando la raffinata Adriana. I due hanno un figlio che "porta il nome del padre e come lui ha occhi chiari e capelli biondi" (ivi: 149).

Ingegnere, padre. Michele ha tutte le carte in regola per ereditare la cascina piemontese: "Così il padre, così il nonno giù per i solchi duri tra filari di uva avvelenata di verderame o tra i granoturchi appena mietuti bianchi e scricchiolanti in un crepuscolo che dilaga cancellando ogni ombra" (ivi: 155).

Con le due figlie, Maddalena e Speranza, l'urto generazionale è pressoché assente. Ad indicarci questa lettura sono mani che si stringono. È Capodanno e Maddalena è stata lasciata da Antonio, il comunista che il padre proprio non digerisce. Non riesce a spiegarsi la stanchezza e il sentimento del nulla che la prosciugano. Solo vorrebbe deporre questa sofferenza e accogliere la felicità di un tempo. Se la madre riduce il dramma al cibo, il padre puccinianamente indovina e restituisce un'identità:

"E ieri sera, ieri sera com'è andata, - ha chiesto la madre, - sicuramente hai pasticciato troppo; una mayonnaise di venti uova, roba da farsi scoppiare il fegato! guardati allo specchio, guarda che faccia..." Ma Maddalena aveva guardato il padre e il padre lisciava il risvolto del lenzuolo, poi la mano aveva cercato la sua e l'aveva stretta, lo sguardo veggente comprendeva e confortava mentre le dita ruvide carezzavano il dorso fino della sua mano, quella gelida maniiiiina... Andrai in montagna Maddalena, avrai un maglione ricamato di cervi e un paio di sci nuovi, di frassino svedese, vento e neve picchieranno sul tuo viso. E sarai di nuovo felice (ivi: 90).

Maddalena diventa un'infermiera con tanto di orgo-

glio paterno (“ha una divisa bianca con il velo e le calze bianche e quando esce sembra la Principessa di Piemonte dice il padre, ma molto più in bello”) (ivi: 132). Da lontano l’ombra di Pietro, avvocato commercialista, sembra dissolvere la preoccupazione della madre che Maddalena resti zitella, illuminando generazioni di donne andate in spose: “Il tuo destino Maddalena è già composto come un mosaico nella mente liscia dell’avvocato trentenne; e questo tempera il disgusto mentre le scarpe di gomma bianca vanno su e giù senza rumore, infilano passi, pause, rapide corse per i corridoi di linoleum” (ivi: 135-136).

Dopo avere congedato l’anonimo ragazzo del rugby che studia lettere e vuole fare il giornalista, carriere sconosciute e infruttuose agli occhi del padre, Speranza invece sposerà Arturo, il quadrato amico di Michele.

Prima delle nozze la vediamo in villeggiatura in compagnia della madre, che dà avvio a un vero e proprio tirocinio sull’essere una brava moglie. Vestita di tutto punto, fermarsi davanti alle vetrine dei negozi e nel caso comprare un regalo al marito; dare disposizioni per i pasti; andare in chiesa a pregare. E di colpo un’immagine cattura questa linea di continuità: “A volte il fotografo dice ‘Alt, un momento’, e sulla carta lucida le inchioda, lei e la mamma, tra i platani secolari di Salsomaggiore” (ivi: 118).

Il giorno del matrimonio la madre continua a suggerire comportamenti d’uso (“‘Sei stanca?’ ‘Vuoi bere qualcosa?’”; ivi: 128) mentre il padre sigilla un destino:

Il padre si è sporto nella macchina e ha stretto fra le dita il suo viso fino a farle male [...]. Speranza bacia quella mano [...]. Una mano pallida, nodosa, dalle unghie spesse (Chi me le taglia queste unghie?) Una mano dai mille gesti cristallizzata nell’atto di afferrarsi al vetro infrangibile di una millecento blu (ibidem).

Nella nuova vita di Speranza c’è però un momento in cui il padre non intende il carico che s’accresce sulle sue spalle di moglie e di madre. E allora le mani si schiodano:

Lo guarda Speranza: non vedi che ho la pelliccia già addosso, devo uscire stasera e poi ancora alzarmi la notte se la bambina piange, Arturo vuole fare l’amore... un gomito che si dipana senza possibile requie. [...] “Ma allora ti decidi sì o no? Io me ne vado!” Sguaiata, prepotente e incauta questa

voce, incauta. [...] La mano abbandona la presa, le dita hanno lasciato il segno sulla manica (ivi: 150).

3. Doppia radice: *L’estate di Letuchè*

Nel 1982 la Loy pubblica *L’estate di Letuchè*, “un romanzo generazionale” (Minore 2022). Si ha come l’impressione che la storia raccontata parta precisamente dal punto in cui si era fermata *La bicicletta*. Siamo negli anni della contestazione. Un io femminile che ricorda e di cui non ci viene detto il nome (Speranza?) ci fa entrare in un appartamento romano, dove facciamo conoscenza della sua famiglia formata dal marito Paolo, dal figlio Pietrone e dalla governante Maria.

Una riproposizione del modello familiare de *La bicicletta*. Se non fosse per l’entrata in scena di Antonio. Antonio è un giornalista (il ragazzo del rugby?) che ingombra questo libro-memoria con la severità di chi non ammette menzogne. Sicché pedina gli eventi della Storia (dall’assassinio di Kennedy alla primavera di Praga) e frequenta ogni campo culturale, dalla letteratura all’arte. Ed è proprio un quadro, un malandato ritratto di signora comprato a Soho, ad avvicinarlo, al tavolo di un bar, all’io narrante, che fa la restauratrice.

Il rapporto con Pietrone vive di antinomie:

Quando andiamo per strada ci specchiamo nelle vetrine, immagino allora che la gente pensi: come sono belli, come sono fortunati. I suoi pianti sono violenti, irrigidito sulla punta dei piedi mi batte i pugni sulla pancia, io lo spingo via brutalmente. A volte la mia spinta è sproporzionata alla sua forza e lui cade in terra, da terra mi guarda: ha occhi azzurri caparbi e fondi (Loy 1982: 10-11).

E di paragoni tra generazioni: “Pietrone viene nel mio letto e vuole che gli faccia il solletico, poi ha paura. Da bambina entravo nel letto di mio padre e lui mi raccontava la storia della capretta disubbidiente” (ivi: 36).

Viene sbrigato in fretta perché la madre lascia il figlio alle cure di Maria e va a vivere con Antonio a Milano.

D’ora in poi ogni sforzo è teso a razionalizzare questa relazione amorosa interrogando il rapporto di Antonio con i genitori: “Voglio sapere da Antonio [...] [s]e aveva un maglione con un disegno di cervi sul petto [...] ‘E la bicicletta? L’avevi una bicicletta?’ ‘Nien-

te bicicletta, andavo in tram e non possedevo nessun maglione con i cervi” (ivi: 114-115).

Il padre è un marchigiano con un diploma da geometra, che ha preso parte alla campagna di Mussolini in Africa. Per il ragazzo che passa tutto il tempo a studiare e che vede chiaro un futuro da intellettuale, questo padre che, prima di morire bevendo mezza bottiglia di varecchina, gli lascia in eredità la sua giacca da colonizzatore è un’umiliazione indigeribile:

Possibile che quello fosse suo padre [...] possibile che ci fosse tra loro una qualsiasi identità genetica, una somiglianza che avrebbe potuto un giorno manifestarsi in modo clamoroso e renderli simili? Non poteva lui invece essere figlio di uno di quegli scrittori che avevano passeggiato con sua madre lungo la spiaggia di Viareggio mentre le onde rotolavano lente, grigio-rosa di crepuscolo? (ivi: 105-106)

Eppure, la cruda quotidianità scopre gesti che restano identici:

[Antonio] mangia affamato e silenzioso, raccogliendo con la lingua le gocce lattiginose. Quando ha finito si pulisce la bocca con il dorso della mano e va a sciacquare il piatto sotto la cannella dell’acqua, poi lo mette a scolare sul ripiano del lavandino [...] Come il padre quando nessuno gli badava più e la madre pensava solo a dimenticare inseguendo le note di Mahler sui tasti di quel pianoforte salvato dal pignoramento dei mobili (ivi: 71).

Viceversa, la madre è un’ebrea dell’alta borghesia della Trieste asburgica, cultrice della musica. Il lirismo che la accomuna al figlio (“Su quel divano [Antonio] siede a volte immobile, sempre la stessa cassetta di Mahler nel registratore”; ivi: 65) non le impedisce di mollarlo a una domestica mentre lei ripara in Svizzera. Separatasi dal rozzo marchigiano caduto in rovina, sposa un facoltoso svizzero e acquista una villa a Malimbrosia appartenuta un tempo a una famiglia felice dipinta nel quadro appeso in cucina, riscattando il senso d’inferiorità di Antonio:

là sopra sono le ragazze sedute sull’erba, tra loro un cane piumoso e rotondo. Ragazze forti con le ginocchia che escono dalle gonne, nastri nei capelli. Più indietro fra gli alberi il padre e la madre si guardano seduti su una panca di pietra, lei regge un libro chiuso fra le mani. Una giornata di sole e di grande caldo, il padre ha tolto la giacca a righe sottili marro-

ni e il suo cranio è nell’ombra scuro e lucido di capelli. A un lato del quadro c’è un ragazzo con i calzoncini corti e un pallone stretto al petto, le calze molli giù per le gambe. Sorride appoggiato al tronco di un albero, il sole macchia l’erba e le foglie (ivi: 82).

Più tardi, quando la Loy scriverà *Cesare* (2018), farà una cosa analoga: leggerà il Garboli intellettuale e amante, più che con l’evidenza dei suoi scritti e del periodo trascorso insieme, attraverso un quadro custodito nella casa di Vado che ritrae tutta la sua famiglia:

padre e madre in alto all’ombra di un ulivo, e giù lungo il pendio quelle cinque sorelle che sembravano venirti incontro con le loro camicette bianche, le gonne blu e i nastri nei capelli. In primo piano la maggiore seduta sul prato con un vestito giallo-arancio, in braccio la prima nata della nuova generazione. Cesare sul lato sinistro, in piedi, appoggiato a un albero. Cesare ragazzo con i pantaloni corti e le mani in tasca, un ciuffo di capelli sulla fronte e la mano sollevata a moderare l’entusiasmo del cane che lo imprigiona con le zampe al tronco (Loy 2018: 7).

L’avventura con Antonio finisce. Nel finale l’io narrante e Pietrone si ricongiungono, al mare. E collimano con le generazioni che li hanno preceduti: la nonna e il padre di chi rammenta, sulla spiaggia di Letuchè:

Una luce che era stata così cara a loro due, alla madre e al figlio. Quale accoppiamento perfetto, quale sfrenata licenza nell’impunità più totale di cui rendeva testimonianza quella fotografia scattata sulla spiaggia di Letuchè dove si abbandonano uno all’altra quasi senza toccarsi. Un amore che non conosceva cadute, un’esaltazione perenne dei sensi che aveva trovato nel contatto delle mani, nelle carezze appena più lunghe su un braccio in un bacio fuggevole nel collo, l’alimento inesauribile capace di rendere il desiderio amoroso simile al miracolo dei pani e dei pesci. E mentre altri si stancavano, si lasciavano, si spegnevano nell’indifferenza, loro continuavano a vibrare come canne d’organo mosse da una mano segreta (Loy 1982: 48).

4. Quattro sequenze: *Le strade di polvere*

Le strade di polvere (1987) è “una di quelle opere che non si possono lasciare sino a quando non se ne è

terminata la lettura” (Brizio 1992: 71). I personaggi che le percorrono si distribuiscono in quattro generazioni, che la Loy serra in un albero genealogico posto alla fine del libro, sparpagliandosi e riacciuffandosi sotto i fili di un tempo che va dalla fine dell’età napoleonica ai primi anni dell’Italia unita.

Anche questo romanzo si affaccia su una casa, quella fatta costruire nella campagna monferrina alla fine del Settecento dal capostipite, il Gran Masten. Di lui sappiamo che, sprovvisto del nome vero, viene individuato a mezzo di un soprannome dialettale (cfr. Marzano 2023) che ne dichiara l’indole gagliarda e irriducibile: “lavorando dall’alba al tramonto, senza soste mai, in pochi anni raddoppiò le moggia di terra” (Loy 1987: 3).

Sùbito si passa ai suoi due figli, che oltre ad avere un soprannome, hanno il nome anagrafico: Pietro, detto Pidrèn o Sacarlott, e Giuseppe detto Gai. Mentre il Pidrèn lascia la roba e, risucchiato dal vortice della Storia, segue un generale francese, il Gai resta in paese e prende moglie, Maria. La casa reca i segni delle trasformazioni generazionali: laddove il Gran Masten si era limitato a una “lunga sequenza di stanze una appresso all’altra” (ibidem), il Gai “chiama [...] un pittore perché diping[a] il soffitto della sala con quattro vedute diverse e nelle altre stanze si accontenta [...] di qualche voluta che p[ossa] piacere alla ragazza di Moncalvo” (ivi: 4-5).

Il Gai, con “i piedi così delicati che si piagavano a camminare fra le zolle” (ivi: 6) è lontanissimo dall’immagine del Gran Masten, con “gambe così lunghe da oltrepassare i fossi senza saltare” (ivi: 4). Anziché lavorare la terra, contempla il paesaggio. Inoltre, non sembra interessato a riprodursi: di notte lascia la sposa addormentata e va al pozzo a suonare il violino.

Pure la morte lo rende diverso dal padre: il Gran Masten muore sui campi finendo sotto le ruote del carro durante un’alluvione, il Gai muore a letto scrutando i possedimenti da spettatore alla finestra.

Tornato dalla guerra il Pidrèn sposa la vedova del Gai. Il Pidrèn non è uomo di meditazione come il Gai, è uomo del fare. Prende in mano la gestione della terra e la riporta all’antico rigoglio paterno:

In Francia aveva conosciuto nuove tecniche di semina e per la prima volta le aveva sperimentate sulle sue terre: il raccolto era stato di un terzo superiore a quello dell’anno precedente e l’avena era cresciuta così rigogliosa che la signora

Bocca l’aveva voluta tutta per i cavalli di sua figlia, sposa a un marchese di Casale. E come ai tempi del Gran Masten c’era di nuovo il via vai ininterrotto dei carri e gli schiavandari dovevano stare alzati fino a tardi a pigiare il fieno sotto gli archi (ivi: 28).

E va oltre, comprando il banco in chiesa e la cappella al cimitero. Mentre la casa si arricchisce di un oggetto simbolo del nuovo stato sociale:

ogni mercoledì da San Salvatore veniva il signor Capra a fargli il ritratto. E ogni volta che il signor Capra pensava di averlo finito, il Sacarlott gli diceva di ritornare per qualche modifica o aggiunta, quale il ciondolo per la catena dell’orologio o la spilla da cravatta che gli era stata regalata dal Consiglio Comunale in riconoscimento dei suoi meriti di agricoltore (ivi: 37).

Se il Gai muore senza discendenti, il Pidrèn ha cinque figli: Gavriel, Louis-Charles detto Luis, Bastianina detta Magna Munja, Maddalena detta Manin e Gioacchino. Maddalena muore di convulsioni a pochi mesi, seguita dal piccolo Gioacchino che muore cadendo dal fienile.

Bastianina, l’unica femmina, prende lezioni di disegno: “E invece di aiutare la madre in casa sedeva nella sala a dipingere davanti a un monumentale cavalletto” (ivi: 80). Non si sposa e finisce badessa.

Il confronto è fra i due maschi. Gavriel non ha la stoffa del contadino: “Questo il Sacarlott come fa a saperlo? Come soltanto immaginarlo, lui che pure ne ha viste tante. Ma a volte mentre il figlio lo accompagna alla cascina che ha appena comprato sulla collina della Gru, gli sembra che il passo del ragazzo vacilli” (ivi: 44). Altrove leggiamo che “mentre gli cammina appresso il figlio ciondola” (ivi: 37), e questo movimento lo lega al Gai, “quello con la testa un po’ ciondolante” (ivi: 32). Gavriel non avrà un ritratto come il padre ma un dagherrotipo dove “è vestito semplicemente e sul panciotto non c’è traccia della catena d’oro tanto orgogliosamente ostentata dal Sacarlott” (ivi: 96). Si perde dietro amori scandalosi, dapprima l’attempata signora Bocca poi la maritata Rosetta del Fracin. E quando le avrà perdute, vivrà in un’insensibile attesa.

Al contrario, Luis continua il mestiere di famiglia:

Si è comprato dei trattati di agronomia e la sera sta alzato

fino a tardi a studiarli. Vuole che la terra torni a fruttare come ai tempi del Sacarlott, così come il Sacarlott aveva voluto la terra che era stata del Gran Masten e poi altra ancora (ivi: 78).

Al tempo stesso sconvolge i costumi degli avi introducendo abitudini moderne:

Quando arrivò l'estate Luis fece quello che ancora nessuno in famiglia aveva mai osato: andare a ballare. Al tempo del Sacarlott la parola 'ballo' era stata priva di significato, appartenuta com'era al vocabolario dei ricchi o dei dementi, che solo, diceva il Sacarlott, potevano avere voglia di andarsi a spezzare le gambe in una qualche esibizione da saltimbanchi dopo una giornata di fatica (ivi: 72).

Luis sposa in prime nozze Teresa dei Maturin, che partorisce Pietro Giuseppe, e in seconde nozze Antonia, dalla quale ha cinque figli: Edoardo detto Duardin, Sofia, Evasio, Pia detta Piulott e un bambino vissuto un solo giorno. Pietro Giuseppe chiude il cerchio. Va a studiare a Genova ospite presso la sfarzosa dimora della zia materna dove ogni pomeriggio si mangiano brioches e si beve cioccolata. Quando torna in paese diffonde parole di una nuova lingua: "– Un... che? – chiede il Duardin. – *Boy*, – ripete Pietro Giuseppe laconico" (ivi: 195). Viene arrestato per le sue idee internazionaliste e infine nominato Consigliere di Corte d'Appello a Torino, carica definita dalla lingua nazionale del nuovo Regno d'Italia, che lo stacca definitivamente dal termine dialettale piemontese di *particolare* che circoscriveva il Gran Masten proprietario di così tanta terra da avere bisogno di altri uomini.

5. Madri parallele e figlie del padre: *Sogni d'inverno* e *La prima mano*

Sogni d'inverno (1992) è una narrazione di fughe. Il primo a scappare è Luciano, forte della sua carica di console con il distintivo fascista, dalla moglie russa Daria verso femmine sfrenate che stridono con la sua fronte bianca, e dalla figlia Asia, che sopravvive nella scatola di biscotti Lazzaroni presi ad ogni ritorno nel negozio sotto casa.

La sbiadita figura paterna si chiarifica nello sguardo di Asia, che dall'infanzia all'età adulta resta uno sguardo d'amore: le premure dello zio Lev tanto che "le sarebbe piaciuto che [...] fosse stato suo padre"

(Loy 1992: 34) e il giaccone militare col cappuccio di pelo regalato dal soldato inglese Gregory contro "il grosso cappotto rugginoso che era stato del padre" (ivi: 89).

Daria si muove per il romanzo come un'invasata. Sebbene si quieti nell'incontro con il fuoriuscito Pit ("Adesso Daria vorrebbe che il suo sguardo non la lasciasse un attimo, che si rivolgesse solo a lei e a versarle da bere fosse solo la sua mano lunga e scarna") (ivi: 36) seguendolo in Francia assieme ad Andrea, il figlio avuto dalla breve relazione con il medico Tadeus, mantiene un'infelicità di fondo che solo l'arpa intercetta, "una musica che strappava dal fondo melmoso della mente i cristalli più puri, i pensieri raggelati dal cuore di fuoco" (ivi: 178).

Dopo la fuga di Daria, madre e figlia mancheranno ad appuntamenti e lettere. S'incontrano invece nella replicazione di un destino: le fallimentari nozze tra Asia e Nicholas, collezionista di libri d'arte francese e produttore di vino, e il rifugio dell'arte: "dipinge[va] le foglie degli alberi [...] Alcune erano piccole come gocce e sembravano perdersi nell'azzurro leggero del cielo, altre ancora si allungavano sottili simili a erbe di palude, altre invece, le autunnali, si accartocciavano come mani" (ivi: 253).

E quel sentirsi "l'occasionale, forse il nulla, la figlia di due nomi-fantasma che evocano tradimenti e litigi, separazioni" (ivi: 87) viene cancellato, nel finale, dalla nuova generazione, nel rubino che, morta Daria, passa alla figlia di Asia, Hélène.

Nel 2009 arriva per la Loy il momento di parlare finalmente del proprio, di padre. E lo fa con un racconto che muove ancora una volta da un matrimonio, questa volta felice, tra il padre e la madre.

Mentre dà l'impressione di darsi completamente, arricchendo il libro con foto prese dall'album di famiglia, si ritrae, nascondendo il ritratto più importante in una scrittura corsiva che spezza il flusso degli eventi della sua infanzia e adolescenza segnate dalla guerra:

Ma ho dimenticato una mano, la prima in assoluto. La tua, papà. [...] Era una mano dalle unghie spesse e coriacee: chi me le taglia queste unghie? chiamavi a gran voce. Ma poi dopo la destra, porgevi anche la sinistra. L'unica volta che mi hai dato uno schiaffo le cinque dita si sono stampate come fuoco sulla mia guancia. Era dunque una mano forte che contrastava con la tua apparente fragilità, una mano che sembrava pronta a salvarti da tutti i pericoli del mondo. Ogni

tanto si copriva di piaghe per un eczema che curavi con una pomata dall'odore inconfondibile. Ma quando dovevi togliere la garza che si era incollata alla carne, spesso se ne veniva via anche qualche brandello di pelle e la mano sembrava scorticata dal fuoco. Poi, così come si era ricoperta di piaghe, la mano guariva. Forse era la mancanza di vitamine durante la guerra o il tuo rifiuto di mangiare qualsiasi verdura cruda. Con la mano stretta nella mia sei morto al termine di una notte iscritta in un cerchio di eternità, quando nel silenzio della clinica spezzato solo dal tuo respiro, sempre più lento e faticato, ti ho amato in modo assoluto. Come non ti avevo mai amato prima. La mamma dormiva e con te c'ero solo io, e io sola volevo esserci, e quando le tue dita si sono sciolte dalle mie ho continuato ancora a lungo ad avvertire la tua presenza. Quella mano alcune notti prima l'avevo sognata: solo la mano con il cerchio sottile della fede di ferro in cui durante la guerra infilavi il biglietto del tram (Loy 2009: 46-47).

Capiamo così che il primo padre, quello de *La bicicletta*, che "il biglietto del tram lo infila nella fede" (Loy 1974: 7), è il padre della Loy. E che la Letteratura vince sul mutamento e sulla dissoluzione, dando a noi mortali la misura dell'eternità.

6. Rosetta e Margherita Loy

Càpita che figure materne che hanno fatto professione di fede alla Letteratura annodino i figli a questo modo di stare al mondo. Margherita Loy, figlia di Rosetta, è una scrittrice. Nel 2015, assieme alla madre, pubblica per Gallucci tre libri che vogliono raccontare l'arte ai bambini: *Magritte - Questo non è un libro*, *La cameretta di van Gogh* e *Pop al pomodoro*. In quest'ultimo Rosetta, parlando della Pop art, presenta Andy Warhol come colui che "afferra l'essenzialità dell'oggetto in offerta e, invece di consumarlo per poi buttarlo via, lo colora e lo ingigantisce, lo replica e lo resuscita in tante versioni diverse" (Loy 2015: 9). Nulla di diverso da ciò che ella ha compiuto nei suoi libri, disserrando case differenti eppure così simili, per mostrare al lettore un unico grande affresco: il rapporto genitori-figli.

Bibliografia

- BRIZIO F. (1992), "Tempo e strategie narrative ne *Le strade di polvere* di Rosetta Loy", in *Quaderni d'Italianistica*, 13:1, pp. 71-83.
- DARDENNE L. (2009), *Dietro i nostri occhi. Un diario*, trad. it. di C. Poli, Isbn Edizioni, Milano.
- LOY M., LOY R. (2015), *Pop al pomodoro*, Gallucci, Roma.
- LOY R. (1974), *La bicicletta*, Einaudi, Torino.
- EAD. (1982), *L'estate di Letuchè*, Rizzoli, Milano.
- EAD. (1987), *Le strade di polvere*, Einaudi, Torino.
- EAD. (1992), *Sogni d'inverno*, Mondadori, Milano.
- EAD. (2009), *La prima mano*, Rizzoli, Milano.
- EAD. (2018), *Cesare*, Einaudi, Torino.
- MARZANO P. (2003), "Diglossia, nome e soprannomi in un romanzo di Rosetta Loy", in *il Nome nel testo*, 5, pp. 217-240.
- MINORE R. (2022), "Addio a Rosetta Loy, memoria sentimentale del Novecento letterario", in *Il Messaggero*, 2 ottobre.

Animazione ribelle. generazioni e regimi multiprospettici in *She-Ra and the Princesses of Power*

ALESSANDRA RICETTO

Università degli studi di Torino
alessandra.ricetto@unito.it

Parole chiave

Generazioni
Serialità animata
Multiprospettività
Rappresentazioni
Mediascape

Keywords

Generations
Animated seriality
Multi-perspective
Representations
Mediascape

Abstract

I cambiamenti nel panorama mediale hanno trasformato le forme della serialità audiovisiva, compresa quella animata indirizzata ad un giovane pubblico. A diversificarsi sono state anche le modalità narrative che hanno dato la possibilità di mettere in scena trame più complesse e punti di vista compositi che hanno inglobato nelle narrazioni anche chi (come le minoranze e gli adulti) ne era tradizionalmente escluso. La serie *She-Ra* è un prodotto che ben si presta ad un'analisi in tal senso, poiché nasce negli anni '80 ed è stato oggetto di un reboot nel 2018. Ci si propone dunque di studiare le differenze tra le due versioni per individuarne le differenze formali, di fruizione e di rappresentazione nell'ottica dei mutamenti generazionali tra spettatori e personaggi.

Due to changes in the mediascape, the forms of audiovisual seriality, including animated seriality aimed at children and young-adults, have also changed over the years. Storytelling techniques and structures have also (and accordingly) diversified, providing the possibility of staging more complex plots and composite points of view including those (such as minorities and adults) who were usually left out from representations in animated fiction. The *She-Ra* series, originated in the 1980s and rebranded in 2018, provides a case in point. The paper addresses the differences between the two versions of *She-Ra* in order to identify their differences from the perspective of generational changes between viewers and characters in terms of fruition, representations and structure.

Questo articolo si propone di percorrere i diversi mutamenti di produzione e fruizione della serialità con un occhio di riguardo per quella animata per due motivi principali. In primis per via dell'aumento nella produzione di animazione riscontrato negli ultimi anni ad opera di varie realtà, quali piattaforme *streaming* o studi di produzione (O'Connor 2021; Noh 2022; Miloro 2023); in seconda istanza, poiché essa, quando indirizzata esplicitamente ad un pubblico giovane, può essere portatrice di un significativo sistema di rappresentazioni intergenerazionali a partire dalla prospettiva del giovane soggetto.

Passando attraverso gli strumenti della letteratura afferente all'ambito dei media studies e alle metodologie della sociosemiotica della narrazione (Ferraro 2015), ci si propone di confrontare in maniera diacronica tra una serie degli anni '80 e il suo *reboot*: *She-Ra, Princess of Power* (1985-1987) e *She-Ra and the Princesses of Power* (2018-2020).

Dopo aver delineato il quadro mediale di entrambe le produzioni, ci si propone di studiarne la struttura e le strategie di rappresentazione intergenerazionale nelle diverse versioni, focalizzandosi sulle istanze prospettiche adottate, al fine di individuare eventuali correlazioni.

1. La genesi di She-Ra, dal 1985 al 2018

L'universo mediale dei *Masters of the Universe*,¹ (ed. it. *I Dominatori dell'Universo*) nacque da un'idea della casa di produzione di giocattoli Mattel Toy Company fondata negli anni '40 dai coniugi Elliott e Ruth Handler e Harold Mattson, divenuta celebre per l'iconica *Barbie*.

Nel passaggio tra gli anni '70 a '80 il mercato dei giocattoli era invaso da un lato dai *G. I. Joe*, sviluppati da Hasbro in risposta alla messa in produzione delle *Barbie*, dall'altro dai gadget derivati dal fiorente *franchise* di *Star Wars*, acquistato da Kenner (Purac, Selma 2022). Mattel si ritrovò priva di un prodotto di punta capace di farsi spazio tra i competitori ed eguagliare il trionfo commerciale di *Barbie* (Kalinske et al. 2015). Sfruttando l'ormai poca differenza che vi era tra una serie animata e uno spot commerciale dei giocattoli derivati (Perlmutter 2014: 189) Mattel propose allo studio d'animazione statunitense Filmation di produrre un *Program-Length Commercial* (Ivi: 190; Purac, Selma 2022), un programma ideato per ven-

dere *merchandising* ad esso correlato, come ve ne furono tanti negli anni '80: *My little pony* (1986-1987), *Teeneage Mutant Ninja Turtles* (1986-1997) o gli stessi *G. I. Joe* (1983-1986) (Wilson, Weiss 1992).

He-man and the Masters of the Universe (ed. it. *He-Man e i Dominatori dell'Universo*) fu l'esperimento di Filmation, una serie animata incentrata su Adam, giovane e svogliato figlio del re di Eternia nonché predestinato protettore del pianeta dalle forze di Skeletor. Egli riceve dalla mistica Sorceress (trad. it. Incantatrice) la Spada di Grayskull con cui può tramutarsi nel fortissimo He-Man e combattere contro il male.

Pochi anni dopo il successo di *He-Man*, Filmation volle espandere la platea di spettatori declinando *He-Man* per il pubblico femminile senza tralasciare quello maschile (Vint, DiTillo 2013).

Nel 1985 nacque *She-ra, Princess of Power* (ed. it. *She-ra, la principessa del potere*) per mano di Larry DiTillio, J. Michael Straczynski e Diane Keener. L'eroina venne introdotta nel primo arco narrativo presente nel *franchise* televisivo costituito da cinque episodi continuativi che vennero poi uniti in un film intitolato *He-Man and the Secret of the Sword* (ed. It. *He-Man e She-Ra - il segreto della spada*). I giovani spettatori vennero accompagnati da Adam a fare la conoscenza della sorella Adora. Nemmeno He-Man sapeva di avere una sorella poiché ella venne rapita dal perfido conquistatore Hordak quando ancora era in fasce e portata su un altro pianeta, Eteria. Qui venne cresciuta dallo stesso Hordak e la malefica maga Shadow Weaver (trad. it. Tessitrice d'ombra) come una guerriera nelle loro malvagie schiere, l'Orda. I due furono abili nel convincerla di essere una soldatessa al servizio del bene finché He-Man non le aprì gli occhi. Consegnata la spada magica, Adora poté trasformarsi in She-ra e lottare con i Ribelli contro l'Orda di cui prima faceva parte.

Le vicende televisive di *She-ra, Princess of Power* (Perlmutter 2014: 200) seguono dunque le avventure di Adora e i suoi amici Ribelli nei numerosi tentativi di scacciare l'Orda da Eteria.

Nel 2018 il *franchise* dedicato ad Adora venne ripreso grazie ad una collaborazione tra lo studio d'animazione statunitense DreamWorks e la piattaforma di *video-on-demand* Netflix, decisi a produrre un *reboot* dell'iconica serie. Nacque quindi *She-ra and the Princesses of Power*, progetto affidato al fumettista e sceneggiatore ND Stevenson.

La trama della nuova versione è simile a quella del 1985 anche se presenta, come si vedrà, deviazioni sostanziali. Adora è una cadetta che combatte per Hordak contro le Principesse, creature malefiche che infestano il pianeta di Eteria. Durante una delle sue scorribande con l'amica Catra, Adora trova una spada che solo lei riesce a brandire. Grazie ad essa si può trasformare in She-Ra, la cui forza è tanto grande da poter ribaltare l'esito della guerra. Assieme alla Spada, Adora trova anche le prove della malvagità dell'Orda: la giovane si rivolta quindi contro Hordak unendosi ai Ribelli. Catra però si sente tradita e abbandonata dall'amica, e preferisce non seguirla nella ribellione per non compromettere la sua posizione all'interno delle schiere dell'Orda: inizia quindi a pianificare la sua scalata gerarchica in segno di rivalsa nei confronti di Adora.

2. Differenze tra fruizione e produzione

La struttura prevista da *She-Ra, Princess of Power* è simile a quella di *He-Man and the Masters of the Universe*. Gli episodi sono di natura verticale e autoconclusiva, slegati l'uno dall'altro se non per *He-Man and the Secret of the Sword* che risulta un'eccezione.

Sia *She-Ra* che *He-Man* ripropongono settimanalmente un ricorrente aneddoto narrativo che vede l'eroina o l'eroe affrontare un nemico invocando i grandi poteri di Grayskull. Da una situazione di stasi del personaggio principale, presto irrompe il nemico con una delle sue malefiche macchinazioni. La logica narrativa è dunque quella schematica in tre atti aristotelica e si ripresenta identica per ogni episodio.

Un altro fattore comune si ritrova nella conclusione del terzo atto di ogni episodio, quando il primo piano di un personaggio spiega didascalicamente ai giovani spettatori la morale della vicenda.

Entrambe le serie andavano in onda nella fascia oraria mattiniera dedicata ai piccoli (Perlmutter 2014). Già all'epoca, i genitori sfruttavano i programmi televisivi destinati ai bambini come fossero una tata per i propri figli (ibidem; Ganz, Masland 1986) nonostante fossero poco inclini ad ammettere la loro scelta. Secondo uno studio del 1986, anno in cui la serie di *He-Man* giungeva all'ultima puntata, Ganz e Masland rilevano che le madri fossero solite lasciare che i bambini si intrattenessero davanti al televisore, nonostante trovassero la pratica poco costruttiva,

consapevoli che vi fossero attività più sane (Ivi: 535). Ciò portò anche a diverse considerazioni e preoccupazioni da parte delle famiglie circa gli effetti della televisione sui bambini, soprattutto riguardo i fenomeni di imitazione delle scene di violenza² spesso presenti nell'intrattenimento americano (Palmer, Dorr 1980). Tale discorso costituisce un tassello delicato che secondo lo studio di quegli anni di Kostelnik, Whiren e Stein (1986) andava a toccare molte serie animate con protagonisti degli eroi e alle quali i genitori dovevano approcciarsi con consapevolezza. Tuttavia, l'imitazione dei personaggi in televisione non si limitava, secondo un resoconto dell'epoca (Chamberlin, Chambers 1976), a interiorizzare solo la tematica della violenza, bensì la "Generazione della televisione" assorbiva anche nozioni circa la società, i rischi di droghe, violenze e nozioni su importanti eventi storici (Ibidem).

La presenza della morale finale sembrava quindi riuscire a mettere d'accordo genitori e figli, secondo un *modus operandi* che Perlmutter chiama "action-and-enlightment" (2014: 192): l'idea di Lou Scheimer, produttore esecutivo delle serie dei *Masters of the Universe*, fu quella di approfittare della libertà che Mattel aveva dato a Filmation nella realizzazione dei cartoni per creare un *franchise* televisivo denso di valori collettivi (Scheimer, Megles 2012: 225). Da qui la combinazione di scene d'azione, fonte d'interesse per i più piccoli e un'apposita sezione ricavata nella struttura dell'episodio per rendere di facile accesso il sostrato educativo (Ibidem).

Per giustificare la cesura narrativa al termine dell'episodio, la quale obbliga la narrazione ad interrompersi poiché racchiude in sé la fine dell'intreccio, è necessaria, come si è detto, una struttura verticale e autoconclusiva.

Le puntate non mostrano continuità narrativa e abbracciano il *format* comune delle serie animate e comiche della televisione americana (Mittell 2007: 163) la cui coerenza non è data dalla prosecuzione delle vicende personali dei personaggi ma dalla memoria che gli spettatori hanno dell'ambientazione nell'episodio precedente (García Martínez 2016: 5).

I giovani spettatori erano quindi chiamati davanti al televisore con cadenza settimanale ad un orario preciso (Palmer, Dorr 1980) per testimoniare le nuove gesta dei loro eroi, e così come l'appuntamento era fisso, anche il mondo e la struttura dell'episodio si di-

mostrano invariati e coerenti con l'evento televisivo precedente.

La struttura della serie *reboot* del 2018, *She-Ra and the Princesses of Power*, non presenta in alcun modo le caratteristiche sopra elencate. Innanzitutto vi è una sostanziale differenza nella narrazione che si sviluppa orizzontalmente e non verticalmente e gli episodi non sono autoconclusivi ma segmenti di una trama complessa (Mittell 2006) che abbraccia diversi *cour* narrativi delimitati in stagioni. Ogni episodio prosegue le vicende del precedente e, oltre la memoria di personaggi ed eventi custodita dallo spettatore, riceve particolare attenzione la memoria dei personaggi (Mittell 2007).

Rispetto agli anni '80, infatti, sono mutate le forme del consumo di audiovisivo a partire dalla diffusione della rete: Mittell afferma che grazie alla presenza ubiqua di internet gli spettatori hanno conquistato l'abilità di interagire con un'"intelligenza collettiva" che permette loro di discutere e interpretare narrazioni ben più complesse (2006: 31).

L'altro grande mutamento è dato dall'introduzione delle piattaforme SVOD.³ Grazie ad esse le nuove generazioni di spettatori hanno normalizzato ulteriori modalità di visione, come nel caso del *binge watching* (Jenner 2021). La definizione della pratica è fumosa (Ibidem) ma per l'economia del discorso si adatterà la definizione fornita da Netflix (2013): la visione dai due ai sei episodi di una medesima serie in una sola seduta. I giovani non sono l'unica generazione ad accedere a tale pratica di visione, poiché storicamente il *binge watching* risale a ben prima della svolta SVOD di Netflix (Jenner 2021: 5) poiché in precedenza era la modalità più rapida per guardare opere di *fiction* possedute in *home-video* (Ibidem). La battaglia combattuta da Netflix su tale fronte fu proprio quella di far comprendere ai finanziatori le potenzialità della nuova modalità di fruizione (Ibidem); se ad oggi è considerata pratica comune (Flayelle et al. 2020), Jenner riporta come il cambiamento da una pratica all'altra non sia stato naturale, bensì frutto di una specifica pubblicizzazione (Jenner 2021).

Con il cambiamento delle abitudini spettatoriali generazionali sono cambiate quelle di fruizione dell'intrattenimento: i nuovi spettatori hanno a disposizione diverse tecnologie con diverse *affordances* declinate in pratiche che gli spettatori adattano alle proprie circostanze personali (Castro et al. 2021).

Per via delle strategie di fruizione pubblicizzate dalle piattaforme SVOD che prevede la possibilità di fruire delle opere seriali come un unico flusso, muta anche la struttura degli episodi pensati e prodotti dalle stesse. Avere interruzioni che interrompono quello che potrebbe essere fruito come un tutt'uno potrebbe risultare controproducente per l'esperienza di visione. Questa logica, quindi, spiegherebbe perché a fine episodio della nuova *She-Ra* non vi è più il segmento dedicato alla morale della vicenda. Le puntate, infatti, risultano fruibili come un'unica narrazione, laddove il finale dell'episodio singolo termina più spesso con il cosiddetto *cliffhanger* che stimola la prosecuzione della visione dell'opera di fiction (Wirz et al. 2023).

3. Regimi multiprospettici e rappresentazioni generazionali

Secondo il teorico della narrazione Guido Ferraro, il quale rielabora le teorie greimasiane della narrazione a partire da una prospettiva Lévi-straussiana, una storia racconterebbe dell'agire di un soggetto in un mondo caratterizzato da specifiche condizioni (Ferraro 2015: 45). Di conseguenza, egli individua due istanze astratte i quali rapporti reciproci stanno alla base delle storie: da un lato il principio di prospettività, dettato dalla visione soggettiva di un attante soggetto; dall'altro il principio di destinazione, un'istanza di normazione che costituisce il mondo in cui il soggetto si muove (Ferraro 2015; 2019: 96).

La struttura degli episodi di *She-Ra, Princess of Power* e la correlata mancanza di approfondimento dei personaggi (Garcia Martinez 2016) indirizza l'attenzione sull'ambientazione (Mittell 2014) e le caratteristiche performative degli eroi. In questa versione non vengono messe in scena narrazioni che prendono in considerazione principi di prospettività opposti, cioè non vi sono episodi in cui la storia viene raccontata dal punto di vista di chi non condivide valori, istituzioni e desideri dei protagonisti. In tal caso si potrebbe dire che la narrazione di *She-Ra, Princess of Power* sia monoprospectiva (Ferraro 2015).

La narrazione del *reboot* invece ha struttura orizzontale di tipo "ibrido" (Garcia Martinez 2016): vi è una storia principale che si dipana lungo cinque stagioni prestabilite, permettendo comunque a qualche puntata di avere ancora elementi propri dello *storytelling*

verticale, presentando micro-narrative che giungono al termine alla fine dell'episodio.

La stesura di una trama del genere permette di portare a compimento la vicenda sfruttando la continuità della narrazione: un lasso di tempo maggiore dedicato allo sviluppo delle linee narrative permette la possibilità di avvicinarsi all'intimità dei personaggi, approfondendone i rapporti e la psicologia (Ibidem; Nelson 2007). Ciò ha riscontro non tanto nella trama del *reboot*, il quale mette in scena l'opposizione tra l'eroica Ribellione e la malvagia Orda, bensì nella modalità in cui tale tensione viene affrontata. Nel fulcro di *She-Ra and the Princesses of Power* non vi è solo l'impresa dell'eroina e i suoi amici per fermare i piani di Hordak, perché è fondamentale il percorso psicologico che i personaggi compiono dalla prima all'ultima puntata: la Adora precedente, eroina e paladina del bene, si tramuta in un'Adora ben più tormentata, vittima del complesso del martirio, terrorizzata dal dover sottostare alle aspettative dei compagni e predecessori.

La natura delle azioni dei personaggi appare retta dall'avvicinarsi di processi patemici ed emotivi che spingono gli eroi a percorrere sentieri irti di dubbi e affrontare complesse tensioni valoriali. La possibilità, dunque, di entrare nell'intimo dei personaggi permette una messa a fuoco critica del loro principio di prospettività che viene messo in discussione dal soggetto stesso.

Per essere messo in discussione più e più volte, il soggetto necessita uno scontro con diversi codici di lettura del reale. L'esempio del rapporto con il "diverso" nella narrazione delle eroiche gesta dei Ribelli, è rappresentato da chi in *She-Ra and the Princesses of Power* ricopre il ruolo di Anti-Soggetto, ovvero Catra. Nella serie del 1985 la ragazza-felino è la principale antagonista femminile mentre nella versione del 2018, pur ricalcando a lungo il medesimo ruolo attanziale, dimostra meccanismi prospettivi ben più complessi. La principale differenza risiede nella persistenza, in quest'ultima versione, della sua istanza di prospettività nell'economia narrativa dell'intero intreccio. Il punto di vista di Catra diviene un elemento imprescindibile. Esso, accostandosi a quello di Adora, permette allo spettatore e ai personaggi di prendere in considerazione punti di vista differenti. Lo spettatore è sia testimone degli stati emotivi e valoriali della protagonista, sia ha modo di affacciarsi sulla si-

tuazione emotiva e patemica di Catra, considerando i due personaggi come facce della stessa medaglia. La presa di coscienza dell'istanza soggettiva di Catra avviene non solo da parte dello spettatore ma anche dei protagonisti stessi in un intreccio di punti di vista che dà i natali ad una narrazione emotivamente articolata.

Nel corso delle stagioni, l'incrociarsi dei regimi prospettivi dei vari personaggi ne fa vacillare il posizionamento valoriale: talvolta, Adora si chiede se lei sia davvero la prescelta, tradisce gli amici e cede alle manipolazioni della sua figura materna, Shadow Weaver. Allo stesso modo Catra si pente dei suoi piani di vendetta, gioisce delle lodi del suo perfido superiore, si sacrifica per salvare gli eroi nel momento in cui si accorge che il suo codice di lettura del reale, cioè il suo principio di prospettività, è di fatto errato.

L'agglomerazione delle istanze prospettive di più personaggi fa oscillare i punti di vista, caratteristica di quella che Ferraro (2015) denomina "narrazione multiprospettiva".

Il regime narrativo multiprospettivo permette dunque di avere più prospettive all'interno della storia e di poterne analizzare meglio i portatori. Con tali premesse si può analizzare come i regimi prospettivi vengano utilizzati nell'ottica dei mutamenti e rapporti intergenerazionali.

Un personaggio di grande importanza nella narrazione di *She-Ra* è costituito dalla figura di Shadow Weaver, braccio destro di Hordak. In entrambe le serie è per Adora la figura materna durante gli anni di addestramento nell'Orda ed è, nei fatti, la principale figura manipolatrice della storia. Vi è però una differenza sostanziale circa come Shadow Weaver effettua la manipolazione nelle due serie: negli anni '80 Shadow Weaver compie un incantesimo che convince Adora delle benigne intenzioni dell'Orda e della pericolosità delle popolazioni di Eteria. Nel *reboot* Adora non è vittima di alcuna stregoneria, bensì è lei a cercare attivamente l'approvazione dell'Orda e della figura materna che per anni l'ha cresciuta e addestrata. Accade poi che i codici di lettura del reale di Adora la portano ad assumere una diversa prospettiva rispetto a quelli della madre putativa: lo scisma è tale da spingere la giovane guerriera a lasciare l'Orda e prestare ai Ribelli la forza di She-Ra. D'altro canto, Catra persiste nel voler allineare il proprio principio di prospettività con quello del suo ambiente di appartenenza, rappresen-

tato da Shadow Weaver e Hordak, fallendo nel comprendere la svolta benevola dell'amica.

Nella prima serie si ha un atto di forza, un saggio-giungimento mentale della protagonista tramite un incantesimo poi spezzato dalle parole di He-Man. Nella seconda è opera di un processo psicologico che si innesta nella prospettiva della protagonista e su cui la madre putativa fa leva per anni, fallendo con Adora ma avendo successo con Catra.

Si è appena visto come la prima separazione da una figura genitoriale nella nuova versione sia di tipo oppositivo, poiché le due istanze si allontanano. Al contrario, Adora in *She-Ra, Princess of Power* si pensa orfana poiché separata dai genitori in tenera età, tuttavia l'eroina si ricongiunge con i reali genitori già al termine di *He-Man and the Secret of the Sword*. Alla fine del film, Adora sceglie la vita lontana da casa non per una divergenza ideologica con la famiglia, ma per difendere il pianeta natio. Per quanto il re e la regina di Eternia siano contrari al rinnovato abbandono di Adora, il padre si dichiara estremamente orgoglioso della decisione della figlia. Ecco che l'istanza di prospettività, dunque la volontà di staccarsi dalla famiglia per proteggere il pianeta su cui è cresciuta, combacia con quella di destinazione, incarnata dal padre e dai suoi valori di giustizia e rettitudine. Da quel momento in poi la serie non presenta alcun adulto nel ruolo di destinante: l'unica figura adulta ricorrente è Madame Razz, una maga accompagnata da una scopa parlante che funge da spalla comica.

Nonostante la distanza tra i giovani personaggi principali e gli adulti, fisicamente su due pianeti diversi, in *She-Ra, Princess of Power* si ha la coincidenza dei principi di prospettività dei primi con quelli di destinazione incarnati dai secondi. I valori portati avanti dalle passate generazioni sono i medesimi dei protagonisti e non vengono mai messi in discussione.

Il *reboot* sviluppa istanze più complesse ed eterogenee, portando all'approfondimento dei trascorsi intergenerazionali in relazione l'uno con l'altro.

Si mettano dunque in paragone gli eventi sopra descritti con ciò che accade nel *reboot*. Adora di ND Stevenson scopre di avere i genitori su un altro pianeta solo nell'ultimo episodio della serie e non viene fatta menzione del suo volerli riabbracciare. È da considerarsi, tuttavia, che le vicende di Adora nel *reboot* sono accompagnate da figure adulte nel ruolo di guide morali che non sempre sono nel giusto, spesso si

fanno prendere dalla sete di vendetta o percorrono il cammino della redenzione: Shadow Weaver, la regina Angella, i due padri di Bow, persino lo stesso Hordak. Insomma, il modo di rappresentare le diverse generazioni non vede una separazione netta tra mondo degli adulti e quello dei ragazzi, bensì si fonde in un amalgama generazionale con valori, caratteristiche, problematiche e desideri eterogenei.

Per quanto riguarda le rappresentazioni, il *reboot* si è particolarmente distinto per aver inglobato nella narrativa molteplici personaggi appartenenti allo spettro LGBTQIA+ e di cui ricercatrici e ricercatori si sono occupati (Burgos 2021; Thomas 2021; Conrad, Malmsten 2022); per l'economia del discorso corrente si vuole però sottolineare come *She-Ra* non limiti ai giovani la rappresentazione delle minoranze, bensì le estenda a tutte le generazioni rappresentate, arrivando ad avere sei personaggi adulti appartenenti allo spettro queer.⁴

Si viene dunque a creare un ecosistema di personaggi dalle età, etnie, orientamenti sessuali diversificati i quali hanno subito il medesimo trattamento rappresentativo dei giovani.

She-Ra non è l'unico testo in cui si rileva il mutamento delle rappresentazioni generazionali nelle serie d'animazione statunitensi rispetto alle decadi precedenti. La serie animata americana che può essere considerata emblematica per il progressivo inserimento ed esplorazione di personaggi appartenenti a diverse generazioni è *Adventure Time* (2010-2018) di Pendleton Ward. Il cartone ha dato i natali a molte produzioni americane contemporanee da un punto di vista tematico, narrativo e produttivo, compresa *She-Ra and the Princesses of Power* (Stevenson 2023).⁵ *Adventure Time* si dipana per un totale di dieci stagioni e narra le giornate surreali di un bambino e il suo cane parlante nel mondo magico di Ooo. La serie inizia con adottare la narrazione verticale tipica della *comedy* e giunge lentamente alla "flessibile" (Garcia Martinez 2016) con il passare delle stagioni. All'aumentare della complessità narrativa e dell'introspezione psicologica dei personaggi, sono riscontrabili forti cambiamenti nella rappresentazione delle soggettività appartenenti a diverse generazioni.

Nei primi episodi l'unica figura non infantilizzata nei tratti è Re Ghiaccio, un folle vecchio dai poteri glaciali e nemico dei giovani protagonisti. Ma con l'avanzare degli episodi e l'inserimento di una trama

orizzontale, i personaggi gradualmente presentati passano dall'essere semplici ricorrenze all'introdurre nel coro di prospettive anche il proprio punto di vista. Nel caso di *Re Ghiaccio*, egli cessa di essere l'archetipico antagonista comico per diventare un antieroe emotivamente connotato. Il vecchio mago si scopre essere ciò che rimane di Simon Petrikov, ricercatore reso folle dalla corona magica che gli ha permesso di sopravvivere all'olocausto nucleare e salvare la vita alla piccola Marceline, demone-vampiro abbandonata dal Re del regno dei morti, nonché suo padre. Anche le motivazioni dietro il gesto di quest'ultimo vengono esplorate, con episodi dedicati ai retroscena e alle tensioni nel rapporto padre-figlia.

Un altro recente caso degno d'interesse è il film Disney *Strange World* (2022) di Don Hall (ed. It. *Strange World – un mondo misterioso*). La tensione narrativa ed emotiva che percorre il film ruota attorno al rapporto tra i membri di tre generazioni differenti: un ragazzo di nome Ethan, suo padre Searcher e il nonno Jeager. Molti film Disney trattano il tema delle differenze generazionali,⁶ ma la variazione sostanziale è che in *Strange World* a prestare il principio di prospettiva primario non è il giovane adolescente, bensì Searcher che si ritrova a ricoprire il ruolo sia di figlio di Jeager che di genitore di Ethan. Il regime multiprospettico abbraccia quindi sia le istanze delle nuove generazioni con le loro diversità e i loro desideri, che quelle delle generazioni precedenti.

4. Il *reboot* tra inclusione, nostalgia e divergenze generazionali

In *She-Ra, Princess of Power* gli episodi sono percorsi dal *fil rouge* della coerenza d'ambientazione e la ricorrenza plastica dei personaggi. La natura del loro *design* non particolarmente eterogeneo troverebbe una giustificazione nella necessità di rendere più agevole l'animazione e la creazione dei giocattoli a partire da un medesimo stampo. Le differenze fisionomiche tra i personaggi femminili in *She-ra, Princess of Power* sono, ancora più che in *He-Man*, quasi nulle: la caratterizzazione delle principesse non si avvale di forme corporee variegata ma di formanti cromatici e plastici afferenti all'area semantica di provenienza del personaggio. Tra gli esempi si ritrovano fanciulle dal *nomen omen*: Mermista, principessa dei mari il cui nome richiama il termine anglofono per "sirena", dotata di

coda di pesce; oppure la stessa Catra, il cui nome contiene "cat", "gatto", la quale ha una maschera dalle orecchie feline ed è doppiata con un'inflessione che richiama il miagolio.

I *design* dei personaggi di *She-Ra and the Princesses of Power*, d'altro canto, sono diversificati e presentano molteplici somatotipi ed etnie. La serie del 2018 risulta ideata sin da principio con l'intento di mettere in scena personaggi differenti, e la loro eterogeneità si riflette nelle scelte di rappresentazione grafica. Le diverse caratteristiche etniche e fisionomiche dei personaggi sono un elemento che secondo Beth Cannon, responsabile del progetto presso DreamWorks, costituiva una grave mancanza nella serie del 1985 (Stevenson 2018).⁷ Pertanto anche la protagonista è sottoposta ad una rivisitazione estetica. L'operazione di *rebranding* non a caso viene affidata a ND Stevenson un *auteur* consolidato che fa dell'inclusione delle diversità il fulcro tematico delle sue opere, come si può vedere nella sua opera più famosa, *Nimona* (2015), in cui i personaggi principali oltre ad avere somatotipi differenti, portano il lettore a riflettere sulle tematiche afferenti allo spettro LGBTQIA+ e dell'esclusione.

She-Ra di ND Stevenson, quindi, viene disegnata senza il corpo a clessidra della preceditrice ma con maggiore tono muscolare e, al posto della minigonna, la guerriera indossa un paio di pantaloncini. Il novello approccio al *design* dei personaggi fece immediatamente discutere la generazione di appassionati della *She-Ra* degli anni '80. I discorsi da parte dei fan storici della serie avvenuti in rete furono particolarmente accesi per via della percepita poca femminilità dell'eroina. Tale reazione nei confronti del *reboot* di un'opera molto amata viene preso in considerazione da Proctor (2017) nella sua disamina del *reboot* di *Ghostbusters* (2016) di Paul Feig con protagoniste femminili, in cui egli individua discorsi di matrice nostalgica da parte dei fan della pellicola omonima del 1984. Secondo il suo studio, alcuni testi della cultura pop vengono investiti da un'aura quasi sacrale: tale evenienza viene definita da Proctor "*totemic nostalgia*" e descritta come una sorta di protezionismo che ruota attorno ad una relazione affettiva solitamente formatasi durante l'infanzia con un dato testo (Proctor 2017: 1122). Si potrebbe dunque ragionare su come le controversie verso i nuovi fan di *She-Ra* del 2018 possano essere un caso di *totemic nostalgia*,

dal momento in cui il testo, nel suo ruolo "totemico", diviene una fonte dalla quale l'appassionato ricava il senso del sé, vedendolo come un oggetto identitario, di narrazione e soprattutto di continuità delle proprie esperienze. (Ibidem).

Ponendo lo studio di William Proctor in relazione a *She-Ra and the Princesses of Power*, lo *show* viene percepito dalle generazioni precedenti di fan come un tentativo da parte di Netflix e DreamWorks di declassare l'importanza della *She-Ra* di Filmation con la quale avevano costruito un attaccamento identitario e totemico. Ciò avviene anche per una politica di "brand diversity" adottata da Netflix, la quale punta attivamente ad una strategia della rappresentazione delle diversità (Asmar et al. 2023: 31): se da un lato i fan storici si sentono respinti dal nuovo adattamento, la nuova generazione diventa il *target* che la piattaforma mira a colpire con l'intento diventare la loro fonte primaria di identificazione (Wayne 2018: 2).

L'utilizzo di una serie molto amata degli anni '80 per il confezionamento di un *reboot* sembra aver creato, però, una spaccatura generazionale tra i fan. Si consideri come gli anni '80 siano una decade di cui l'*entertainment* contemporaneo si sta nutrendo: basti pensare a serie come *Everything Sucks!* (2018), *Stranger Things* (2016-presente) o *One day at a time* (2017-2020), serie prodotte da Netflix e che riprendono non solo le estetiche ma anche i *format* degli anni '70 e '80 come forma di narrazione nostalgica (Freeman 2019). Tuttavia, il contenuto diverge dalla versione originale e totemizzata: ad esempio *One day at a time* di riprende il *format* della *sitcom* a camera fissa qual era la serie omonima del 1975 (Ibidem), senza avere come protagonisti i componenti caucasici di una famiglia tradizionale americana, bensì un nucleo familiare non tradizionale di immigrati latini con diversi somatotipi, orientamenti sessuali e di genere. Allo stesso modo si comporta la *She-Ra* di Stevenson, che si erge su un *franchise* degli anni '80 ma riprende strutture e discorsi che inseguono il gusto contemporaneo e la promessa di rappresentazione delle diversità (Freeman 2019: 101; Asmar et al. 2023: 35).

Ciò ha quindi creato una spaccatura tra i fan vecchi e nuovi, come dimostrano vari articoli di riviste online che hanno riportato le polemiche: alle invettive lanciate dai fan di Filmation, vi si possono leggere anche commenti degli appassionati della *She-Ra* di Stevenson in cui rispondono ai commenti negativi fatti

dalla generazione precedente di fan con altrettanta veemenza (Walker 2017; Hale-Stern 2017; Abad-Santos 2017).

5. Conclusione

Il caso di studio presentato ha coinvolto una serie animata del 1985 e il suo *reboot* del 2018 ed è stato reso evidente come quest'ultimo si sia sviluppato in un contesto mediale con determinate caratteristiche, le quali ne hanno motivato le sostanziali differenze.

L'ingresso delle piattaforme SVOD ha permesso agli spettatori di fruire in maniera differente la serialità come fossero un unico flusso: di conseguenza la struttura delle serie sono mutate: si è passati da una narrazione verticale (Mittell 2007) a un'ibridazione con la narrazione orizzontale (Garcia Martinez 2016). Un ulteriore fattore di distinzione delle due versioni è risultata essere la centralità che per il *reboot* riveste la multiprospettività (Ferraro 2015) delle istanze narrative, data dall'adozione di una narrazione orizzontale. La facoltà di scandagliare l'intimità di un maggior numero di personaggi e raccontarne punti di vista ed esperienze, ha reso possibile una trama complessa (Mittell 2006) che tratta in maniera inclusiva personaggi di diverse generazioni e ne esplora i reciproci rapporti.

Le istanze soggettive che nella serie prodotta da Scheimer non andavano in contrasto con quelle di destinazione incarnate dalle figure genitoriali, nella nuova versione hanno più spazio per un'esplorazione critica. I personaggi devono scontrare i loro diversi modi di leggere il reale, e in ciò il rapporto intergenerazionale ricopre grande importanza poiché spinge la narrazione a prendere in considerazione figure appartenenti a generazioni diverse, portatrici di un diverso bagaglio esperienziale e diversi codici di lettura del mondo.

Tuttavia, il cambiamento radicale della nuova *She-Ra*, creata secondo la *brand diversity* di Netflix (Asmar et al. 2023) diverge nel contenuto, mirando ad una maggiore inclusione e rappresentazione delle diversità etniche, corporee, di genere e di orientamento sessuale. La ricerca di un pubblico nuovo e più giovane ha finito per minare l'omogeneità del trattamento riservato a rappresentanti di diverse generazioni all'interno della serie, generando una spaccatura generazionale tra i fan dell'eroina di Eteria.

Note

¹ Per evitare la confusione che potrebbe generare l'omonimia tra i personaggi e le serie di cui sono protagonisti, quando ci si riferirà ad essi il nome non avrà marcature di formattazione mentre quando verrà nominata la serie sarà marcata dal corsivo.

² Per un esempio di discorso su *He-Man* risalente alla messa in onda delle serie, si veda Collins 1985.

³ *Subscription Video On Demand*, sigla con cui si identificano le piattaforme quali Netflix, HBO Max, Disney+, Paramount+ e così via, la cui fruizione avviene previo abbonamento, grazie al quale si accede ad un catalogo di film e serie TV.

⁴ Si tratta dunque dei padri di Bow, George e Lance, le due madri di Scorpia le quali rimangono anonime, la precedente paladina di Grayskull, Mara e l'AI della sua navicella, Light Hope.

⁵ Molti artisti che lavorarono alla divennero a loro volta autori di altre opere, come Rebecca Sugar (*Steven Universe*), Pat McHale (*Over the Garden Wall*), Ian Jones-Quartey (*OK K.O.! Let's Be Heroes*), Kent Osborne (*Cat Agent*), Skyler Page (*Clarence*), e Julia Pott (*Summer Camp Island*). ND Stevenson aveva lavorato come sceneggiatore alla serie a fumetti dedicata al cartone.

⁶ Basti pensare a *Tarzan*, laddove la sfida del protagonista è farsi accettare dal padre adottivo, o *Mulan* in cui il suo compito è rendere fiero non solo il padre, ma gli antenati tutti. Ma andando oltre, anche *Brave*, *Turning Red*, molti titoli Disney o Disney Pixar avvolgono la narrazione attorno al tema del rapporto con la famiglia (Zurcher 2018)

⁷ Secondo lo studio di Klein e Shiffman (2006) i corpi normopeso considerati in un corpus di opere animate dal formato di venti minuti, quale era *She-Ra, Princess of Power*, tra il 1930 e il 1990, venivano considerati attraenti a differenza di quelli sovrappeso, considerati non attraenti (2006: 361), tuttavia Rowe (2019) identifica una generica tendenza dell'animazione degli ultimi anni a rendere più eterogenei i *design* delle forme corporee.

Bibliografia

- ABAD-SANTOS A. (2018), "The Fight Over *She-Ra's* Netflix Re-design, Explained. Some Men Are Mad She Isn't Sexier", in *Vox*, 18 July, disponibile all'indirizzo <https://www.vox.com/2018/7/18/17585950/she-ra-redesign-controversy-netflix>, ultimo accesso 15/08/2023.
- ASMAR A., RAATS T., VAN AUDENHOVE L. (2023), "Streaming Difference(s): Netflix and the Branding of Diversity", in *Critical Studies in Television*, 18:1, pp. 24–40.
- BAUZA E., PURAC S. (2016), "Most of Your Favourite Cartoons Were Ads to Sell Toys", disponibile all'indirizzo <https://www.cbc.ca/documentaries/most-of-your-favourite-cartoons-were-ads-to-sell-toys-1.6687470>, ultimo accesso 8/08/2023.
- BURGOS D. (2021), "The Queer Glow Up of Hero-Sword Legacies in *She-Ra, Korra, and Sailor Moon*", in *Open Cultural Studies*, 5:1, pp. 248–61.
- CASTRO D., RIGBY J. M., CABRAL D., NISI V. (2021), "The Binge-Watcher's Journey: Investigating Motivations, Contexts, and Affective States Surrounding Netflix Viewing", in *Convergence*, 27:1, pp. 3–20.
- CHAMBERLIN L. J., CHAMBERS N. (1976), "How Television Is Changing Our Children", in *Clearing House*, 50:2, pp. 53–57.
- COLLINS G. (1985), "Controversy about Toys, TV Violence", in *New York Times*, 12 December, disponibile all'indirizzo <https://www.nytimes.com/1985/12/12/garden/controversy-about-toys-tv-violence.html>, ultimo accesso 11/09/2023.
- CONRAD E., MALMSTEN F. (2022), *She-Ra and the Princesses of Power: Exploring Character Development and Queer Representation*, tesi magistrale, Malmö University.
- FERRARO G. (2015), *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno storytelling*, Carocci, Roma.
- ID. (2019), *Semiotica 3.0. 50 idee chiave per un rilancio della scienza della significazione*, Aracne, Roma.
- FLAYELLE M., MAURAGE P., RIDELL DI LORENZO K., VÖGELE C., GAINSBURY S. M., BILLIEUX J. (2020), "Binge-Watching: What Do we Know So Far? A First Systematic Review of the Evidence", in *Current Addiction Reports*, 7:1, pp. 44–60.
- FREEMAN H. (2019), "Shifting Nostalgic Boundaries" in PALLISTER K. (ed.), *Netflix nostalgia*, Lexington Books, London, pp. 91–107.
- GANTZ W., MASLAND J. (1986), "Television as Babysitter", in *Journalism Quarterly*, 63:3, pp. 530–36.
- GARCIA MARTINEZ A. N. (2016), "A Storytelling Machine: The Complexity and Revolution of Narrative Television", in *Between*, 6:11, disponibile all'indirizzo <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2081>, ultimo accesso 11/09/2023.
- HALE-STERN K. (2018), "Original *She-Ra* Co-Creator J. Michael Straczynski Weighs in on Anger Over the New Design", disponibile all'indirizzo <https://www.themarysue.com/j-michael-straczynski-she-ra-design/>, ultimo accesso 15/08/2023.
- KALINSKE T., KILPLIN T., MORRISON J., WEEMS J. (2015), "How Did This Get Made: Masters of the Universe (An Oral History)", disponibile all'indirizzo <https://www.slashfilm.com/540279/masters-of-the-universe-oral-history/>, ultimo accesso 8/08/2023.
- KLEIN H., SHIFFMAN K. S. (2006), "Messages About Physical Attractiveness in Animated Cartoons", in *Body Image*, 3:4, pp. 353–66.
- KOSTELNIK M., MARJORIE J., WHIREN A. P., STEIN L. C., (1986), "Living With *He-Man*: Managing Superhero Fantasy Play", in *Young Children*, 41:4, pp. 3–9.
- MILORO A. (2023), "The Rise Of Streaming: Unleashing A Growing Appetite For Animation And Diverse Storytelling", in *Forbes*, 10 February, disponibile all'indirizzo <https://www.forbes.com/sites/forbesbusinesscouncil/2023/02/10/the-rise-of-streaming-unleashing-a-growing-appetite-for-animation-and-diverse-storytelling/>, ultimo accesso 19/08/2023.

- MITTELL J. (2007), "Film and Television Narrative" in HERMAN D. (ed.) *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 156-71.
- ID. (2008), "Narrative Complexity in Contemporary American Television" in *Velvet Light Trap*, 58, pp. 29-40.
- NETFLIX (2013), "Netflix Declares Binge Watching Is the New Normal", disponibile all'indirizzo <https://www.prnewswire.com/news-releases/netflix-declares-binge-watching-is-the-new-normal-235713431.html>, ultimo accesso 11/08/2023.
- NOH J. (2022), "Japanese Anime Market Hit Global Record High of \$20bn", disponibile all'indirizzo <https://www.screendaily.com/news/japanese-anime-market-hit-global-record-high-of-20bn/5177434.article>, ultimo accesso 19/08/2023.
- O'CONNOR K. (2020), "The Incredible Growth of the Animation Sector: In Conversation with Animation UK's Kate O'Connor", disponibile all'indirizzo <https://ukbaa.org.uk/blog/2020/12/16/the-incredible-growth-of-the-animation-sector-in-conversation-with-a-animation-uks-kate-oconnor/>, ultimo accesso 19/08/2023.
- PALMER E. L., DORR A. (1980), *Children and the Faces of Television: Teaching, Violence, Selling*, Academic Press, New York.
- PAUL T. (2021), "She-Ra and the Princesses of Power as Queer Momyth", in *Journal of Popular Culture*, 54:5, pp. 1095-1115.
- PERLMUTTER D. (2014), *America Toons In: A History of Television Animation*, McFarland, Jefferson.
- PROCTOR W. (2017), "'Bitches Ain't Gonna Hunt No Ghosts': Totemic Nostalgia, Toxic Fandom and the Ghostbusters Platonic", in *Palabra Clave*, 20:4, pp. 1105-1141.
- ROWE R. (2019), "Shaping Girls: Analyzing Animated Female Body Shapes", in *Animation*, 16:1, pp. 22-36.
- SCHEIMER L., MANGLES A. (2012), *Lou Scheimer: Creating the Filmmaker Generation*, TwoMorrows, Raleigh.
- STEVENSON ND (2023), "How ND Stevenson Created the Healing, 'Punk-Rock' Tale of Netflix's *Nimona*", in *Hollywood Reporter*, 16 June, disponibile all'indirizzo <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/nimona-nd-stevenson-netflix-film-inclusive-themes-1235506138/>, ultimo accesso 14/08/2023.
- ID. (2018), "She-Ra's Showrunner on Villains, Heroes, and the Show's Controversial Design", in *Verge*, 15 November, disponibile all'indirizzo <https://www.theverge.com/2018/11/15/18097423/she-ra-netflix-interview-reboot-noele-stevenson-showrunner-nimona-lumberjanes>, ultimo accesso 14/08/2023.
- VERMEIL A. G. (2020), "Troubling Transformation with the Ephemeral Double Trouble", in *Animation Studies Blog*, disponibile all'indirizzo <https://blog.animationstudies.org/?p=3788>, ultimo accesso 11/08/2023.
- VINT C., DITILLIO L. (2019), "3 years ago! An Interview with Larry Dittillio from Masters of the Universe Chronicles", disponibile all'indirizzo <https://operationretroshock.podbean.com/e/3-years-ago-an-interview-with-larry-ditilli-from-masters-of-the-universe-chronicles/>, ultimo accesso 8/08/2023.
- WALKER A. (2017), "She-Ra: Princesses of Power Isn't Made for Men", disponibile all'indirizzo <https://www.stylist.co.uk/life/she-ra-princess-of-power-criticised-by-male-fans-twitter/218753>, ultimo accesso 18/08/2023.
- WAYNE M. (2017), "Netflix, Amazon, and Branded Television Content in Subscription Video On-Demand Portals", in *Media Culture & Society*, 40:5, pp. 725-741.
- WILSON B. J., AUDREY J. W. (1992), "Developmental Differences in Children's Reactions to a Toy Advertisement Linked to a Toy-Based Cartoon", in *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 36:5, pp. 371-94.
- WIRZ D., ORT A., RASCH B., FAHR A. (2023), "The Role of Cliffhangers in Serial Entertainment: An Experiment on Cliffhangers' Effects on Enjoyment, Arousal, and Intention to Continue Watching", in *Psychology of Popular Media*, 12:2, pp. 186-196.
- ZURCHER J., WEBB S., ROBINSON T. (2018), "The Portrayal of Families across Generations in Disney Animated Films", in *Social Sciences*, 7:3, pp. 1-16.

Moving Mothers of Women: Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, and Motherhood in Motion

LUCA PINELLI

Università degli studi di Bergamo-Université Sorbonne Nouvelle
luca.pinelli@unibg.it

Keywords

Virginia Woolf
Simone de Beauvoir
Feminism
Matrilinearity
Reception

Abstract

This article builds and expands on the notion that Virginia Woolf and Simone de Beauvoir are the 'mothers' of second-wave feminisms. It comprises three interrelated movements. First, Simone de Beauvoir's paraphrase of Woolf's *A Room of One's Own* is explored, in particular through the 'myth' of Judith Shakespeare. This movement naturally leads to a discussion of the women's literature anthologies of the 1970s and 80s in the United States. An intermezzo attempts to show the inherent plurality of the category of 'second-wave feminism' by mapping Beauvoir's trajectory in France, the United States, and Britain, beyond the rather long shadow of a feminism of difference. The third and final movement investigates the reception of Woolf and Beauvoir among second-wave feminist critics and activists through the notion of 'feminist Bible' and through that of matrilinearity.

By adopting an overtly transnational perspective, this article shows how the very idea of (intellectual) motherhood ought to be understood in its border-crossings and its movements across time, space, languages, and disciplines.

Any course on women's history will include the names and works of Virginia Woolf and Simone de Beauvoir. Although neither of them wanted to be labelled as a philosopher, their discussions of womanhood have never ceased to produce interesting insights for subsequent generations of feminist theorists, to the effect that Woolf and Beauvoir are often described as the 'mothers' of second-wave feminism(s).¹

Like that of most canonical authors, especially when it comes to women writers, any history of Woolf's and Beauvoir's reception in subsequent generations is bound to show how they were often challenged or appreciated, rejected or adored, depending on who is claiming authority to do so and what vested interest they have in their analysis. As the signifiers 'Woolf' and 'Beauvoir' move from one context to another, from one intellectual to the next, they seem to acquire different meanings which often contradict one another. Because their meaning is never empty, 'Woolf' and 'Beauvoir' may be understood to be *moving* – rather than 'floating' – signifiers, whose travels through intellectual history constitute the very substance of their work. The object of this study of literary history is, after all, "an object with an unstable ontology, since a text can resonate only insofar as it is touched by the effects of its travels" (Dimock 1997: 1061): only by following its meandering through time, place, and language(s) can we better understand it.

This article comprises three movements: first, Beauvoir's paraphrase of *A Room of One's Own* in *The Second Sex* will be addressed in order to show what kind of 'Woolf' she was fabricating; an intermezzo will attempt to deconstruct the monolithic category of second-wave feminism in order to highlight its inherent plurality; then, the final section will look at how Woolf and Beauvoir were received and analysed by second-wave feminists in several countries through the notions of 'feminist Bible' and matrilinearity. Because of how problematic the translation of Beauvoir's *The Second Sex* was, reference will be made mainly to the French original, but the latest English translation will be provided in notes.²

1. Beauvoir's reception of Woolf's *A Room of One's Own*: The myth of Judith Shakespeare

The first time Woolf is mentioned in *The Second Sex*,

it is through a paraphrase of the famous argument about the fictional sister of Shakespeare, whom Woolf (the narrator) chooses to call Judith.³ The original reference to Judith Shakespeare occurs in Chapter III of *A Room of One's Own*, and in her retelling, Beauvoir alters some details of the original parable. Interestingly, Beauvoir offers here one of the first summaries of Woolf's text in France at a time when this was still not available in French translation.⁴

Just to give a little more context, the first French translation of *A Room* would only come out two years after *The Second Sex*, in 1951, in Clara Malraux's rendition for the publisher Gonthier. Like *Orlando*, *A Room* was proposed to Stock, the first publisher of Woolf in France, after *Mrs Dalloway* and *To the Lighthouse* came out in 1929, but both the 1928 novel and the 1929 essay were considered to be "too special and too exclusively related to problems of English life to be published with any success in French" (quoted and translated in Marcus 2002: 331); unlike *Orlando*, which would be published by Stock in 1931 after some insistence on the part of French cultural mediator and translator Charles Mauron, *A Room* will have to wait until 1951 to be considered by French publishers to be a text worth investing in, with *The Second Sex's succès de scandale* paving the way for Clara Malraux's first translation. Anne-Laure Rigeade has aptly argued in this respect that

in order for a text from one dominant literature to be received in another dominant literature, the latter must be able to welcome it, the tradition within which it will be inscribed must be constituted, and readers must have a framework of understanding in which to situate it. This is why, while Woolf's modernist novels were immediately translated, French readers must wait until 1951 to read *A Room of One's Own*. (Rigeade 2014: 72)⁵

In this sense, Beauvoir's *magnum opus* definitely contributed to expanding the patriarchal framework so as to make it more hospitable to Woolf's feminist polemic in France.

A closer look at Beauvoir's paraphrase of *A Room* in the first volume of *The Second Sex* reveals the combination of faithfulness to, and variation on the original which Beauvoir proposes. Of the elements present in the original, Beauvoir maintains the following: the Judith Shakespeare parable, although she

alters some details; the hostility that women writers garner from the (male) reading public; Lady Winchilsea's poetry, of which Beauvoir translates three lines that Woolf reports from the collection *Miscellany Poems, on Several Occasions* (1713); the Duchess of Newcastle's furious statement about how women are treated; Aphra Behn as the first middle-class woman who was able to "make her living by her wits" for the first time in women's history (Woolf 2015: 48); and the argument about the room of one's own as a space of material independence (cf. Beauvoir 1986: 182f.; Beauvoir 2011: 123f.). As Pierre-Éric Villeneuve has rightly pointed out, Beauvoir, in emphasising the materialist slant of Woolf's feminism, is anticipating one of the main trends in the second-wave feminist revision of Woolf (cf. Villeneuve 2002: 26ff.); at the same time, however, she is also adapting the previous essay to her own arguments while embellishing or, arguably, misinterpreting parts of it, as the case of Judith Shakespeare will show.

There are several differences between *A Room of One's Own* and Beauvoir's two-page summary of it. The first one is in relation to Samuel Johnson's notorious comparison between women preachers and dogs marching upright. Beauvoir claims that Johnson was talking about women *writers*: "En Angleterre, remarque V. Woolf, les femmes écrivains ont toujours suscité l'hostilité. Le docteur Johnson les comparait à 'un chien marchant sur ses jambes de derrière : ce n'est pas bien fait mais c'est étonnant'" (Beauvoir 1986: 183).⁶ In contrast, Woolf references Johnson's statement correctly in the text on two occasions: once, it is voiced, albeit in relation to women acting, by the theatre manager when Judith aspires to become an actress and write for the stage ("The manager [...] guffawed. He bellowed something about poodles dancing and women acting – no woman, he said, could possibly be an actress", Woolf 2015: 37); the same statement by Johnson is referenced a few pages later, but this time in relation to women composers and Germaine Tailleferre in particular ("Of Mlle Germaine Tailleferre one can only repeat Dr Johnson's dictum concerning a woman preacher, transposed into terms of music", ivi: 42). Thus, while Woolf relied perhaps on her readership's understanding of the original reference, Beauvoir did not have access to the same collective imaginary and seems to have misunderstood Woolf's variation on Johnson's dis-

dainful statement about women preachers, choosing instead to keep her focus on women writers. While this first divergence may seem to be a matter for academic pedantry, the other two give an overtly different colouring to Woolf's essay in *The Second Sex*.

A second difference is Beauvoir's addition of a reference to Daniel Defoe's novel *Moll Flanders* (1722) to the Judith Shakespeare story. While Woolf only hints at the fact that Judith, as she was prevented from accessing the theatre and getting "training in her craft", may have ended up "roam[ing] the streets at midnight" or "seek[ing] her dinner in a tavern" (ivi: 37), Beauvoir gives a more explicit twist to the story by writing "On peut aussi l'imaginer devenant une joyeuse prostituée, une Moll Flanders telle que la campa Daniel De Foe [sic] : mais en aucun cas elle n'eût dirigé une troupe et écrit des drames" (Beauvoir 1986: 182-3).⁷ It could be argued that Beauvoir is trying to show her knowledge of English literature by referring to a canonical work of fiction, thereby establishing a prior literary tradition that complements Woolf's parable. It is quite striking, however, how she is turning Judith's hunger-stricken search for food and her being relegated to the public streets (as opposed to the theatre) into an experience of blithe, even blissful ("joyeuse") sex work. At best, Beauvoir is trying to show her knowledge of, and passion about English literature, perhaps with an eye to tying this story in with her subsequent discussion of 'prostitutes and hetaeras' in the second volume; at worst, she is adding a titillating element to Woolf's story to make it more provocative and 'scandalous'. That she does not question Defoe's potential patriarchal bias in his portrayal of Moll Flanders seems to be quite an evident omission, especially considering that she will go on to analyse, almost invariably in uncomplimentary terms, the representation of women in the fiction and poetry of Henry de Montherlant, D.H. Lawrence, Paul Claudel, André Breton and Stendhal (only the latter author will come out of it unscathed).⁸

A third and final difference in the Judith Shakespeare story is the ending: while Woolf writes that "at last Nick Greene the actor-manager took pity on her; she found herself with child by that gentleman" and ended up "kill[ing] herself one winter's night and lies buried at some cross-roads where the omnibuses now stop outside the Elephant and Castle" (Woolf 2015: 37), Beauvoir suggests that "ou elle eût été re-

conduite à sa famille qui l'eût mariée de force ; ou séduite, abandonnée, déshonorée elle se serait tuée de désespoir" (Beauvoir 1986: 182).⁹ Once again, Beauvoir is making more explicit statements than Woolf, but she is also suggesting here *two* possible endings to the story: one that sees her being forced back to her family in order to be married off, and another that is more compatible with Woolf's ending, though with a more poignant twist, namely that she is *seduced, abandoned and dishonoured* by Nick Greene. While in *A Room* the tone is factual, in Beauvoir's retelling Judith is shown to be an object at the mercy of men, the concision of the sentence and the tripartite adjectival addition ("séduite, abandonnée, déshonorée") contributing to making her a passive character the reader is supposed to pity, rather than sympathise with. In both of the last two variations, then, Beauvoir is adding a more poignant twist to the story in order to highlight the violence women have to suffer in a patriarchal system. Once again, however, one of Beauvoir's additions – in the earlier case, Judith like the "happy Moll Flanders"; here, Judith as a "dishonoured" woman – may perhaps raise a few eyebrows.¹⁰

These variations on the original myth testify to Beauvoir's original handling of the story received from Woolf as well as to the story's productivity in the hands of subsequent generations. Although Woolf was clearly not the first woman writer to think of a similar myth,¹¹ the common misconception that women's genius "never got itself on to paper" in the Renaissance and the seventeenth century (Woolf 2015: 37) was contrasted most notably by Margaret J. M. Ezell, a scholar who specialises in early modern women writers. In a 1990 journal article clearly inspired by the recent emergence of New Historicism, Ezell argued that "the twentieth century's perceptions of works by women writing in the Renaissance and seventeenth century are based on a set of anachronistic and deforming presumptions about literary practice, production, and genre, bolstered by an outdated 'Whig' interpretation of English society" (Ezell 1990: 580).

In Ezell's account, Woolf is shown to be "bound by the limitations of the historiography of her day" (ivi: 587), but subsequent feminist critics who compiled critical anthologies of women's literature in English – Ezell mentions the volumes edited by "[Katherine M.] Rogers, [Joan] Goulianos, [Louise] Bernikow, [An-

geline] Goreau, [Fidelis] Morgan, [Sandra M.] Gilbert and [Susan] Gubar, and [Germaine] Greer", published between 1979 and 1985 (ivi: 580, 592) – also fall prey to Woolf's misconception. The critic ultimately argues for "a new concept of women's literature" that accepts "manuscript and coterie authorship and non-traditional literary forms as part of the female tradition" so as to better explore these women writers' texts before Aphra Behn in their constitutive differences (ivi: 591).

In Ezell's understanding of the term, the 'myth' of Judith Shakespeare as "the isolated, self-destructive female artist" (ivi: 585) has been foundational for subsequent generations because, as her analysis of women's writing anthologies shows, they have tended to look for similarities in women's literature rather than highlight potential differences: second-wave feminist literary criticism, especially that inspired by Elaine Showalter's gynocriticism and/or Hélène Cixous's *écriture féminine*, has often failed, Ezell argues, to foreground the differences underlying the production and circulation of texts across historical periods, intent as feminist critics were on finding new critical tools that could supplant the patriarchal assumptions inherent in literary criticism (cf. ivi: 581-2). While these feminist critics' work is of course to be praised in some respects, Ezell shows how in this particular regard it has failed to go beyond certain impasses underlying Woolf's knowledge and discussion of early modern women writers: this part of the myth has been reproduced all too faithfully without questioning the problematic categories Woolf brought to bear on previous centuries.¹²

While Ezell uses the term 'myth' in this article in the sense of a fantasy or an illusion, a fiction fabricated and believed, it could be argued that Judith Shakespeare as a story is also a myth in the first sense listed by the *Oxford English Dictionary*, namely "A traditional story [...] which embodies and provides an explanation, aetiology, or justification for something such as the early history of a society, a religious belief or ritual, or a natural phenomenon" (*OED online*, "myth, n. 1a"). In *The Second Sex*, Beauvoir famously employs the term either as a synonym for 'misconception' or in its original sense, with the first volume of the text bringing together the two interpretations in its subtitle, "Facts and Myths": these two terms are complementary both in the sense that there is a

factual reality about women and then there are patriarchal misconceptions about them *and* in the sense that there is rigorous documentation about women's history and then there are fictional stories – which are not necessarily 'false' – fabricated about and by them. The 'myth' of Judith Shakespeare participates of this very ambiguity: it is at the same time a misrepresentation of early modern women writers, as Ezell cogently demonstrates in her historicist approach to it, and a foundational story for subsequent feminist critics, Beauvoir included, who find in this fiction a liberating starting point for subsequent enquiries. In passing on this myth, Beauvoir is keeping a core mythologem (i.e. a fictional sister of Shakespeare, named Judith, would never have been allowed to write or act and would have ended her life in dire circumstances) while refashioning the story for the purposes of the 'scandalous' *Second Sex*.

2. Time Passes: Deconstructing second-wave feminism with Beauvoir

In view of the temporal distance as well as a pressing need to simplify various movements in different countries, second-wave feminism is sometimes proposed as a sort of unitary, monolithic entity, mainly aligned with the struggle for formal rights (e.g. abortion, divorce) and with a theorisation about the 'difference' inherent in the category of 'woman' (as opposed to that of 'man'). However, any history of feminism will show how such a linear conception of the second wave is bound to omit a series of tendencies and groups which have been marginalised or outright forgotten. This intermezzo will attempt to reconstruct how some groups of British and French feminisms have come to suffer from a marginalisation in (some) feminist reconstructions of the events of the 1970s and 80s, with a particular focus on how Beauvoir's trajectory may help us to uncover these histories.

A series of historical circumstances prevented *The Second Sex* from circulating abroad in an undistorted shape. As was hinted above, zoologist H. M. Parshley's first translation of the text was "filled with philosophical misinterpretations that fail to do justice to the complexity of Beauvoir's phenomenological existentialism" and even went so far as to delete "large sections of the original [...] without Beauvoir's

full knowledge or acquiescence", as reported by Mary Dietz (1992: 76).¹³ The flawed English version of the text made it ill-suited to travel without incurring misinterpretation not only because of this editorial (mis)conduct, however: another element, at least outside feminist studies, was the patriarchal bias reinforced by Sartre's long shadow over Beauvoir's philosophical oeuvre¹⁴, whereas within feminist circles the other important negative factor was the "invention" of 'French feminism' in Anglo-American criticism.

French historian Sylvie Chaperon has drawn attention to how, after an initial period of "assimilation" in France, Beauvoir's theses on womanhood and her intellectual persona were challenged in 1965 by texts like Mérie Grégoire's *Le Métier de femme* and Geneviève Gennari's *Le Dossier de la femme*, where more essentialist arguments were proposed; to this first "divide" (*clivage*), another break was added in 1970 with the rise to prominence of the group *Psychanalyse et Politique*, organised around Antoinette Fouque and later her library and press *des femmes*, both of which are still active today (Chaperon 2012: 277, 279). This *fracture* in France seems to have given rise to a similar divide in Anglo-American criticism, where however French feminism was homogenised as an essentialist, psychoanalytic tendency that had little relation to the variety and complexity of the French women's movement (cf. Moses 1998: 243). According to French materialist feminist Christine Delphy, this "invention" consisted in a process of "internal homogenization and external differentiation" whereby a foreign 'national' movement (the French *Mouvement de libération des femmes*) was crystallised into a psychoanalytic, mostly essentialist group of theorists (Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous) "which is defined by, and only by, its difference to the group which has the power to name; thus they are constituted as an Other" (1995: 214). While Anglo-American criticism was particularly interested in *Psych et Po*, all the heterogeneous groups that identified as socialist or materialist in the MLF remained underrepresented, if not completely absent, across the Atlantic, as U.S. scholars tended to prefer a form of feminism that could establish a psychoanalytic sexual difference that tended to be unresponsive to other intersections like race or class.

It was in particular through the 1980 anthology *New French Feminisms*, edited by Elaine Marks and

Isabelle De Courtivron, that this invention of ‘French feminism’ was concretised in Anglo-American scholarship.¹⁵ While this “invention” provided (Anglophone) Woolf scholars with yet another toolkit with which to analyse Woolf’s work (cf. Moi 2002; Minow-Pinkney 1987), Beauvoir tended to be dismissed as a dated thinker who still reproduced the main tenets of a more humanist – as opposed to a poststructuralist and psychoanalytic – ethos, even though it may in fact be argued that her own materialist feminism was attuned to (at least part of) Woolf’s feminist theories. It was not until the 1990s, especially thanks to the work of Margaret A. Simons (cf. Simons 1999) and Toril Moi (cf. Moi 2008), that Beauvoir was recovered and revised by feminist scholars in the United States.

Interestingly, this rather negative initial reception of *The Second Sex* in US feminist circles is contrasted by a more positive appreciation of the text in Britain, where several socialist feminist philosophers looked to Beauvoir when they started to adapt Marxism to an analysis of womanhood. As early as 1966, Juliet Mitchell regarded *The Second Sex* as “to this day the greatest single contribution on the subject [of women]” (1966: 15), even if she was probably thinking of Parshley’s flawed version of it.¹⁶ In her seminal book *Woman’s Consciousness, Man’s World* (1973), Sheila Rowbotham defined Beauvoir’s text an “extraordinary achievement [...] which first attempted a total synthesis of the biological, psychological, cultural and historical destiny of the concept and situation of women” while “not neglect[ing] new evidence which was available to her from work in psychology and anthropology” and “tackl[ing] also a philosophical tendency implicit in rationalism which had passed over into both the liberal feminist and Marxist approaches to emancipation” (2015: 10). In a similar vein, Michèle Barrett, in *Women’s Oppression Today* (1980), praised Woolf and Beauvoir for being more attentive to the “the ways in which material conditions have historically structured the mental aspects of oppression” than “approaches taken by contemporary feminism”, which she finds, in comparison, “notably unsatisfactory” (2014: 84f.). Unlike Anglo-American feminism, then, this British socialist feminism found ways to see in both Woolf and Beauvoir some important thinkers who were even *better* equipped than some of their successors to analyse and criticise patriarchal oppression.

Beyond the rather long shadow cast by a feminism of difference in the same years, then, there exists a plurality of theorists and activists who did not completely reject materialism and in fact emphasised how this other strand in feminist theory could still be useful to tackle the oppression of women.

3. Woolf-Beauvoir and second-wave feminisms: Feminist Bibles and matrilinearity

Both *A Room of One’s Own* and *The Second Sex* are regularly taught in university-level courses on feminist theory because of the central position they still occupy in the canon of women’s writing. Jane Marcus, a militant Woolf scholar operating in the United States in the 1980s, rightly remarked, in 1987, that

the Woolf book that means most to feminist critics of my generation is *A Room of One’s Own*. As our literary feminist bible, it is the one most subject to critical exegesis, most quoted and argued over in feminist critical work of the last decade (Marcus 1987: 3).

In a more critical vein, and interestingly in the same country (the United States), Mary Dietz pointed out that

Despite the legacy of Beauvoir as guide and guru, as well as the legend of *The Second Sex* as the ‘Bible’ of American feminism, both appear to have had a rather minimal impact upon the feminist movement in the United States. Like the Bible, *The Second Sex* seems to have been much worshiped, often quoted, and little read (Dietz 1992: 78).

If, in Marcus’s phrasing, *A Room of One’s Own* could rightly be called a Bible because of the admirable and considerable amount of “critical exegesis” it has produced, Dietz is suggesting in 1992 that the Bible is also one of those canonical texts which everyone has heard of, but has at the same time a very superficial knowledge of, even when it is widely referred to – and in fact, despite its canonical status, little was made of Beauvoir’s *magnum opus* in the United States before what Dietz terms a “dramatic turn in the 1980s” (ivi: 80), incidentally the same decade that witnessed Beauvoir’s death in April 1986.

In a sense, Dietz’s apt suggestion of a text that can be parcelled out into a series of pithy senti-

ae may be applied just as easily to *A Room of One's Own*. Just as critics and university lecturers repeat what has by now become a Beauvoirian aphorism, namely that "one is not born, but rather becomes, a woman", many Woolf scholars refer to the notion of androgyny or that of matrilinearity in *A Room* on a regular basis. Woolf's (narrator's) idea that "a great mind is androgynous" (Woolf 2015: 74) – an idea openly derived from Coleridge – did not fail to generate a heated debate in feminist circles after Elaine Showalter's notorious claim that "androgyny was the myth that helped [Woolf] evade confrontation with her own painful femaleness and enabled her to choke and repress her anger and ambition" (Showalter 1978: 264). Subsequent feminist critics like Toril Moi and Makiko Minow-Pinkney retorted to her (mis)reading of Woolf, showing for instance how androgyny "radically undermine[s] the notion of the unitary self, the central concept of Western male humanism and one crucial to Showalter's feminism" (Moi 1985: 7). Similarly, Makiko Minow-Pinkney's Kristevan study of Woolf argued for a "radical" understanding of androgyny which considers this Woolfian concept to "open up the fixed unity into a multiplicity, joy, play of heterogeneity, a fertile difference" (Minow-Pinkney 1987: 12). Once seen as an elusive, anti-feminist concept, androgyny in Woolf was recovered and revised by poststructuralist feminists in the 1980s to the effect that now it need no longer be defended against Showalter's allegations; in the meantime, Beauvoir and existentialism were regarded by most as resting upon dated and problematic notions of self, consciousness and will that seemed to be out of touch with the linguistic turn in philosophy and in cultural as well as literary studies.

The first section has already shown that many – if not all – the projects of anthologies of women's literature in the 1970s and 80s were inspired by the Woolfian notion of matrilinearity, another of those oft-cited theses usually abstracted from their original context. Towards the end of Chapter IV, the narrator in *A Room* states that it is not just "discouragement and criticism" that prevented women from writing, but also the lack of a "tradition behind them" (Woolf 2015: 57). As she writes:

For we think back through our mothers if we are women. It is useless to go to the great men writers for help [...]. The

weight, the pace, the stride of a man's mind are too unlike her own for her to lift anything substantial from him successfully. The ape is too distant to be sedulous. Perhaps the first thing she would find, setting pen to paper, was that there was no common sentence ready for her use (ivi: 57-8).

In this passage, the narrator is clearly setting up a direct relation between the woman's body – her 'situation', as Beauvoir defines it in *The Second Sex*¹⁷ – and the way she writes: reference is made not only to "a man's mind", but also to his "weight", "pace", "stride", to his physical movement rather than simply his way of observing and transcribing the world, so much so that the inspiration women may draw from men is described in physical – though possibly figurative – terms ("lift anything substantial"). "The ape is too distant to be sedulous" is a veiled reference to Robert Louis Stevenson's claim that he "played the sedulous ape to Hazlitt, to Lamb, to Wordsworth" (Stevenson 1887: 59), but of course, in this case these male models are too far from a woman's body for her to mimic them: once again, the notion of a literary tradition is invested with a bodily quality which prevents the writer from accessing a certain gendered – or even sexed, as feminists of difference would argue – imaginary. Beauvoir's understanding of the (woman's) body as a situation, however, would emphasise how this distance is not simply due to a different biological or psychic make-up; rather, because "The body is a historical sedimentation of our way of living in the world, and of the world's way of living with us" (Moi 1999: 68), there are ineliminable *material* conditions that impinge upon a woman's subject constitution, making all these contradictory aspects of her corporeality co-exist in a proliferation of various differences.

Any attempt to reduce Woolf's (narrator's) theses to a feminism of difference, or 'French feminism' in Anglo-American discourse, would clearly be at odds with other ideas being proposed in the narrative, most notably that of the androgynous mind whereby "there are two sexes in the mind corresponding to the two sexes in the body" and they "also require to be united in order to get complete satisfaction and happiness"; or, as the narrator puts it more concisely a few lines further, "Perhaps a mind that is purely masculine cannot create, any more than a mind that is purely feminine" (Woolf 2015: 74). Much in the same

way as Beauvoir will conclude that men and women need to realise they are equal and necessary to one another – albeit through an unfortunate, patriarchal term, “brotherhood” (Beauvoir 2011: 782) –, Woolf’s narrator is here encouraging men and women to come together and contaminate one another, as it were, in order to create more fruitful relationships based on the common acknowledgement that we all contain the masculine *and* the feminine and only a “fusion” enables the mind to be “fully fertilized” and use “all its faculties” (Woolf 2015: 74). Within this framework, writing ‘as women’ may in fact prove impossible because of the hostile patriarchal environment. As Laura Marcus has pointed out in reference to Woolf and subsequent feminisms:

[Woolf’s] ‘alternating loyalty to and deviation from’ the familiar positions of the feminist movement produced contradictions in her thought which more recent feminisms have often found it difficult to accept, tending to opt for one pole rather than another, instead of recognising and negotiating inconsistencies (Marcus 2010: 144).

In this sense, feminist critics after Woolf – Beauvoir included – produced ‘Woolfs of their own’ when they looked back on their English ‘mother’. While Beauvoir, as was sketched out above, emphasised the material element to Woolf’s text and depicted Judith Shakespeare as a victim of patriarchal violence in a ‘scandalous’ tone, subsequent feminists found in *A Room* a description of the kind of feminine difference they were coming to theorise. The idea of women’s separatism and the urgent necessity to find a feminine vocabulary and syntax seem to owe much to Woolf’s essay, especially as it was filtered through the philosophical intercession of Julia Kristeva, Luce Irigaray, and/or Hélène Cixous, whose supposedly unitary grouping is in fact an historical myth.¹⁸

An example of this tendency to look back on Woolf from a feminist differentialist perspective has recently been provided by Elisa Bolchi, who uncovered the history of the Italian Milan-based Novels Group (*gruppo romanzi*), a grassroots movement operating in the 1970s. After reading and discussing novels collectively “from May 1978 to June 1979” (Bolchi 2021a: 103), the feminists of the Women’s Bookshop in Milan published a collection of prose texts in their “Catalogo n.2”, interestingly titled “Le madri di tutte noi”

(“The mothers of us all”). As Bolchi points out,

The women who wrote the *Catalogo* looked more thoroughly and consciously into what ‘being a woman’ meant, a view that contrasted with the emancipation theory that had, until then, predominantly been embraced by Italian feminism linked to left-wing parties and to the *Unione Donne Italiane* (UDI) (ivi: 98).

Within this context, although Woolf’s *Three Guineas* and *A Room* were read as foundational texts for their political aims, her novels – in particular, *To the Lighthouse* – were found wanting because, as Bolchi insightfully remarks, “Although they found Woolf’s metaphor of the room useful, they also found that Woolf conceptualised the desire to fill the void with a literary language that was still observant of male symbolic order”, whereas writers like Gertrude Stein “served their goal better, since the incomplete or suspended sentences characteristic of her style, and her fragmented syntax, displayed the ‘void’ rather than circumventing it or translating it into a finite language” (ivi: 108).¹⁹

In the United Kingdom, a documentary aptly titled “Daughters of de Beauvoir” came out in 1989, directed by Imogen Sutton and produced by the BBC and the Arts Council. Alongside Beauvoir’s sister Hélène and her adopted daughter Sylvie Le Bon de Beauvoir, important feminist authors like Kate Millet, Marge Piercy, Eva Figes and Ann Oakley contributed to this retrospective of Beauvoir, all of them highlighting the huge impact Beauvoir had on their lives. British sociologist Ann Oakley refers to Beauvoir early on in the documentary as “a mother”, “the mother in some ways that I think some of us wished we had ourselves, and like one’s mother, I think, we thought of her as being immortal” (Sutton 1989: 2:42ff.). In a similar vein, Angie Pegg, a further education teacher, states how she fantasised about telling Beauvoir about her choice of pursuing a university education because her own mother would only tell her that husband and family came first (ivi: 3:03ff.). It seems clear, watching this documentary, that for these women, Beauvoir provided a blueprint of how an independent, successful intellectual woman could live: U.S. author Marge Piercy describes how reading *The Second Sex* was fundamental to acquire a vocabulary to talk about the lived experience of womanhood and goes

on to stress how naming became an essential practice in her and other women's lives (cf. ivi: 25.01ff.). If Beauvoir could state in no uncertain terms, in *The Second Sex*, that, in contrast to proletarians and Black people, "Les femmes [...] ne disent pas 'nous'" (Beauvoir 1986: 21) and are thus incapable of positing themselves as subjects and, as a consequence, of turning men into Others,²⁰ this documentary shows how even as flawed a rendition of her *magnum opus* as that produced by Parshley was able to shock, disturb, inspire subsequent generations of women and encouraged them to pursue different existential choices than those prescribed to them by patriarchal ideology.

4. Conclusion

This article has shown how the notion of Woolf-Beauvoir as 'mothers of second-wave feminism(s)' ought to be understood in a transnational perspective that favours movement and border-crossings over strict categorisation. *A Room* and *The Second Sex* both shocked and inspired subsequent generations of women in their attempt to become aware of themselves as political subjects as well as to theorise what their position in patriarchal ideology was, often with widely varying effects. As the texts travel beyond national, temporal, linguistic, disciplinary boundaries, they acquire different qualities that only emerge in their relationship with different times, spaces, and languages. Although this does not mean that there is no text prior to these travels, it does point to how essential the disparate resonances and the meandering movements of the object are to its constitutive qualities.

Notes

¹ Despite being immersed in philosophical discussions through the Bloomsbury Group, Woolf never had the ambition to be a philosopher and even went so far as to state, in the essay “The Novels of George Meredith”, that fiction cannot be philosophical without running the risk of becoming didactic: “when philosophy is not consumed in a novel, [...] it is safe to say that there is something wrong with the philosophy or with the novel or with both” (Woolf 2009: 550). Beauvoir studied philosophy at the Sorbonne in Paris and, despite producing several philosophical essays in her lifetime, she always cast Sartre as the ‘real’ philosopher and herself as a literary writer.

² On H. M. Parshley’s 1953 translation as well as its first and only re-translation, cf. Mann & Ferrari 2017, which contains the field-defining articles by Margaret A. Simons, Toril Moi, Nancy Bauer, and Meryl Altman, as well as newly commissioned essays about the 2008 translation.

³ There was a Judith Shakespeare, but that was the name of one of his daughters. That this is not necessarily an argument proposed by Woolf herself has been emphasised time and again in recent scholarship, where the contradictory theses proposed in the text are shown to create a tension between different strands of (subsequent) feminist theory. As is clear from an analysis of the text, there are different narrators (Mary Seton, Mary Beton, Mary Carmichael, etc) performing in *A Room of One’s Own*, a fact which destabilises any attempt to settle on what Woolf ‘really’ thought (Marcus 2010; Favre 2020).

⁴ To my knowledge, even in the French periodical press, *A Room of One’s Own* was rarely discussed in depth before its first French translation in 1951. Although the essay would, in 1930, be part of the English literature syllabus for the *Agrégation de l’enseignement secondaire des jeunes filles* (cf. the 1st July 1930 issue of *L’Enseignement public. Revue pédagogique*), it seems to be referenced in depth only in Marguerite Yerta Méléra’s somewhat scathing critique of it in the French conservative paper *L’Action française* on 13th March 1930 (cf. Méléra) and in Marcelle Auclair’s article on women’s need for solitude in *Notre temps* on 23rd October 1933 (cf. Auclair). Even so staunch an Anglophile as André Maurois understandably made but a passing reference to it in *Les Nouvelles littéraires* on 11th May 1935 in his article on the important developments in English literature of the previous 25 years (cf. Maurois).

⁵ The original French quote is “pour qu’un texte d’une littérature dominante soit reçu dans une autre littérature dominante, il faut que celle-ci puisse l’accueillir, que la tradition dans laquelle elle s’inscrit soit constituée, que les lecteurs possèdent un cadre de compréhension dans lequel la situer. C’est pourquoi, si les romans modernistes de Woolf sont immédiatement traduits, les lecteurs français devront attendre 1951 pour lire *Une chambre à soi*.” The translation is my own.

⁶ “In England, Virginia Woolf notes, women writers always engender hostility. Dr Johnson compared them to ‘a dog’s walking on his hinder legs. It is not done well; but you are surprised to find it done at all’” (Beauvoir 2011: 124).

⁷ “She could also be imagined as a happy prostitute, a Moll Flanders, as Daniel Defoe portrayed her: but she would never have run a theatre and written plays” (Beauvoir 2011: 124).

⁸ Although Woolf herself wrote in her essay “Defoe”, included in the first *Common Reader* (1925), that “The advocates of women’s rights would hardly care, perhaps, to claim Moll Flanders and Roxana among their patron saints; and yet it is clear that Defoe not only in-

tended them to speak some very modern doctrines upon the subject, but placed them in circumstances where their peculiar hardships are displayed in such a way as to elicit our sympathy”, thereby highlighting the complexity of Moll Flanders’ character (Woolf 1994: 103), subsequent critics sometimes found this representation wanting, as noted by Lois A. Chaber (cf. Chaber 1982: 213, n.9–10). For a recent reappraisal of Defoe’s potential patriarchal bias in his representation of Moll Flanders (and Roxana) with an eye to the complex narrative (and political) stratifications of the two texts, cf. Pollak 2009.

⁹ “either she would be brought back to her family and married off by force; or seduced, abandoned, and dishonoured, she would commit suicide out of despair” (Beauvoir 2011: 123f.).

¹⁰ A more generous approach to this addition by Beauvoir would perhaps see in her “dishonoured” a class-marked euphemism.

¹¹ In her posthumously published, unfinished novel *From Man to Man* (1926), Olive Schreiner had already complained: “what of the possible Shakespeares we might have had [...] stifled out without one line written, simply because, being of the weaker sex, life gave no room for action and grasp on life?” (Schreiner 1926: 219).

¹² For a different take on Woolf’s view of early modern writers and the Elizabethan age more broadly, a take predicated upon the notion of resonance, cf. Fernald 2006: 51–84. Interestingly, Fernald does not limit herself to providing an historical counterpoint to Woolf’s (narrator’s) view in *A Room* but maps out the peculiar trajectory provided by her essays on the Elizabethan period in order to better situate her readings within Woolf’s own thought as it evolves through the decades. Fernald’s approach overtly “benefits from and moves beyond the strict historicism of Margaret J. M. Ezell and the feminist psychoanalytics of Sandra Gilbert and Susan Gubar” (ivi: 2) and shows what kind of interesting enquiries may be produced when literary criticism departs from the straight and narrow of ‘strict historicism’ and ‘feminist psychoanalytics’ in a new century.

¹³ Although Simons and Moi were understandably trenchant in their criticism of Parshley’s heavy editorial hand, Yolanda Patterson’s and Anna Bogic’s subsequent research into the translator’s correspondence with the editorial team at Alfred Knopf has shown that, unlike the lack of philosophical training, the heavy editorial hand may not in fact have been his (cf. Patterson 2002; Bogic 2009; 2010).

¹⁴ For a recent, insightful overview of this aspect of the reception of Beauvoir’s philosophical work, cf. Kirkpatrick 2019.

¹⁵ Although Beauvoir features in this anthology as a sort of ‘mother’ who paved the way for (some) subsequent theorists, Moses highlights how the editors’ introduction put Psych et Po centre stage in the MFL despite their effective marginality, thereby turning French *women authors* into French *feminists* in one fell swoop (cf. Moses 1998: 255f.).

¹⁶ She never references the text directly, but she does quote Beauvoir’s *The Force of Circumstance* in English translation, so she probably read *The Second Sex* in Parshley’s translation despite her knowledge of French, as evidenced in the same essay by references to Althusser in the original.

¹⁷ “dans la perspective que j’adopte – celle de Heidegger, de Sartre, de Merleau-Ponty – si le corps n’est pas une *chose*, il est une situation : c’est notre prise sur le monde et l’esquisse de nos projets” (Beauvoir 1986: 75); “in the position I adopt – that of Heidegger, Sartre and Merleau-Ponty – [...] if the body is not a *thing*, it is a situation: it is our grasp on the world and the outline for our projects” (Beauvoir

2011: 46). To be sure, the notion of 'situation' cannot be reduced to that of the body, especially in earlier texts, as pointed out by Keeffe (1996); however, the body is overtly defined "a situation" in *The Second Sex* and, as Moi points out, this argument has far-reaching consequences for feminism in that it is "not only a completely original contribution to feminist theory, but a powerful and sophisticated alternative to contemporary sex and gender theories" (Moi 1999: 59).

¹⁸ As Moses remarks, "Hélène Cixous figures in these [French feminist] histories as the best known of the authors closely associated with Psych et po. Luce Irigaray's work in the 1970s is likened to Cixous's: both were grounded in psychoanalytic theory and stressed the specificity of woman, but following a 'violent rupture' between Irigaray and Psych et po in late 1974, the two theorists kept their distance. Julia Kristeva never associated herself with the MLF or with feminism – indeed, she often railed against both in the popular press – and these histories make no mention whatsoever of her or her work." (Moses 1998: 245)

¹⁹ It ought to be noted, however, that the group was relying on a flawed translation of *To the Lighthouse*, the one produced by Giulia Celenza in 1934, reissued by other publishers in subsequent decades, where patriarchal language was one of the additions the translation made to the text. We have to wait for Nadia Fusini's 1992 retranslation to get a better sense of Woolf's prose in Italian. Interestingly, Fusini's version is also the first to translate the title more faithfully as "Al faro" rather than "Gita al faro" (cf. Bolchi 2021b).

²⁰ "If woman discovers herself as the inessential, and never turns into the essential, it is because she does not bring about this transformation herself. Proletarians say 'we'. So do blacks. Positing themselves as subjects, they thus transform the bourgeois or whites into 'others'. Women [...] do not use 'we'; men say 'women' and women adopt this word to refer to themselves; but they do not posit themselves authentically as Subjects." (Beauvoir 2011: 8). Unlike what the translators chose to do here, I capitalise 'black' to emphasise how the category of race is derived from a cultural and ideological – rather than simply physical or biological – context of white supremacy.

References

- AUCLAIR M. (1933), "La femme a acquis le droit à la solitude", *Notre temps*, 23 October.
- BARRETT M. (2014) [1980], *Women's Oppression Today*, Verso, New York.
- BEAUVOIR S. de (1986) [1949], *Le deuxième sexe*, vol. 1, *Les faits et les mythes*, folio essais, Gallimard, Paris.
- EAD. (2011) [2008], *The Second Sex*, translated by Constance Borde and Sheila Malovany-Chevallier, with an introduction by Sheila Rowbotham, Vintage, London.
- BOGIC A. (2009-2010), "The Story of the First English Translation of Beauvoir's *Le Deuxième Sexe* and Why It Still Matters", *Simone de Beauvoir Studies*, 26, pp. 81-96.
- BOLCHI E. (2021), "Filling the Void: Virginia Woolf and the Feminism of Difference in Italy", *The Italianist*, 41:1, pp. 97-115.
- EAD. (2021), "Solid and Living: The Italian Woolf Renaissance", in DUBINO J., PAJAK P., HOLLIS C. W., LYPKA C., AND NEVEROW V. (eds.), *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and Contemporary Global Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 183-198.
- CHABER L. A. (1982), "The Matriarchal Mirror: Women and Capital in *Moll Flanders*", *PMLA*, 97: 2, pp. 212-226.
- CHAPERON S. (2012), "Beauvoir et le féminisme français", in LECARME-TABONE É., JEANNELLE J.-L. (eds.), *L'Herne Beauvoir*, Éditions de l'Herne, Paris, pp. 277-283.
- DELPHY C. (1995), "The Invention of French Feminism: An Essential Move", *Yale French Studies*, 87, pp. 190-221.
- DIETZ M. (1992), "Debating Simone de Beauvoir", *Signs*, 18: 1, pp. 74-88.
- DIMOCK W. C. (1997), "A Theory of Resonance", *PMLA*, 112: 5, pp. 1060-71.
- EZELL M. J. M. (1990), "The Myth of Judith Shakespeare: Creating the Canon of Women's Literature", *New Literary History*, 21: 3, pp. 579-92.
- FAVRE V. (2020), "A Room of One's Own's (Resistance to) Feminist Interpretations and Feminism", *Études britanniques contemporaines*, 58, available online: <http://journals.openedition.org/ebc/9184> [last accessed 18/11/2023].
- FERNALD A. E. (2006), *Virginia Woolf, Feminism and the Reader*, Palgrave Macmillan, New York.
- KEEFE T. (1996), "Beauvoir's Early Treatment of the Concept of 'Situation'", *Simone de Beauvoir Studies*, 13, pp. 151-164.
- KIRKPATRICK K. (2019), *Becoming Beauvoir: A Life*, Bloomsbury, London.
- MANN B., FERRARI M. (eds) (2017), *On ne naît pas femme: on le devient. The Life of a Sentence*, Oxford University Press, Oxford.
- MARCUS J. (1987), *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis.
- MARCUS L. (2002), "The European Dimensions of the Hogarth Press", in CAWS, M.A. and LUCKHURST, N. (eds.), *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, Continuum, London, pp. 328-56.
- EAD. (2004) [1997], *Virginia Woolf*, Second Edition, Northcote, Tavistock.
- EAD. (2010), "Woolf's Feminism and Feminism's Woolf", in SELLERS, S. (eds.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 142-179.
- MAUROIS A. (1935), "Vingt-cinq ans de littérature anglaise", 11 May.
- MÉLÉRA M.-Y. (1930), "Une Chambre à soi", *L'Action française*, 13 March.
- MINOW-PINKNEY Makiko (2010) [1987], *Virginia Woolf and the Problem of the Subject*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- MITCHELL J. (1966), "Women: The Longest Revolution", *New Left Review*, 40, pp. 11-37.
- MOI T. (1999), *What Is a Woman? And Other Essays*, Oxford University Press, Oxford.
- EAD. (2002) [1985], *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Routledge, London.
- EAD. (2008) [1994], *Simone de Beauvoir: The Making of an Intellectual Woman*, Oxford University Press, Oxford.
- MOSES C. G. (1998), "Made in America: 'French Feminism' in Academia", *Feminist Studies*, 24:2, pp. 241-274.
- PATTERSON Y. (2002), "H. M. Par[s]hley et son combat contre l'amputation de la version américaine", in DELPHY C., CHAPERON S. (eds.), *Cinquante ans du Deuxième Sexe*, Syllepse, Paris, pp. 475-81.
- POLLAK E. (2009), "Gender and Fiction in *Moll Flanders* and *Roxana*", in RICETTI J. (ed.), *The Cambridge Companion to Daniel Defoe*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 139-157.
- RIGEADE A.-L. (2014), "A Room of One's Own, Un cuarto propio, Une Chambre à soi. Circulations, déplacements, réévaluations", *Ti-contre. Teoria Testo Traduzione*, 2, pp. 67-81.
- ROWBOTHAM S. (2015) [1973], *Woman's Consciousness, Man's World*, Verso, New York.
- SCHREINER O. (1926) [1920], *From Man to Man*, T. Fisher Unwin, London.
- SHOWALTER E. (1978), *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Virago, London.
- SIMONS M. A. (1999), *Beauvoir and The Second Sex: Feminism, Race, and the Origins of Existentialism*, Rowman & Littlefield, New

- York.
- STEVENSON R. L. (1887), *Memories and Portraits*, Chatto & Windus, London.
- SUTTON I. (1989), *Daughters of de Beauvoir*, BBC/Arts Council documentary.
- VILLENEUVE P.-E. (2002), "Virginia Woolf among Writers and Critics: The French Intellectual Scene", in CAWS M. A., LUCKHURST N. (eds.), *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, Continuum, London, pp. 20-38.
- WOOLF V. (1994), *The Essays of Virginia Woolf*, IV: 1925-1928, edited by Andrew McNeillie, Hogarth Press, London.
- EAD. (2009), *The Essays of Virginia Woolf*, Volume V: 1929-1932, edited by Stuart N. Clarke, Hogarth Press, London.
- EAD. (2015), *A Room of One's Own and Three Guineas*, edited with an introduction and notes by Anna Snaith, Oxford World's Classics, Oxford University Press, Oxford.

**RAPPRESENTARE LE
GENERAZIONI III.
FIGLI BASTARDI, ELEZIONE E
SCARTO**

Begetting the Novel; Or: On the Conception and Reproduction of a Literary Genre

STEFANIA CONSONNI

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

Keywords

Novel
Generation
Hybridisation
Narrative morphology
Genre

Abstract

By means of an in-depth, multi-level metafictional analysis of an exemplary case study, Jeffrey Eugenides' Pulitzer-winning novel *Middlesex* (2002), this contribution aims at testing the historiographical and critical affordances of the 'literature/generation nexus', i.e., the culturalist reading of literature through the phenomenology and history of generations, and vice versa. The study's purpose is a twofold one. It firstly and generally aims at exploring the metalinguistic tools offered by this methodology, with a view to identifying and solidifying key critical tropes, such as tradition vs. innovation, ancestry vs. evolution, heritage vs. transformation, recessiveness vs. dominance, perpetuation vs. discontinuity, etc. Secondly, and more specifically, it seeks to shed light on the conception, reproduction, birth and growth of the novel form itself as a privileged creature in the modern generational (as well as cultural) ecosystem. The semantic intertwining of 'genre', 'gender' and 'genius' displayed by the examined case study – a chain of meanings that is actually among the most fruitful heritage of the Latin term *generāre* ("to beget") – will be showcased as a prominent aspect of the novel form as a "synthesis of the heterogeneous" (Ricoeur 1984), and as a privileged laboratory for practices of contamination, hybridisation, cross-fertilisation (Bakhtin 1979), since its very inception in the early eighteenth century.

1. Genre, gender and genius

One fecund point about the “literature/generation nexus”, i.e., the culturalist reading of literature through the phenomenology and history of generations, and vice versa (Consonni, Cleto 2023), is that it challenges us to think of texts – and more specifically of genres – in terms that are both materially socio-cultural (think of processes of production, consumption and representation) as well as metaphorically organicistic (think of dynamics of creation, filiation and reproduction amongst authors, ideas and writings). Indeed, there is a distinct heuristic advantage to conceptualising literature in such amphibious terms, namely, that it provides us with some plastic meta-language for crystallising a number of forever fluctuating critical tropes, such as tradition vs. innovation, ancestry vs. evolution, heritage vs. transformation, recessiveness vs. dominance, perpetuation vs. discontinuity, etc.

Last but not least, which is what specifically concerns this contribution, the literature/generation nexus may help bring into focus the formidable semantic intertwining of ‘genre’ vs. ‘gender’ vs. ‘genius’ that is amongst the most fruitful modern bequests of the Latin lemma *generāre* (“to beget”), and that has characterised the novel form since its very inception in the eighteenth century. Interestingly, the issues of genre (i.e., a shared repertoire of solutions meant for symbolic representation, communication and production), genius (i.e., the achievement of individual artistic creation, textual innovation and/or aesthetic excellence), and gender (i.e., an avowed or ascribed strategy for the construction, expression, representation or imposition of a specific trait of people’s subjectivity and identity) come together in a transformational chain of dichotomies which has been resonating for quite some time in Western culture. Especially when it comes to what is probably the most flexible, most generous of all literary forms: the novel.

An entirely “new province of writing” (Fielding 1749: 88) – think of its nearly amateur origins with such authors as Defoe and Richardson (Watt 1957; Davis 1983; McKeon 1987) –, the novel is a genre that almost “anybody can write”, even “some desperado with barely a nurtured dream” (DeLillo 1991: 159). A genre that was born hungry and aspiring enough to

encompass and process “real things” with “plots and fictions”, “taking the world narrowly into itself” (*ibid.*), and reconfiguring it into a wide-ranging catalogue of morphologies, all of which have ever since kept expanding the genre’s family free, regardless of their being rudimentary or sophisticated, ideologically progressive or reactionary, reminiscent of tradition or rooted in the here-and-now of the rising (or fading) industrial bourgeoisie. A genre whose appetite for individuals, identities and objects has ever since fed off the material, social and cultural movements of the modern world, irrespective of their historical relevance, collective or personal resonance, which it is sometimes capable of turning it into “[s]omething so angelic it makes your jaw hang open” (*ibid.*).

Come to think of it, the cultural history of the novel is perhaps in itself a self-conscious tale of genealogical functions and terms, for the relationships between works, authors and their material and symbolic contexts are indeed often conceptualised in terms of kinship. Think of legitimate, trueborn novels, such as for instance the ones by Henry Fielding or Charles Dickens, of orphaned (anonymous) and foster (under pseudonym) novels, or of cadet, adopted, foundling, renegade or disowned novels, entering or leaving corpora or traditions, etc. What I wish to pursue in this study is, however, an investigation of the novel itself as an eminently ‘bastard’ genre: as the genre, that is, that has shown the greatest interest in – and talent for – formal and epistemological contamination, hybridisation, cross-fertilisation (Bachtin 1979; Kristeva 1977), whereby its key affordance is its exogenous capacity to coalesce a potentially endless (and provably restless) spectrum of relations, conflicts and transformations into the flexible bonds and boundaries of its forms, and to cognitively speculate on such a manoeuvre, to such an extent as to become a dominant consumption genre across contexts and times.

As memorably phrased by Paul Ricoeur, the novel is an unrivalled tool of cultural production when it comes to configuring reality into a new “synthesis of the heterogeneous”, and to generate, “at the higher level of a metalanguage”, a kind of understanding of the world that is ultimately and paradoxically rooted in text-internal (as well as context-sensitive) formalisation (Ricoeur 1984: IX). As opposed to the virginity of the poetic word and its privileged, univocal relationship to the poetised object, the novel’s represent-

ative mission is mainly achieved by virtue of its being compromised, from the very outset, with the complex opacity of novelised world, for the genre itself rejoices in dissonance, in polyphony and metamorphosis, i.e., in incorporating and reconfiguring the most divergent – multiperceptual, multilingual, multidiscursive – stimuli (Bakhtin 1975: 106). But above all, the novel is never hesitant to be *in the middle* of such vectors and pressures, to literally, structurally, and synchronically textualise them.

In what follows, I deal with the novel as the rarely pure and never simple offspring of its inherent tensions, including those generated by its self-definition as a literary genre in 'biological' competition (and cross-breeding) with the other modern progeny of the Latin keyword *generāre*. In particular, I will explore the intricacies of genre, gender and genius through a multi-level formal analysis of an exemplary case, Jeffrey Eugenides' programmatically titled *Middlesex* (2002). By scrutinising its composite narrative voice and stylistic genome, its epistemological inheritance and historiographical kinship, as well as the gendered idea of literary hybridisation it elaborates on, I will look into the conception, reproduction, birth and growth of the novel as a privileged creature in today's generational and cultural ecosystem.

2. A 'well-begotten' novel

The much-awaited outcome of a nine-year long literary gestation, and of as many rewrites, Jeffrey Eugenides' *Middlesex* came into this world as an international case. The recipient of the 2003 Pulitzer Prize for Fiction, the novel was the literary wunderkind of the noughties, in reason of its significant birthweight, conspicuous ambitions, talkative style, and compelling subject matter. It is the picaresque, mock-heroic, first-person coming-of-age memoir of Calliope Stephanides, a character whose genetic condition matches the work's title: a third-generation descendant of Greek immigrants, (s)he is an intersex person, born with an ambiguous genital configuration that is first interpreted as female, but with puberty takes on an ever clearer male character. At fourteen, Calliope thus oscillates between the "biology" of sex and the "alias" of gender (2002: 443; henceforth referred to as M), between the 'outside' of a female socialisation-induced phenotype, and a male genetic 'inside',

losing the identity (s)he had hitherto acquired, and having to fashion a brand-new one out of thin air. And yet, what exactly is inside or outside individual identity? Does education not shape people as much as biology? How much of us is a state of nature or a surface feature of a cultural process? And why are these originating factors generally read as antagonists? Why not hypothesise 'mixtures' thereof, a.k.a. more unstable and problematic combinations lying *in the middle* of the spectrum, oscillating between the apexes of the nature-nurture debate?

Despite the critical hype it instantly generated as a (*frankly*) self-congratulatory celebration of existential discomfort and representational rebellion, *Middlesex* does appear – some twenty years after its consecration – to deserve a re-reading from the specific standpoint of the novel as a workshop of cultural generation and generational reproduction. Indeed, in many respects Eugenides' work can be said to anatomise the genetic code of the genre itself, and to chart out the very notion of what a novel ultimately is: a dominant product of cultural and morphological bastardy – of heterogeneity, contamination and metafiction. Thematically speaking, *Middlesex* is a multigenerational family novel and a rite of passage turning a docile Midwestern girl, Callie, into a *him*: Cal, a dark teenager destined to on-the-road adventures in California, to pursue a diplomatic career in reunited Berlin, and there to write, as a forty-year-old male-identified hermaphrodite, his memoirs, i.e., the novel itself. The migratory adventures of Desdemona and Lefty, Cal's Greek grandparents, and the Fordist rise of her/his parents, Milton and Tessie, showcase metamorphosis as the novel's all-pervasive *fil rouge*. Emigrating from Anatolia to Detroit, Cal's grandparents evolve from siblings (and silkworm farmers) to spouses (and factory workers), while her/his parents, in turn second cousins, complete the adaptation process by turning into successful restaurateurs. (*All of which events are interconnected with Cal's genetic condition, as well as with Eugenides' own biography*).¹

More broadly, the novel is concerned with the ongoing hybridism typical of any existential condition or situation that finds itself oscillating between places, roles or identities; namely, with the incompleteness, the plurality, the volatility – the no-longer and not-yet *je ne sais quoi* – inherent to the 'middle-sex' position, to *any* middle position, actually. If it is litera-

ture's task to confront the unknown, to plunge into an underground world, to sink in transformations, then "writing about the transmission of a genetic mutation" made it "sensible and also incumbent [...] to reiterate the transition in terms of the literary form" (Bedell 2002). Which explains the novel's double soul: conceived as a story – flamboyant, clownish and bohemian in spirit – about the fluctuations of gender identity vis-à-vis the alleged stability of biological sex, it makes the sex vs. gender dichotomy an opportunity to reflect on any unstable, impermanent or incomplete ontology, as if the narrative pact included the question, *What do we (really) talk about when we talk about gender?* Indeed, this cognitive purpose is pursued on three interconnected diegetic levels.

Firstly, the novel's history and geography extend from half-Greek-and-half-Turk 1922 Smyrna to the hypothetical melting pot of early-twentieth-century Detroit, to post-WWII Koreas, to 1974 Cyprus and reunified Berlin, where Cal eventually writes his memoirs, touching on "all the places in the world that are no longer one thing or the other" (M: 363). A lead motif in the work thus seems to be the intricate network of relationships that constitutes contemporary subjectivity. Secondly, the intersex protagonist appears as a stratification of classical and modern myths (Hermaphroditus, Tiresias, Orlando, Herculine Barbin), literary gender-bending and gender sociology.² Endowed with an exceptional ability to "communicate between the genders, to see not with the monovision of one sex but in the stereoscope of both" (M: 269), Cal is placed in an obviously implausible as much as emblematic existential position that is a pivotal crossroads in the fictionalisation of the nature-nurture debate.

Finally, and interestingly, a jigsaw-style metafictional apparatus is immediately apparent in Eugenides' synchro-diachronic juxtaposition of heterogeneous narrative models, from the wonderful canon of Homer, Sophocles, Ovid and Virgil to eighteenth- and nineteenth-century epic (Henry Fielding, Laurence Sterne, George Eliot's *Middlemarch*) to modern and postmodern mythopoeia (James Joyce's *Ulysses*, T.S. Eliot's *Waste Land*, Gabriel García Márquez's *One Hundred Years of Solitude*, Salman Rushdie's *Midnight's Children*, as well as Lev Tolstoj, Günther Grass, Joyce Carol Oates, Saul Bellow, J.D. Salinger, Vladimir Nabokov, Philip Roth, etc). This is mostly evident in the

narrator's *dictum*, an eclectic-and-solemn first-person fusion of end-of-millennium intertextual/citationist reflexivity and eighteenth/nineteenth-century-reminiscent "narrability" (Barthes 1966). Which, in Eugenides' opinion, makes *Middlesex* "a kind of novelistic genome" (Foer 2002), whereby traditional prose accents recreate the classics' formal elegance, while a constellation of intra- and extradiegetic mirrorings clarifies its postmodernist matrix. Think of the Stephanides-Eugenides parallel (same age, same Greek origins, both from Detroit and writing in 2001 Berlin); Cal describing his "Roman-coinish" face (M: 198) along the lines of Eugenides' own androgynous profile (properly printed on the novel's back cover); 'Middlesex' also being the Stephanides mansion in suburban Detroit. (*What else, the author speculates in an interview, could be expected from a novelist with the same name as T.S. Eliot's "Smyrna merchant"?*)³. And may we add: doesn't this conflation of meanings happily resonate with the semantic evolutionary chain (and 'genial' expectations) engendered by *Eu-genides*, a 'well-begotten' Greek-American novelist whose alter ego, Calliope, a.k.a. the Muse of poetry, in turn identifies with Tiresias, the intersex seer bearing witness to the fate of "Mr Eugenides, the Smyrna merchant" in T.S. Eliot's *Waste Land*?⁴

Although *Middlesex* simultaneously elaborates on all three levels, thus pointing towards a poetics of global hybridism, in what follows I address the novel's most revealing level: its metafictional apparatus. On the one hand, it seems indisputable that Cal's autobiography, an incredibly ambitious "hyphenate-American" fresco (Mendelsohn 2002) revolving around a key epistemological crossroads such as the nature vs. architecture of subjectivity, has a programmatically Bakhtinian narrative structure that is allegedly not rectilinear but "circular" (M: 20). On a superficial level of reading, this seems to make the novel formally similar to those "Germanic train-car constructions like, say, 'the happiness that attends disaster'" (M: 217). But one cannot help wondering if, and to what extent, this explicitly 'well-begotten' novel – with its obviously calculated diegetic surfaces, its eye-catching metafictional geometry – is *really* able to innovate a hyper-stylised, hyper-sophisticated form of literary reflexivity (*widely reified, by the way, by the novel form when still in its infancy, as we shall see*) by contaminating it with an urgent political preoccupation

such as the nature-nurture debate. In other words, is this beloved child of a novel, avowedly born with a “silver spoon”,⁵ ultimately able to incarnate the radical bastardy that is the cultural and morphological birthmark of the genre? More precisely, getting closer the methodological focus of this paper, how does *Middlesex*’s genealogical theme respond to the pressure of the sociocultural and organicistic tensions inherent to the literature/generation nexus, and how does it fit into the cultural history of the novel form, which the nexus itself clearly contributes to draw?

There are two aspects worth analysing in this respect, to which the following sections are devoted. Firstly, a first-person narrator that, by intertwining several traditional models, builds a metanarrative frame positing Calliope, since her/his very material conception, as a problematic hinge between the issues of subjectivity and textuality. Secondly, a narrative structure that works like a palimpsest of diegetic models arranged in a historical compendium of Western literature, or as Eugenides himself has it, “a kind of novelistic genome” (Foer 2002).

3. A eugenic narrator

Calliope’s genetic condition resembles, in itself, a narrative experiment, combining the teleological determination of biology, i.e., a modern version of “the Ancient Greek notion of fate” transplanted “into our very cells”, with the imponderable arbitrariness of experience, which makes 30,000 genes into not simply “a brain”, but “a mind” (M: 479). If an individual’s chromosomal heritage seems to recall the notion of destiny (*or perhaps Calvinist predestination?*), personal identity intertwines such determinism with a marked component of chance, brought about by the arbitrariness of self-fashioning. The novel thus sets out to elaborate on identities, genealogies, and the opposing forces of hereditariness and acquisition, through the use of a narrator that is also irreducibly composite. Alternating the first-person retrospection of forty-year-old male Cal with the half-faded third-person simple past of Callie’s schoolgirl days, Calliope’s autobiography appears as a rhythmic oscillation “between the print of genetics and the Wite-Out of surgery” (M: 417).⁶ Calliope’s voice is an “impossible” one (Foer 2002), just as impossible was the first-person-plural narrator in Eugenides’ debut novel, *The Virgin Sui-*

cides.⁷ But the vocal scale in *Middlesex* is even more heterogeneous, incorporating essay-writing (sociology, sexology and cultural history, mimicking in particular Michel Foucault’s style), film language (spatial relationships abound, such as montage, freeze frames or slow motion), and, as mentioned above, an overtly self-reflexive and metafictional scaffolding that pivots on the tradition vs. innovation, heritage vs. transformation – or, more precisely, classic vs. postmodern – dichotomy.

Poised halfway between fate and chance, Calliope cannot but embrace a hybrid narrative style, as s/he zigzags between divergent narrative modes that can, with tolerable approximation, be traced back to the twofold origins of the eighteenth-century humoristic novel. The mock-heroic model of Henry Fielding’s zero-focus *Tom Jones* (1749), clearly recognisable behind Calliope’s Olympic, self-mocking omniscience, is contaminated with Laurence Sterne’s fragmentary and aporetic *Tristram Shandy* (1760–67), which in turn inspires Eugenides’ idiosyncratic and parodistic use of an impertinent as much as unreliable first-person narrator. To be clearer, Calliope can easily sing a pseudo-Homeric invocation to the Muse, in Fielding’s solemn ‘puppeteer’ style (“Sing me, o Muse, of the recessive mutation on my fifth chromosome! [...] Sorry if I get a little Homeric at times. That’s genetic, too”), and maliciously decline, only a few pages later, any responsibility for the reliability of the story s/he is telling, pretty much in contumacious Sternean fashion: “Of course, a narrator in my position (prefetal at the time) can’t be entirely sure about any of this” (M: 4, 9).

Despite their emblematic disparities, Fielding and Sterne are however extreme instantiations of a unified (and fairly extended) spectrum of diegetic possibilities, i.e., those composed by the self-conscious narrator (Booth 1961). A humoristic device inherited by the eighteenth-century novel from Cervantes, Furetière and Scarron, the self-conscious narrator exposes the process of selection, omission and articulation of events as anything but discreet or silent, when not explicitly framed by metafictional commentary (which indeed happens quite often). Calliope thus reclaims her/his eclectic descent from an odd couple of disparately original and immensely influential progenitors of the novel form as we nowadays know it, that is to say, as a quintessentially voracious

and transformative genre. Fielding's infallible 'narrative watchmaking' – which in *Tom Jones* translates into a sophisticated counterpoint between the interventions of Providence and the accidents of Fortune, and into a structure made of an irrefutable beginning, a succession of interlinked ordeals, and a temporally as well as causally geometrical conclusion –, is thus alternated with Sterne's whimsical and nebulous syntax of the human intellect. *Tristram Shandy* indeed tells no proper story, but a "life" (not Tristram's, in fact, but his uncle Toby's life) and "opinions" (not Tristram's, but his father Walter's opinions), which triggers a melan-comic dialectic between the 'natural' randomness of worldly circumstances and the designed 'artificiality' of autobiography, which – precisely in order to re-order life's triviality, fortuitousness and banality – ends up (apparently) violating any idea of narrative order whatsoever (Consonni 2012).⁸

Only superficially irreconcilable, Fielding and Sterne's models are in real fact complementary and interdependent, for they both elaborate on the ductile, transient and metamorphic relationship between chance and fate, or better still, between Arbitrariness and Necessity. They both speculate on the novel as the result of a structural interplay between the random, fragmentary discontinuity of subjective experience and the coherent symbolic mediation that narrative morphology casts upon it. A "synthesis of the heterogeneous", i.e., an "integrating dynamism that draws a unified and complete story from a variety of incidents", narrative form is a "temporal whol[e] bringing about a synthesis" of "circumstances, goals, means, interactions, and intended or unintended results", transforming disorganised "variety into a unified and complete story" (Ricoeur 1984: 8). If Calliope is conceived – *à la* Fielding – at the behest of Necessity, through the supposed determinism of eugenic selection ("a map of ourselves" that "dictates our destiny", M: 37), and more specifically through the use of a basal thermometer which, according to Uncle Pete, would give Milton and Tessie a daughter,⁹ her/his very birth introduces the Sternean leitmotif of the whole novel, i.e., the complications of Arbitrariness, as exemplified by people's sexuality and identity (216). Later on, when Calliope's genital anomaly is discovered, no doubt whatsoever will be left about genetics being "a crapshoot, entirely" (119).

Middlesex however shows no in-depth incarna-

tion of either eighteenth-century matrix. On the one hand, Fielding inspires a chain of coincidences and fortuitous events that take place in wonderful Homeric/Ovidian fashion. Think of the "Simultaneous Fertilization" begetting Milton and Tessie, "a hundreds-to-one odds" event occurred after watching a play on the Minotaur, i.e., "about a hybrid monster" (M: 107); or of a mysterious little girl, appearing at church "that one day and never again" in front of Tessie, for the apparent "sole purpose of changing my mother's mind" in regard to the use of a basal thermometer so as to influence Calliope's sex (15). On the other hand, just like a clone of Sterne's cinematic antihero, Calliope raises the curtain on the very act of her/his own conception, swoops in behind the scenes of family vicissitudes, freezes her/his ancestors' action in *tableaux vivants* that work as a playful pretext to provide readers with metanarrative explanations and comments,¹⁰ only to actually enter the diegetic stage (i.e., be born) halfway through the novel.

But it is a mutual reduction of complexity – a paradoxical *non-violation* of the original types – that actually characterises Calliope's voice. Think, for example, of how Fielding's dialogues with the reader are expanded into a conspicuous apparatus of self-reflexive captions that seems however to neglect, or forget, its deep – dialectically necessary, structurally vital – connection with a textual kernel of opacity, or secret, if you will, which in the case of *Tom Jones* was the hero's unknown lineage. (*A secret that Fielding rigorously preserved just below the surface of the text, never a prey to the flattery of bavardage and, indeed, kept undisclosed for nearly one thousand pages, which is how long the seduction between narrator and reader lasts*).¹¹ Why then incorporate, one may wonder, so many self-congratulatory comments? Why always anticipate events, even those that will not be mentioned in due course? Or elucidate the nickname "That Obscure Object of Desire" by giving the full plot of Buñuel's film? Just like the architect of the eponymous house, home of the Stephanides family, *Middlesex* does not seem to believe in the concept of *door*, "of this thing that s[wings] one way or the other" (M: 258),¹² granting or blocking the reader's cognitive access to a textual space, but only in self-reflecting surfaces that favour a rhizomatic network of instantaneous references, easily accessible and interruptible at any time, rather

than an integrated (ordered, layered) system of meaningful narrative relations. Calliope's voice thus ends up sounding like a form of ventriloquism that, by theatrically designing a eugenic narrator, leaves the original models unaltered, without the structural tension of a 'middle'.

Think, also, of what happens to *Tristram Shandy's* typical sinuosity. Sterne's plot opens in 1718, ends in 1713 and meanwhile tangles back and forth in time, following patterns that are formally complex as much as they are spatiotemporally rigorous (Consonni 2012). But after an opening flashback, i.e., Desdemona and Lefty's escape from Anatolia, an essentially anecdotal narrative line follows a cumulative development, with only a time shift (an ellipsis) of about ten years in Milton and Tessie's childhood, after which the two of them are teenagers "on a summer evening of 1944" (M: 167). From there on, events follow a strictly chronological order. In addition, Calliope's cunning dismissal of Desdemona ("I allowed [her] to slip out of my narrative because, to be honest, in the dramatic years of my transformation, she slipped out of my attention most of the time", 521-22) or report of Milton's death (one of those "common tragedies of American life, [which] as such do not fit into this singular and uncommon record", 512), does not have any of the formal intelligence – of the coherent and cogent chronological short-circuit – with which Sterne eliminates and reinstates the character of Yorick.¹³ Though enveloped by the narrator's exotic, histrionic voice, these are substantial shortcomings that become apparent when Eugenides' novel is contextualised within the literary genealogy of the subgenre, i.e., the humoristic novel, from whose repertoire all its metafictional paraphernalia is derived.

Interestingly, however, one may claim that, to some extent, *Tristram Shandy* itself emblematically seems to christen Eugenides' work. *Middlesex* opens with an unmistakably Sternean (albeit undeclared) self-reflexive frame, about ten pages long, that by setting the stage before Calliope's birth (i.e., the basal thermometer experiment, etc.), summons an epistemological problem that has really always been at the heart of the novel as a genre (Said 1975): *how to begin?* Which is not an insignificant problem in a novel preoccupied with the begetting of new generations, of individuals as well as of cultural products. And even more so when the novel itself declares its direct

descent from a literary age such as the eighteenth century, which established nothing less than the rationale for the genre itself. Think of *Tristram Shandy's* well-known first sentence: "I wish either my father or my mother, or indeed both of them, as they were in duty both equally bound to it, had minded what they were about when they begot me" (Sterne 1760-69: 1). The traditional *ab ovo* beginning – Fielding's typical beginning, to be clear, which sets the scene for the ensuing plot design –¹⁴ is parodied by Sterne's *literal ab ovo*, or rather licentious *ab semine* beginning, i.e., a *coitus interruptus*: "Tristram's misfortunes began nine months before ever he came into the world" (3). According to Wolfgang Iser (1988), by putting the narrator's account of her/his very conception before her/his actual coming into this world, Sterne plays with the rhetorical assumptions underlying the symbolic act of begetting a novel. Far from inaugurating a diegetic teleology, Tristram's birth is already the (non-deterministic) effect of a (non-systematic) action-and-reaction chain, which triggers an *ad infinitum* reverse construction whose sole purpose is to magnify (and thus flaunt) the normally tacit assumptions of a 'good' tale (Shklovsky 1929). Selecting a narrator, in fact, is equivalent to creating something that, not unlike a human being, would otherwise be inconceivable.

Indeed, through a parergonal opening chapter that is eugenically titled "The Silver Spoon", *Middlesex* borrows from *Tristram Shandy* the idea of interweaving the organicism (or 'naturalness') of biological conception with the tradition (or 'artificiality') of novel writing. Which, on a metafictional basis, implies the cross-fertilisation of genetics and literature, or, if you will, of nature and nurture, "biology" and "alias" (M: 443). It is actually through the image of an *egg* – the primordial nucleus, sphere or germ, the perfect seed carrying a chromosomal heritage ready to be fertilised and transform into new life – that *Middlesex* conveys the idea of hybridisation as a *common law of generation* that orchestrates human procreation and literary filiation alike. But this image is, once again, retrieved from *Tristram Shandy*. In Sterne's time, the ancient embryological theory of Preformation still held that the conception of a new individual would take place not as the progressive transformation and specialisation of previously unformed material (i.e., a female cell fertilised by male gametes, which

is what C.F. Wolff's epigenetic theory brought forth as of the 1760s onwards), but as predetermined growth of miniature body parts that were already perfectly present in the *homunculus*, i.e., the tiny prototype of a human being supposedly located either in ovaries, or (more frequently) in spermatozoa.¹⁵ Completely misreading the transformational mechanism of reproduction, this odd theory appears to be perfectly antithetical to hybridisation. Which showcases the opposition between Preformation's rigid fate and the much more nuanced interaction of fate and chance in epigenesis, whereby the determination inherent to a specific and limited genetic heritage is altered by the unpredictable randomness with which two gene pools hybridise and start their morphological process towards a new human being. And yet, Eugenides refers the *homunculus* when telling about Calliope's conception.

Is this a contradiction? Quite the contrary. It is the novel's greatest strength: through the cunning artificiality of an anachronism, *Middlesex* ironically resumes a conjecture that had already been ridiculed by Sterne.¹⁶ With reference to the history of creation in Ovid's *Metamorphoses*, in the chapter titled "Ex Ovo Omnia" a metaphorical equation is drawn between human reproduction, the work of silkworms, whose yarn is the result of a transformative process that also originates from eggs, and the unfolding of the narrative thread, which in turn generates the yarn, or *textum*, of literary writing. The egg image thus takes on a composite embryological meaning, as a new individual's principle of genetic constitution and as the primordial germ of his/her narrative formation, i.e., the discursive core of his/her identity's cocoon. Opening with Desdemona smuggling silkworm eggs to America, the story winds through a celebration of the silk thread that, throughout the novel, will create the Stephanides' genealogical tapestry. Embryos and silk threads, begotten individuals and begotten novels are thus a recurring association, both in the intradiegetic and, in line with Sterne's model, the metafictional universe. Think of young Desdemona seeking destiny's signs in her silkworms' worldly wisdom (M: 5); of the circular wedding dance, "spinning the cocoon of [her and Lefty's] life together" (68) as they cross the Atlantic; or of how the worm box itself, now battered and stripped of its original function, is entrusted with the relics of her memory at the end of

the story (522).

Most importantly, the egg metaphor also has a structural relevance. As Calliope embarks on the digression taking Desdemona and Lefty to Detroit in the chapter entitled "The Silk Road", s/he compares the legendary discovery of silk in the third millennium B.C. by the Chinese princess Si-Ling-chi to her/his own imminent narrative path: "Like her I unravel my story, and the longer the thread, the less is left to tell. Retrace the filament and you go back to the cocoon's beginning in a tiny knot, a first tentative loop" (M: 63). Once the digression is circularly accomplished, in "Ex Ovo Omnia" Calliope resumes the account of her/his own conception, relying precisely, as mentioned above, on the *homunculus*, that is to say, on a theory (allegedly) elaborated by biologist Jan Swammerdam in 1669, through the microscopic anatomical dissection of an insect called *Bombyx mori*, which is nothing but – *what else could it be?* – "a silkworm" (199).¹⁷ "In the same way, I like to imagine my brother and me", Calliope's impossible prenatal insight goes, "floating together since the world's beginning on our raft of eggs", "inside a transparent membrane, each slotted for his or her (in my case both) hour of birth" (M: 199). After this, the curtain rises again on Greek Easter 1959, when (egg-based) family celebrations are suddenly interrupted by a long-awaited signal, a slight rise in Tessie's temperature due to imminent ovulation. There follow "a billion sperm" swimming "upstream, males in the lead", carrying "not only instructions about eye color, height, nose shape, enzyme production", but "a story, too", "a long white silken thread spinning itself out" ever since that day "two hundred and fifty years ago, when the biology gods, for their own amusement, monkeyed with a gene on a baby's fifth chromosome" (210). "Slippery as a yolk", the omniscient *homunculus* dives into Tessie's womb and then "headfirst into the world" (211). But the bond between embryos, silk threads and diegetic threads remains unbroken, for like the eggs smuggled from China to Anatolia three millennia after their discovery, a rebellious gene is surreptitiously transmitted in the new baby's gene pool by his grandparents' incestuous union. *Et cetera*.

That a caricatural conception exactly opposite to hybridisation should be used to convey such hybrid contents as gender, genetics, generation and genre adds a deeper form of structural intelligence to a tem-

poral and logical short-circuit that appears, in itself, as an interesting strategy for cross-breeding – actually, *bastardising* – scientific paradigms, literary traditions and cultural metaphors. Following in Sterne's footsteps, Eugenides entrusts the paradoxical tangle of Necessity and Arbitrariness, which is also the very marrow of the novel form as a "synthesis of the heterogeneous", precisely to an antediluvian theory that is theatrically artificial and erroneous inasmuch as it is exclusively founded on determinism. Which point needs to be properly emphasised in re-reading a novel that has probably been overpraised as to the relevance of its subject matter and its (fairly predictable) flamboyant stylistic traits, for it may shed further light on *Middlesex's* genuine contribution to the literature/generation nexus and to the amphibious insight that the latter offers into the biology and evolution of literary models and deeper narrative structures.

The begetting of Calliope is thus the substantial knot – the "*buttonhole*", in Sterne's vocabulary – that, by waving together "The Silk Road" and "Ex Ovo Omnia", actually materialises the proclaimed "innate" circularity that is "in any genetic history" (M: 20). The story's circularity is in turn instantiated by the metafictional expedient of Preformation, i.e., a paradoxical metaphor of hybridisation in both human reproduction and literary perpetuation. In a novel focusing on subjective (and cultural) production and reproduction, and on textual (and sexual) creation and recreation, the *ab ovo* beginning and the anachronism of the *homunculus* do constitute a sound and credible 'middle' between Eugenides' themes and Sterne's morphologies – a genuinely hybrid reuse of *Tristram Shandy's* model. (*Although not a single mention of Sterne is ever to be found in any of Eugenides' poetic declarations*). One might, at this point, go along with Eugenides' claim to never start a new novel "from a thematic point of view", such as the "reinvention of self, identity, or any of these things", but from a closer agglomeration of content and form, something like a "a germ where the rest of the book will grow from", a generative nucleus containing all the instructions for "plot, sense of character, sense of narrative voice and tone" (van Moorhem 2003). But how does *Middlesex* respond to these stimuli?

4. The novel's genome

The narrative structure of *Middlesex* seems, *alas*, to have been conceived by a preformist. Inspired by pastiche, it begins with "heroic epic narration", becoming "more realistic, more deeply psychological" as the generational plot unfolds, so that "like its hermaphroditic narrator" the structure appears as hybrid, "[p]art third-person epic, part first-person coming-of-age tale" (Foer 2002). With Milton and Tessie's birth, the epic family chronicle is contaminated with the social novel, and turns into coming-of-age autobiography with Calliope's childhood and adolescence. The principle of *ars combinatoria* is thus a common denominator between genetic transmission and literary perpetuation. "I wanted *Middlesex* to be [...] a kind of novelistic genome", Eugenides explains, clarifying that novel writing means, like procreating, cross-fertilising one's resources, putting them "into the blender [*sic*] and arrive at your own style and vision" (Foer 2002). As a consequence, the novel's metafictional structure reflects "the progression of Western literature, something in the way the 'Oxen of the Sun' chapter in *Ulysses* does" (Foer 2002), whereby the novelist's "hermaphroditic imagination" merges patterns and languages "in the same way we have ancient genes in our body combining in a different way to create different human beings" (Weich 2006).

But what precisely is hybridisation in a novel? According to Mikhail Bakhtin's classical definition, it is a deliberate "mixture of two social languages within the limits of a single utterance", or the "encounter, within the arena of an utterance, between two different linguistic consciousnesses, separated from one another by an epoch, by social differentiation or by some other factor" (1934-35: 358). This is whence the novel's heteroglossia originates, along with the novel's cultural significance as an aesthetic object that is both markedly distinct from the common 'prose of the world' and, by constitution, always entangled with the unfolding of social discourse around it. It is through a fecund contamination of "speech diversity and even language diversity" that the writer may construct "his style, while at the same time [maintaining] the unity of his own creative personality and the unity (although it is, to be sure, *unity of another order*) of his own style" (278, 298).¹⁸ But in *Middlesex's* case, one may argue, there may be a problem with

the very concept of “unity of another order”. Indeed, Eugenides seems to identify hybridisation not with the somewhat viscous, strained, diagonal (and probably imperfect) articulation of multiplicity in oneness, but with the smooth, fragmentary, linear, cumulative (and easily polished) automatism of multiplicity as indefinite addition. To be clearer, *Middlesex*’s plurality is a horizontal arrangement of models that, in producing a constant deferral of narrative meanings, seems to be designed for a kaleidoscopic, fairly epidermic self-celebration of the novel form as a rhizome of differences. One has the impression of a self-congratulatory ‘portrait of the novel as a hybrid genre’ aspiring to embrace the Western tradition in all (or almost all) its manifestations, from classical antiquity (Homer, Ovid, Virgil) to European modernity (Fielding, Sterne, George Eliot, T.S. Eliot, James Joyce, Günther Grass) and twentieth-century United States (e.g. Vladimir Nabokov, Saul Bellow, J. D. Salinger, Philip Roth), South America (e.g. Gabriel García Márquez), Russia and India (Lev Tolstoj, Salman Rushdie), etc.

A mosaic, or palimpsest, of heterogeneous segments thus pushes the Stephanides’ genealogical evolution forward, from 1922 Anatolia to 1930–60s Midwest, mid-1970s California and early-2000s Berlin. The genealogical plot proceeds in concert with the historiographical advancement of models and patterns that, ever since the rise of the genre, have gradually joined the – in itself quite spurious – novel’s family tree. (*Time’s arrow following in both cases a straight and cumulative vector*). Thus, pseudo-Homeric prose introduces Desdemona and Lefty, while the eighteenth-century novel of the origins, based on the individual’s perilous search of a worldly destiny and social role, accompanies their flight to America in (roughly) the rest of Book One (M: 19–78). The “most realistic” model mentioned by Eugenides (Foer 2002), recalling the nineteenth-century industrial novel – think of Dickens’ *Hard Times*, Charlie Chaplin’s *Modern Times* or Fritz Lang’s *Metropolis* – accounts for Desdemona and Lefty’s settling down in Detroit (M: 79–165). There follows a section, heterogeneously inspired by jazz improvisation (“Clarinet Serenade”) and the 1950s short story, devoted to Milton’s courtship of Tessie, and by the military dispatch and newsreel following Milton’s military commitment in WWII (M: 166–214).

Finally, the Bildungsroman, the “more deeply psy-

chological” section (Foer 2002), extends from Calliope’s birth in Book Three to the end of the novel, including all coming-of-age stages, from Calliope’s childhood, marked by the 1967 Detroit social riots, to the age of sociability, when her clan moves into the house called Middlesex, to her erotic apprenticeship with Clementine Stark, and her infatuation with “That Dark Object of Desire” (M: 319–400).¹⁹ This last chapter speculates in particular on the cognitive and emotional distance between forty-year-old Cal and his former ‘herself’, copiously alternating the pronouns *I* and *she* – a technique alluding both to the rhetorical mask of unreliability (Booth 1961), and to the construction of point of view in film language.²⁰ Consistently with the matrix model, there follow the ordeal motif (Callie brought to an emergency room in Petoskey, doctors discovering her genital anomaly, a pilgrimage of medical inspections; M: 401–39), and ensuing *peripeteia*: events precipitate as Cal recognises ‘himself’ (and his fate) in front of the terms ‘hermaphrodite’ and ‘monster’ in *Webster’s Dictionary*, and as he secretly reads his medical record at Dr Luce’s “Sexual disorders and gender identity clinic” in New York (M: 430–39). Having his hair ritually cut, he embarks on a classical on-the-road exile trip to San Francisco (“Young Man, Go West”), where he will know exploitation (working as an erotic attraction in a night club) but also self-empowerment (upon hearing about ‘gender’ for the first time). Milton’s death in a car crash finally calls him back home, where he will rediscover his roots and indulge the pleasures of elegy (“The Last Stop”).

But, once again, are we really dealing with a hybrid novel? From the textual evidence gathered so far, it would appear that a full mixture of different literary gene pools – languages, genres and styles – is hardly accomplished. Not so much because a seamless narrative texture is replaced by the stitching together of heterogeneous narrative patches. Indeed, the structural significance of pastiche, as Sterne himself first taught, lies precisely in the conceptual exposition of a structural backbone mainly made not so much of parts themselves, but of the connections between them, i.e., hinges and joints, voids and fractures. But what is striking in this ‘Harlequin patch-dress’ structure is the relational poverty of its connections, whose function goes no further than being instrumental to an essentially linear narrative development.

There is, in other words, a depletion of systemic relationships that eventually ends up mortifying any attempt at “grasping” this kind of multiplicity “together” and transforming it “into a unified and complete story” (Mink 1978; Ricoeur 1984: 8). In truth, Eugenides’ structural connections cannot be interpreted as mobile or conflictual thresholds; nor – to stick to the weaving metaphor – can one detect in them the nested tension of hems, brims or embroideries, or the ambiguous beauty of scars, for that matter, but only a cosmetic accumulation of ‘pure’ unaltered types that remain perfectly extractable from (*and therefore replaceable within*) the textual amalgam. (They are, in short, unnecessary types). The writing technique, one may speculate, may consist in the ex-post dismemberment of a preformed conventional narrative continuity (*possibly through the multiplication and addition of parts?*) into a plethora of units, which are then lined up again, one after another, and accessorially decorated with brims, voids and overlaps, much more than in the configuration (*through the division and articulation of a possible structural unity?*) of a system of connections in a substantially discontinuous, genuinely structurally hybrid “unity” (Bakhtin 1934–35: 298). Otherwise said, this narrative morphology does not appear, in its ultimate capacity, to be a form of structural intelligence. The deep logic of a knot, or the subterranean tension of a tangle, seems to be replaced by the surface pleasantness of a kaleidoscope. Morphology, in other words, does not qualify as a flexible, transformational process, but as a static and rigid, though aestheticized, procedure. And the outcome has probably more to do with cosmetic performativity than aesthetic excellence (a.k.a. ‘genius’).

As we know, narrative structures dialectically and simultaneously feed, on the one hand, on the *arbitrariness* of their kernels and connections (always partial, subjective, contingent and potentially different, in that entrusted to a specific act of selection and configuration) and, on the other, on the teleological determination of their configuration, that is to say, the overall *necessity* of *that* particular selection and *that* narrative arrangement with regards to *those* kernels and connections. To go back to the issue of the novel’s bastardy, for instance, Fielding’s creature, Tom Jones *must* be ignorant that he is actually not a bastard at all, i.e., that he is Mr Allworthy’s

legitimate nephew and heir, that condition being both the *sine qua* and the stakes of *that* particular plot, which would otherwise have no reason to build on a seductive dialogue between author and reader, etc. Fielding’s reader *needs* to be kept in the dark as to the novel’s secret, because that cognitive void is the keystone holding up the novel’s architecture, and making the story meaningful.²¹ In other words, there seems to be no reason why whatever happens just happens (*Arbitrariness*), except that it is a precise structural requirement (*Necessity*). There is therefore a paradoxical relationship between the parts and the whole of a story: it is a *hybrid* relationship of *mutual implication* that goes infinitely above and beyond the whole being the sum of parts. (*Even though the parts in question have been specifically designed for their aesthetic or programmatic value, as with Middlesex*). Paul Valéry condensed this fundamental law of configuration in a sentence like “The Marquise went out at five o’ clock”, in which a vertiginous sense of the arbitrary (*the Marquise? went out? at five?*) is one and the same thing with the inevitable patterning of a unified diegetic bond (*the Marquise-went out-at five*). Boris Tomaševskij and Gérard Genette labelled it as “motivation” or “retroactive determination”, while Anton Chekhov’s dramaturgy translated it into the ‘Gun rule’, prescribing that a gun hanging on a wall for *any* possible reason in the first act of a play must *necessarily* be used by the third, i.e., that every part of a whole must be either structurally necessary or expunged.

From this angle, the exuberance of Eugenides’ paraphernalia reveals a morphological fallacy that should be read from within the scope of the novel’s own metafictional awareness,²² for the narrator her/himself refers to the structural relationship between *Necessity* and *Arbitrariness* as *the* fundamental law of narrative configuration. Interestingly, Calliope’s “second birth” – the story’s climax – occurs in a chapter titled “The Gun Hanging on the Wall”: in an emergency room in Petoskey, the protagonist discovers he has a pair of hidden testicles in lieu of ovaries. Marking an *inevitable* turning point in the biological ‘regime of truth’ of Calliope’s body, but also in the *arbitrary* selection of his new gender identity – for this discovery will change everything about Cal’s self-perception and action initiative –, the chapter ends with this metafictional comment: “Chekhov was

right. If there's a gun on the wall, it's got to go off. [T]he way the doctor and nurse reacted made it clear that my body had lived up to the narrative requirements" (M: 396). There is a conceptual knot to untangle in these words: *a*) Calliope's disconcerting body obeys Chekhov's hybrid law; at the same time, *b*) the story in turn obeys the hybrid law of Calliope's body; and therefore, *c*) Calliope's body and story match one another within the structural law of hybridisation. But does this pseudo-syllogism actually prove that the cultural subject matter and morphological configuration of *Middlesex* – or, if you please, gender and genre, genetics and literature, nature and nurture, the parts and the whole of a narrative structure – are part of a unified, recognisable structural intelligence?

It seems to me that this well-begotten novel – possibly a preformist's vision of the best possible sum of the best possible parts –, the principles of Arbitrariness and Necessity do not alter (or temper, or transform) each other, neither at the morphological level of narrative structure, nor at the thematic level of gender identity. There is, on the contrary, a sensational but ultimately non-binding, evanescent fluctuation between absolute arbitrariness and absolute necessity. There is no tension, no paradox: there is no 'middle', in *Middlesex*. To clarify this last point, let us think back to some key episodes in the story. Why necessarily postulate an ex-nihilo case of sexual inversion, an *anima virili in corpore muliebri inclusa*, when young Callie shows her liking of the *Iliad* at school? Why explain her juvenile passion for the Dark Object as the secret effect of testosterone? Aren't these attributions of identity forms of unjustified necessity, or, conversely, of unconditional arbitrariness? Why should the representation of intersex identity radically exclude the possibility of homoerotic or homosexual practices? (*Indeed, Calliope's intimate manoeuvres with the Object do not actually seem to lack any male sexual attributes*). Also, thinking back to why and how Cal's transformation takes place, well may the narrator say that it was desire that made him "cross over to the other side, desire and the facticity of my body" (M: 479). But how exactly does Eugenides depict this momentous erotic-cum-somatic mixture? By a quick cut-and-paste of the following scenes: *i*) Calliope leaving for the New York clinic with "lip gloss and perfume" in her toiletry case, because she "wasn't certain that they were obsolete" (M: 404);

ii) Calliope strongly objecting to Dr Luce's oversimplifying interpretation of the female outfit he is wearing as a refusal of his real male biological condition (M: 408); *iii*) Calliope secretly reading Dr Luce's medical record, stating that "the subject manifests a feminine gender identity and role, despite a contrary chromosomal state", and that "rearing, rather than genetic determinants, plays a greater role in the establishment of gender identity" (M: 437), and determining to run away as a boy. (*Right then and there, as a direct and immediate consequence of the discovery*). As he explains in a letter to his parents, "I am not a girl. I'm a boy". But more than this: later on, towards the end of the novel, he declares that "[t]his is the way I [always] was" (M: 439, 520). It is unclear how this essentialist epiphany could merge with the constructionist vision of gender identity that really is the novel's main thematic and cultural claim. Of course, one might resort to some 'reparative critical thinking', and hypothesise a politically incorrect or ambiguous revenge of biological corporeality (i.e., Cal) over the constructions and constrictions of culture (i.e., Callie).

All in all, while there is no denying how stimulating the genital-genetic-generational semantic association is, it is frankly hard to imagine Calliope as a "stereoscopic" fusion of two genders and as many different visions of the world (M: 269), and even less agreeable it would be to read *Middlesex* as a convincingly fecund hybridisation of genetics and culture, gender and genre, or as a prolific instantiation of the literature/generation nexus.

5. A you-genic hypothesis

An ambitious self-portrait of the novel within the Western cultural ecosystem of nearly the last three centuries, *Middlesex* appears, in both its merits and shortcomings, as an exemplary case for scrutinising the embrications of literature and generation. It showcases how powerful the innate sociocultural tensions of the novel as a genre actually, as well as how delicate, hard to mix and even harder to calibrate the structural folds and creases of narrative morphology can be. Most importantly, it demonstrates how synchronically generous and intrinsically 'bastard', with respect to all these stimuli, the novel is. Despite its contentment with merely walking on the surface of those tensions, and cosmetically camou-

flaging the depth of those creases, Eugenides' work shows how equipped (and indeed eager) the novel form is, and has always been, to gain the sympathy of the reader, i.e., that hungry, hard-to-please *you* that – as Fielding persuasively showed in 1749 – it is the job of writers to surprise and bland, and whose metafictional acumen has to be deliciously enticed through cunning references to (*Sterne's, actually*) metafictional intelligence.

Interestingly, one of the secret Sternean references employed by Eugenides concerns the humorous determinism of people's names: by a circumstantial fatality, the last of the Shandys is baptised Tristram instead of Trismegistus, and from this name's (imaginary) wretchedness, Tristram's father claims, an inevitable wave of bad luck shall – *ridiculously enough* – be cast upon the baby. This is how, for the first time ever in a novel, we are faced with the humorous, paradoxical, encounter between Arbitrariness and Necessity. Now, on the basis of a (*calculated?*) coincidence, the opposite fate seems to await Mr Eugenides, Smyrna merchant and Detroit-based writer: a bright future in the novel's family tree, one that is already pre-encapsulated in the auspicious Greek morphology of the author's very name: *Eu-genides, the 'well-begotten'*. But is this really the case? The answer cannot but, once again, lie 'in the middle'. On the one hand, how could one possibly deny the much-applauded *You-genides*, the 2003 Pulitzer Prize for Fiction, critical consecration as one of the most successful protagonists of today's novel form? But on the other hand, how can one not notice that *Middlesex*, like the eponymous Detroit residence, is probably "better in theory than reality" (M: 258)?

The categories of Arbitrariness and Necessity thus, once again, and not for the last time, cross each other. For it would be equally impossible not to recognise, in this reading of Eugenides' novel, i.e., in the theoretical and aesthetic coordinates that this paper both deploys and is cognitively framed by, the very same combination of critical idiosyncrasy and hermeneutic determinism. And yet, it is in conversation with a frame such as the "literature/generation nexus" that *Middlesex* can reveal, along with its imperfections, its greatest value. Despite the critical aversion it may have generated twenty years ago through its implied rhetoric of irreverent literary genius – a 'genius' that was in truth and nearly in full borrowed

from the eighteenth-century tradition – Eugenides' novel appears today as deserving to be reappraised. For precisely in responding in a rather imperfect way, the novel resonates a critical issue of considerable urgency, especially in today's growingly cosmetic and fundamentally de-textualised culture: *is there such a thing as a 'genetic make-up' of literature?* Can something like a DNA of literature preserve and reproduce (*in ovo, perhaps?*) the chromosomal heritage of 'good' writing, in terms of both literature's formal qualities and the cultural conditions of its creation? Can a 'middle ground' be imagined between the resources of human imagination, the infinity of their possible combinations and the selection of the successful (i.e., *necessary*) ones? Is it perhaps through such a *eugenic* hypothesis – and not only in reason of the arbitrary taste shown, generation after generation, by the cultural marketplace – that the happy or *mediocre* conception of literary texts may be evaluated?

Notes

* An earlier, partial version of this paper appeared in Italian in *Ácoma. Rivista internazionale di studi nordamericani*.

¹ Born 1960 in Detroit to a father of Greek origin and an Anglo-Irish mother, Eugenides was also based in Berlin at the time of the novel's writing; Calliope is a "pseudo-male hermaphrodite", with a male chromosomal identity, but an ambiguous conformation of the external genitalia that is the result of "5-alpha-reductase deficiency syndrome", a mutation produced by a recessive gene in the fifth chromosome, triggered in turn by his ancestors' endogamy.

² Possible sources including, respectively, Gore Vidal's *Myra Breckinridge* and *Myron* (1969 and 1974); Brigid Brophy's *In Transit* (1969); Angela Carter's *The Passion of the New Eve* (1977); Chris Bohjolan's *Trans-Sister Radio* (2000); and Christine/George Jorgensen, *A Personal Autobiography* (1967), and John Colapinto's *As Nature Made Him: The Boy Who Was Raised as a Girl* (2000).

³ See Foer 2002.

⁴ Just before discovering his anomaly, Calliope plays Tiresias in a school staging of Sophocles' *Antigone*.

⁵ This is also the title of the novel's opening chapter.

⁶ Young Calliope is in fact prompted by sexologist Dr. Luce to write her own biographical and psychological profile, to complete her medical record. That is how, in intradiegetic fiction, *Middlesex* was conceived.

⁷ The first-person-plural narrator of *The Virgin Suicides* (1993) was the collective remembering (and making sense of) five sisters' inexplicable suicide in the suburbs of Detroit.

⁸ The clock motif, which in *Tom Jones* identifies the dazzling precision of the narrative mechanism, is used in *Tristram Shandy* in parodistic terms. Sterne's novel begins with a *coitus interruptus*, due to a mental association between the accomplishment of Mr and Mrs Shandy's conjugal duties and the monthly charge of the clock in the living room. An association that, recklessly pronounced aloud by Mrs Shandy, disrupts her husband's concentration, thus bringing about, according to the narrator and protagonist, a number of problems to come.

⁹ According to Pete, spermatozoa containing 'female' genes are slower than 'male' ones in reaching the egg cell; to conceive a female baby, the sexual act should take place a few hours before ovulation, thus giving 'female' spermatozoa time to get to their destination at the right time. Hence the need to measure Tessie's body temperature with maximum precision. This is an odd idea, but it is also interesting in relation to Preformism and *Tristram Shandy*, as we shall see.

¹⁰ Examples of metafictional comments include the following: "Freeze the action" (M: 109); "It's a long stairway, three flights up, and Sister Wanda has bad knees, so it will take some time for them to reach the top. Leave them there, climbing, while I explain what my grandmother had gotten herself into" (146). Calliope's birth is introduced with these words: "From here on in, everything I'll tell you is colored by the subjective experience of being part of events" (217).

¹¹ Here is an example of Fielding's dialogues with the reader: "Reader, take care, I have unadvisedly led thee to the top of as high a hill as Mr Allworthy's, and how to get thee down without breaking thy neck, I do not well know. However, let us e'en venture to slide down togeth-

er" (Fielding 1749: 59).

¹² Here is another metanarrative mirroring between intra- and extradiegetic reality: "Middlesex! Did anybody ever live in a house as strange? As sci-fi? [...] Plate glass windows ran along the front. [...] Hudson Clark hadn't believed in doors. The concept of the door, of this thing that swung one way or the other, was outmoded. So in Middlesex we didn't have doors" (M: 258).

¹³ Which is, as we shall see, the same mechanism used by Quentin Tarantino for killing and resuscitating John Travolta's character in *Pulp Fiction* (1994).

¹⁴ This is how *Tom Jones* begins: "In that part of the western division of this kingdom, which is commonly called Somersetshire, there lately lived (and perhaps lives still) a gentleman whose name was Allworthy, and who might well be called the favourite of both Nature and Fortune" (Fielding 1749: 53).

¹⁵ To produce a new human being, a male would therefore transfer spermatozoa, and with them the already formed *homunculus*, in the female womb, which during gestation would enable the foetus's pre-determined growth.

¹⁶ At the beginning of *Tristram Shandy*, Sterne inserts a dissertation by belligerent doctors of the Sorbonne on the question of prenatal baptism: is it appropriate or not to baptise the *homunculus* in its mother's womb, before its existence is put in jeopardy by childbirth? Sterne's advice would be to baptise, once and for all, the father's reproductive organ, and with it the progeny to come.

¹⁷ "It all started when Jan Swammerdam used a scalpel to peel away the outer layers of a certain insect. What kind? Well... a member of the phylum Arthropoda. Latin name? Okay, then: *Bombyx mori*. The insect Swammerdam used in his experiments back in 1669 was nothing other than a silkworm. [...] The theory of Preformation was born. In the same way, I like to imagine my brother and me, floating together since the world's beginning on our raft of eggs", etc. (M: 199).

¹⁸ My Italics.

¹⁹ These episodes are played along the lines of *Lolita* and *The Catcher in the Rye*. Indeed, Salinger is mentioned as a literary influence of fourteen-year-old Callie, who is writing her memoirs at Dr Luce's request (M: 418).

²⁰ The section also contains a dramatic fragment, a school production of Sophocles' *Antigone*, in which Calliope plays Tiresias (M: 331).

²¹ Another example: the character played by John Travolta in Quentin Tarantino's *Pulp Fiction* (1994) – the subtitle of which is "Three Stories about One Story" – cannot but die in the film's central episode, because this is required by the film's tripartite structure – because that one arbitrary disruption of the story's temporal order replaces the film's 'natural' (i.e., chronologically linear) ending (Vincent Vega's shooting), with a specific *narrative* ending, which in its being clearly 'artificial' (i.e., morphologically relevant) is – structurally speaking – *the necessary ending*, i.e., Vincent Vega and Jules Winnfield thwarting a prank robbery in a cafeteria and dancing their way out to The Lonely Ones' *Surf Rider*. The viewer knows perfectly well that Vincent Vega will die in a few hours, and accepts it insofar as this death does not come as the film's narrative ending (as this would spoil the plot's morphology as well as gangster/picaresque mood).

²² As well as from the point of view of the recent evolution and canonisation of the novel in the United States. On the one hand, a relevant

strand of contemporary US fiction, the one in which Eugenides was also inscribed with *Middlesex*, tends to a more and more complex interaction – therefore also including a whole range of contradictions and paradoxes – between formidable epistemological concerns and refined structural paradigms. Think, to mention only a few names, of Don DeLillo, Paul Auster, Joseph McElroy, William Gaddis, David Foster Wallace or Jonathan Franzen.

References

- BAKHTIN M. (1934–35), "Discourse in the Novel", transl. M. Holquist, C. Emerson, in *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, ed. by M. Holquist, University of Texas, Austin Press, 1981, pp. 259–422.
- BARTHES R. (1966), "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications* 8; transl. by S. Heath, "Introduction to the Structural Analysis of Narratives", in *Image Music Text*, Fontana, London 1977, pp. 79–124.
- BEDELL G. (2002), "He's not like other girls", in *The Observer*, 6 October, https://www.theguardian.com/books/2002/oct/06/fiction_impacprize (last accessed 23/12/2023).
- BOOTH W. (1961), *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago and London.
- CONSONNI S. (2012), *Geometrie del tempo. Il romanzo inglese del Settecento*, Donzelli, Roma.
- CONSONNI S., CLETO F. (2023), "Literature. Movement. Generations. Please connect the dots", in CLETO F., CONSONNI S., ALLIER MONTANO E. (eds.), *Movimento I. Generazioni, storie, trasformazioni*, *Elephant & Castle*, 30:2, pp. 50–63, <https://elephantandcastle.unibg.it/index.php/eac/article/view/463/381> (last accessed 23/12/2023).
- DAVIS L. (1983), *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, Columbia University Press, New York.
- DE LILLO D. (1991), *Mao II*, Viking, New York.
- FIELDING H. (1749), *The History of Tom Jones: A Foundling* (1749), ed. by M.C. Batestin & F. Bowers, Wesleyan University Press, Middletown, 1975.
- FOER J. S. (2002), "Jeffrey Eugenides by Jonathan Safran Foer", in *Bomb Magazine*, 1 October, <https://bombmagazine.org/articles/jeffrey-eugenides/> (last accessed 23/12/2023).
- ISER W. (1988), *Laurence Sterne: Tristram Shandy*, transl. by D. Wilson, Cambridge University Press, Cambridge 1991.
- KRISTEVA J. (1977), *Sèmeiōtikē. Recherches pour une sémanalyse*, trans. by T. Gora, A. Jardine, L.S. Roudiez, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York 1980.
- McKEON M. (1987), *The Origins of the English Novel, 1600–1740*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- MENDELSON D. (2002), "Mighty Hermaphrodite", in *The New York Review of Books*, 7 November, <https://www.nybooks.com/articles/2002/11/07/mighty-hermaphrodite/> (last accessed 23/12/2023).
- MINK L. (1978), "Narrative Form as Cognitive Instrument", in CANARY R., KOZICKI H. (eds.), *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, University of Wisconsin Press, Madison, pp. 129–49.
- RICOEUR P. (1984), *Temps et récit. Vol. 2*, Paris: Seuil; transl. by K. McLaughlin, D. Pellauer, *Time and Narrative: Vol. II*, Chicago University Press, Chicago 1985.
- SAID E.W. (1975), *Beginnings: Intention and Method*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- SHKLOVSKY V. (1929), "The Novel as Parody: Sterne's *Tristram Shandy*"; transl. by B. Sher, in *Theory of Prose*, ed. by G. Bruns, Dalkey Archive Press, Normal, IL. 1990.
- STERNE L. (1760–69), *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1760–67), ed. by M. New & J. New, Penguin, Harmondsworth 1997.
- VAN MOORHEM B. (2003), "The Novel as a Mental Picture of Its Era: Bram van Moerhem interviews Jeffrey Eugenides", in *3:AM Magazine*, https://www.3ammagazine.com/litarchives/2003/sep/interview_jeffrey_eugenides.html (last accessed 23/12/2023).
- WATT I. (1957), *The Rise of the Novel: Studies on Defoe, Richardson, and Fielding*, University of California Press, Berkeley.

L'eredità delle *ballrooms* tra legami affettivi e famiglie di scelta

GIANCARLO COVELLA

Università degli studi di Bergamo
giancarlo.covella@unibg.it

Parole chiave

Ballroom culture
Legacy
Legami affettivi
Famiglie di scelta
Pose

Keywords

Ballroom culture
Legacy
Affective ties
Families of choice
Pose

Abstract

Quello della *legacy* è un concetto complesso, che ha molteplici connotazioni, e rimanda all'idea di qualcosa che si protrae nel tempo e che si riaggancia al significato di 'eredità', inteso in questa sede come la trasmissione di beni relazionali. A tal proposito, appare rilevante il discorso sui legami affettivi nella *ballroom culture*, fenomeno che presenta tre caratteristiche: un sistema di identità di genere; l'adesione a una struttura pseudo-familiare non vincolata da legami di sangue (chiamata *house*); e il coinvolgimento in eventi competitivi. Le *houses* sono guidate da un adulto della comunità queer che funge da genitore e si assume la responsabilità di crescere i propri *children*, promuovendo una partecipazione attiva ad una società marginalizzata che vede i suoi membri discriminati. Il presente contributo intende esaminare le modalità con cui il concetto di 'famiglia nucleare' viene ripensato nella *ballroom culture*, nonché quanto questo processo di risignificazione riguardi il trasferimento di beni identitari alle generazioni queer a venire sotto forma di *legacy*.

Legacy is a complex notion with its own connotations. The term refers to something that lingers over time and ends up having a consequence on those affected. In this sense, legacy can be traced back to the word 'inheritance', to be understood here as the transmission of relational assets. The discourse on symbolic kinship within the ballroom culture thus appears relevant. Ballroom culture has three features: a gender system, a kinship structure (houses) and ball events. Led by a queer mother/father who takes responsibility for raising their children, these houses serve as a means to promote active participation in a marginalised society where its members are discriminated. My contribution intends to investigate the ways in which the concept of 'nuclear family' is reconsidered within the ballroom culture, as well as the extent to which this process of re-signification concerns the transfer of identity assets to future queer generations in the form of legacy.

1. Una famiglia, più famiglie

Nella moderna società occidentale, il concetto di ‘famiglia tradizionale’ (spesso definita anche ‘etero-nucleare’) si fonda su un sistema di filiazione e di alleanze nella catena delle generazioni – o sul sangue e sulla legge, per dirla con David M. Schneider (1980). In altre parole, è incentrata sul legame biologico fra soggetti imparentati e vicendevolmente dipendenti che condividono uno spazio abitativo (detto ‘casa’), deputato da sempre a luogo fisico dell’intimità e dell’esperienza, oltre che dell’espressione identitaria.

L’appartenenza a un gruppo domestico comporta l’inclusione in una famiglia dalla quale si riceve cura e protezione, affetto e tutela; il tutto nella reciproca comprensione fra consanguinei e nell’osservanza di obblighi parentali che disciplinano, di fatto, il rapporto fra genitori e figli.

Questa rigida e univoca definizione di famiglia quale “forma sociale primaria” (Scabini, Cigoli 2000: 7) porta inevitabilmente a escludere qualsiasi altra forma di aggregazione extra-familiare che crei “modelli di vita e condotte sociali diverse dalle logiche convenzionali della cultura dominante” (Zardi 2020: 94) – e, si potrebbe aggiungere, della *parent culture*. Lo ricorda anche Marco Aime, secondo cui non esiste una ‘famiglia naturale’, in quanto invenzione squisitamente moderna: “Questa espressione viene spesso usata per indicare il modello ‘giusto’ di famiglia. È bene dubitare dell’aggettivo ‘naturale’: in natura non esiste alcuna famiglia, sono gli esseri umani a creare diversi modelli di relazione parentale” (2016: 156).

Ne emerge così la convinzione che esistano modalità molto diverse fra loro di concepire la famiglia e che ci si trovi oggi più che mai a vivere ‘oltre la parentela’, contrariamente alla visione di matrice euro-americana.¹ Lo ribadisce anche Chiara Saraceno: “La comune ‘natura umana’, in effetti, non sembra garantire alcuna universalità ai modi di fare famiglia, né sul piano biologico né su quello normativo, né, tantomeno, su quello valoriale e di senso” (2012: 13).

In quest’ottica, è dunque possibile ripensare i concetti di ‘famiglia’ e di ‘genitorialità’ alla luce di un nuovo e più accessibile significato, che tiene conto tanto dell’aspetto sociale quanto della sfera affettiva: quello di ‘famiglie di scelta’ (Weston 1991; Weeks *et al.* 2001)², imperniato su legami non biologici costruiti oltre l’eteronormatività della parentela, che non rien-

trano nella comune accezione di famiglia. Tali visioni alternative riguardano persone che scelgono di abitare sotto lo stesso tetto per un certo lasso di tempo e, pur non essendo assoggettati a vincoli parentali o di affinità, si ritrovano a dividere materialmente e quotidianamente un medesimo spazio (Grilli 2019: 71-72).

Questa pratica costituisce il fondamento ideologico della *ballroom culture*, fenomeno sviluppatosi in America a partire dagli anni Sessanta del Novecento. Definita anche ‘house/ball culture’, la *ballroom culture* è stata per la prima volta illustrata in *Paris Is Burning*, film documentario del 1990 per la regia di Jennie Livingston, che offre una precisa istantanea della realtà della *house culture* e delle *ballroom communities* di New York nella seconda metà degli anni Ottanta. Oltre a costituire il manifesto della comunità LGBT+³ del tempo, esso è uno dei cortometraggi più rilevanti per il contesto rappresentato e, ancora oggi, il più citato fra i suoi membri.

Secondo Marlon M. Bailey, uno dei massimi esperti nel campo, il limite di Livingston è però quello di aver fornito “only a glimpse into the world of this cultural practice” (2013: 4). Non è infatti un caso che le pellicole realizzate negli anni a venire – fra cui *The Aggressives* (2005) di Daniel Peddle e *How Do I Look* (2006) di Wolfgang Busch, per citarne alcune – abbiano invece mostrato una sottocultura⁴ già nella sua massima espansione e nella sua configurazione più attuale.

La *ballroom culture* ha ottenuto un evidente momento di visibilità con l’uscita del singolo di Madonna, *Vogue*, nel marzo 1990.⁵ La nota cantante aveva ingaggiato personalità di spicco del mondo delle *ballrooms* di New York, cui era stato affidato il compito di istruirla su passi e figure del *voguing*, una danza esplosa in America negli anni Ottanta. Fra questi, si contraddistinse l’allora quindicenne José G. Xtravaganza, che nel giro di poco tempo diventò il coreografo del videoclip ufficiale. L’intento era quello di creare uno spettacolo degno di ammirazione, e così fu. *Vogue* scalò le classifiche musicali di tutto il mondo e contribuì alla diffusione del *voguing* a livello globale. In seguito, Madonna fu accusata di essersi intenzionalmente appropriata di una sottocultura misconosciuta ‘ai più’, con l’aggravante di non averle riconosciuto il merito di aver inventato “una pratica multiforme di identità collettiva” (Zardi 2020: 98).

Un'ulteriore prova della vitalità, nonché dell'originalità, della *ballroom culture* è fornita da un *serial* statunitense contemporaneo. Nato dietro l'ispirazione del già citato *Paris Is Burning, Pose* (2018-2021)⁶ incentra la propria narrazione attorno a un gruppo di emarginati sociali (omosessuali, transgenders, drag queens e queers perlopiù afroamericani e portoricani) che vive nella Grande Mela tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento e che si muove nel contesto delle *ballrooms*. Sebbene instauri un rimando a quegli stessi attori che all'epoca di *Paris Is Burning* "erano persone reali, in lotta per non rimanere escluse dalla società" (Castellani 2021: 157), *Pose* rimane tuttavia una riscrittura in chiave *glamour* di un mondo segnato da disparità di genere e disuguaglianze sociali.

2. Struttura e organizzazione della *ballroom culture*

La *ballroom culture* presenta tre caratteristiche fondamentali: un sistema di identità sessuali e di genere (noto come *gender system*),⁷ l'adesione volontaria a una struttura pseudo-familiare non vincolata da legami di sangue (chiamata *house*) e il coinvolgimento in eventi competitivi connotati da una certa ritualità (detti *balls*).⁸ Guidate da una *mother* o da un *father* che si assumono la responsabilità di educare e crescere i propri *children* (di qualunque età, etnia e orientamento sessuale), queste *houses* hanno la funzione di promuovere una partecipazione attiva e costante a una società marginalizzata che vede i suoi membri abbandonati a sé stessi o altrimenti discriminati. Oltre a offrire forme di assistenza nelle attività di vita quotidiana e una fitta rete di rapporti e scambi tra persone, le *houses* espongono i propri *children* a un ambiente sociale che consente di manifestare liberamente la propria sessualità (Arnold, Bailey 2009: 173). Più in generale, una *house* non è soltanto un luogo materiale: è piuttosto un insieme di modalità attraverso cui i suoi componenti, che possono scegliere di vivere contemporaneamente in più spazi abitativi, si identificano in quanto unità familiare.

La genitorialità nel contesto della *ballroom culture* non è quindi concepita attraverso la nozione di consanguineità. Tuttavia, condivide valori e conoscenze alla base della famiglia tradizionale quali l'educazione da impartire ai propri aderenti oppure il supporto morale e materiale alla prole in fase di realizzazione

personale. Secondariamente, essa non è contrassegnata dall'età dei suoi membri; infatti, spesso i genitori sono più giovani dei propri figli. Nella *ballroom culture*, dunque, non è tanto l'età anagrafica a fare la differenza, quanto la presenza e la permanenza dei suoi componenti sulla scena delle *ballrooms*.

La funzione della genitorialità interessa anche aspetti che ridefiniscono di volta in volta i ruoli di 'madre' o di 'padre' all'interno di modelli convenzionali di famiglia. Innanzitutto, i genitori delle *houses* fungono da figure di spicco nello spazio delle *ballrooms*, i membri per eccellenza da battere per guadagnare credibilità agli occhi della comunità. Quello delle competizioni è ritenuto l'aspetto cardine del mondo della *ballroom culture*; così, quando ad essi viene riconosciuto tale ruolo, acquisiscono ulteriore status sociale e, nel tempo, divengono icone o *performers* leggendari, raggiungendo la più alta posizione soltanto dopo aver ottenuto un gran numero di premi e riconoscimenti nelle varie categorie.

Le *houses* costituiscono vere e proprie famiglie non biologiche e intergenerazionali la cui configurazione sociale risulta ben strutturata (Torres Fernández 2020: 163) e si pongono come risposta immediata e creativa alla povertà, all'inoccupazione e alla discriminazione. Dorian Corey, uno dei protagonisti di *Paris Is Burning*, chiarisce in maniera puntuale la natura intrinseca al concetto di *house*: "A house? A house, let's see. Let's see if we can put it down sharply. They're families. You can say that. They're families for a lot of children who don't have families. But this is a new meaning of 'family'" (24:20"). Inoltre, dal racconto di esponenti di varie *houses*⁹ si evince che una fetta della popolazione americana dell'epoca è composta da prostitute, spacciatori e senza-tetto (esclusi dalle proprie famiglie di origine perché ritenuti non conformi al modello predominante di famiglia) che trovano in queste 'famiglie alternative' uno spazio dove potersi (auto)proteggere, finendo per creare "forme di sorellanza/fratellanza simbolica, legami familiari poliamorosi, modi di intendere comunità queer come famiglia" (Bavaro 2019: 7-8), ciò che in maniera simile è stato altrove definito come "parentele fittizie" (Saraceno, Naldini 2021: 85).

Alla luce di ciò, la struttura parentale delle *ballroom communities* fornisce essenzialmente appoggio familiare e supporto sociale. Le *houses* rappresentano il mezzo attraverso cui i vari appartenenti

alla comunità LGBTQ+ vivono l'esperienza della cura e dell'affetto, all'insegna del mutuo aiuto nella sfera domestica della vita quotidiana. A ben guardare, le *houses* sono sorrette da un sistema multifaccettato di identità sessuali e di genere. Una dettagliata descrizione del *gender system* nella *ballroom culture* statunitense è offerta da Bailey (2011: 370-371; 2013: 36). Le sei categorie che l'autore menziona e descrive,¹⁰ concepibili come malleabili e mutevoli se non talvolta negoziabili, non coincidono esattamente con il genere dominante. Bailey distingue tra:

- 1) *butch queens*, soggetti nati biologicamente maschi che si identificano come omosessuali o bisessuali e sono e possono essere maschili, ipermaschili o effeminati;
- 2) *femme queens*, donne transgender oppure soggetti che si trovano a vari stadi della riassegnazione di genere, attraverso l'assunzione di ormoni o mediante un processo di transizione medica;
- 3) *butch queens up in drag*, uomini omosessuali che praticano il drag ma non assumono ormoni e non vivono come donne;
- 4) *butches*, uomini transgender oppure soggetti che si trovano a vari stadi della riassegnazione di genere oppure ancora lesbiche maschiline oppure infine donne che sembrano uomini indipendentemente dall'orientamento sessuale (alcuni *butches* assumono ormoni e si sottopongono a interventi chirurgici per modificare il corpo);
- 5) *women*, soggetti nati biologicamente femmine che si identificano come lesbiche, eterosessuali o queers;
- 6) *men/trade*, soggetti nati biologicamente maschi che si identificano come maschi eterosessuali.

Tale sistema delinea una categorizzazione alla quale qualsiasi individuo queer può attingere a seconda dei casi, optando per quella con cui meglio ci si identifica. Come suggerito da Susan Stryker (2006: 10; 2017: 139), il genere non è tanto quello che si è anatomicamente, quanto quello che si manifesta; questa affermazione descrive perfettamente la realtà delle *ballrooms* e il ruolo svolto dai suoi membri.

Dunque, il sesso assegnato alla nascita (o l'identità di genere successivamente acquisita) non determina per forza il ruolo che il singolo si trova a svolgere nello spazio domestico della famiglia in cui ha scelto di vivere. Le *case* non esistono esclusivamente per fornire supporto familiare ai *figli*. Come già anticipato, agevolano anche opportunità di svago e di socialità

nel contesto di spazi clandestini adibiti per l'occasione – le *ballrooms*, che vanno a “compensare il processo di esclusione ed emarginazione dagli spazi pubblici urbani” (Zardi 2020: 94) già in atto nelle grandi città americane alla fine del XIX secolo. Queste ultime, al pari delle *houses*, sono frequentate da queers afro-americani, latini e transessuali, quasi sempre appartenenti alle fasce più povere della scala sociale, che hanno dovuto combattere la feroce battaglia per la vita e le difficoltà ad essa connesse: non avere un'abitazione, subire abusi sessuali, entrare nel circuito della prostituzione e, più in generale, essere vittime di espropriazione socioculturale. Per molti individui, sia le *houses* sia le *ballrooms* diventano un rifugio e uno spazio fondamentali dove acquisire abilità che possano servire alla sopravvivenza nel mondo urbano, oltre che – paradossalmente – luoghi atti a simulare e mantenere l'ordine sociale eteronormativo (Bailey 2013: 84).

Alle *balls*, eventi performativi organizzati per aggiudicarsi premi e notorietà e per ambire ferocemente al ‘prestigio’ presso la propria comunità, alcuni membri si esibiscono (danzano, sfilano, posano) secondo categorie stabilite; la categoria più nota è *realness*, in cui si mostra la capacità di essere ‘credibili’, producendo peraltro quello che Judith Butler definisce “naturalized effect” (2011: 88).

Nella *ballroom culture*, la *realness* svolge due funzioni principali: innanzitutto, essa è un parametro che i membri usano per affinare e giudicare le loro performances, di modo che possano apparire ‘verosimili’ agli occhi dei giudici e, da ultimo, vincere i premi nelle varie categorie; secondariamente, la *realness* si basa su una strategia di occultamento del proprio genere per risultare ‘convincenti’ in una società fortemente eteronormativa che tende a condannare la diversità. È sempre Bailey ad affrontare in maniera approfondita la questione: “Realness requires adherence to certain performances, self-presentations, and embodiments that are believed to capture the authenticity of particular gender and sexual identities” (2011: 377; 2013: 55).

La teoria sulla *realness* si intreccia in maniera sorprendente al fenomeno del *voguing*. Risulta importante a questo punto ripercorrere le tappe che hanno portato tale pratica alla sua nascita e alla sua diffusione. La prima *black ball* è fatta risalire all'anno 1962, quando “black queens started to stage their

own events” (Lawrence 2018: 3). Alcuni aneddoti raccontano che nel retrobottega dello *Stonewall Inn* di New York, drag queens di colore e gay afroamericani si intrattenevano assumendo pose plastiche ispirate a note fotomodelle delle copertine di *Vogue* al grido di “Give me Vogue!” (Hilderbrand 2013: 90). Questo avvenimento sancisce l’inizio di una forma di ritualità sociale che si è gradualmente diffusa nella comunità queer del tempo, e che agli occhi di George Chauncey appare come una “organized, multilayered, and self-conscious gay subculture, with its own meeting places, language, folklore, and moral codes” (1994: 133).

Il *voguing* può essere di due tipi: prevalentemente coreografico oppure verbale. Nel primo caso, la funzione principale è quella di rappresentare sequenze di comportamento precise e significative (p. es. gesti angolari e fluidi) che, nella fase di scontro-competizione, tendono a stabilire gerarchie fra *houses*, “ad alimentarne la coesione, a marcare e proteggere il territorio” (Schechner 2018: 131); nel secondo caso, pur beneficiando dell’aspetto coreografico, è utilizzato per scatenare una vera e propria guerra di insulti. Naturalmente, in casi del genere il dialogo fra *competitors* si fa ambiguo e può generare scontri molto violenti (accompagnati spesso da atti verbali denigratori e oltraggiosi quali, per esempio, accuse, minacce, imprecazioni).¹¹

Tralasciando in questa sede i dettagli relativi a stili ed elementi del *voguing*,¹² quel che preme sottolineare è che tale danza, che condivide con le arti marziali e la *breakdance* una serie di posture enfatiche e ripetitive, fu inventata per dare voce a un’esigenza: sentirsi accettati in una società che spesso additava e rendeva vittime di discriminazione persone considerate diverse. Ciò che la contraddistingue da altri stili tersicorei è il *posing*, l’arte del posare, immaginare cioè che ogni movimento della rappresentazione sia scandito da un clic fotografico.¹³

Ad una *ball*, ciascun partecipante può scegliere di esibirsi da solo o insieme a tutti gli altri componenti della famiglia. Questo comporta un’adeguata preparazione e un addestramento rigido da parte dei partecipanti: dall’esercizio fisico ai passi di danza, dal look scelto per la serata alle prove tecniche di esecuzione delle proprie abilità. Conclude Bailey:

Thus, house parents recruit, socialize, and prepare their

protégés to compete successfully in categories based on the deployment of performative gender and sexual identities, vogue and theatrical performances, and the effective presentation of fashion and physical attributes (2011: 368; 2013: 5).

3. Famiglie e genitorialità in *Pose*

Balls are a gathering of people who are not welcome to gather anywhere else, a celebration of life that the rest of the world does not deem worthy, there are categories. People dress up for them, walk. There’s voting, trophies. (Blanca Evangelista, *Pose*, s01e01, 27:10”).

Un buon esempio di cosa significhi essere genitore nella *ballroom culture* è fornito, come dicevamo, da *Pose*. La trama si sviluppa a partire dalla transessuale Blanca (MJ Rodriguez) e dalla scoperta della propria sieropositività, evento che motiva in lei l’urgenza di lasciare nel mondo un segno tangibile per cui essere ricordata. Incoraggiata da Pray Tell (Billy Porter), cerimoniere delle varie *balls*, e punta nell’orgoglio dalle ‘sorelle’ Candy (Angelica Ross) e Lulu (Hailie Sahar), Blanca abbandona la leggendaria *house* Abundance di Elektra (Dominique Jackson), che l’ha accudita e iniziata all’ambiente delle *ballrooms* sin da giovanissima, per fondare la *house* Evangelista, al cui interno accoglie figure con personalità variegata ed eterogenee aspirazioni: i ballerini Damon (Ryan J. Swain) e Ricky (Dyllón Burnside), la modella Angel (Indya Moore) e l’ingegnoso Lil’ Papi (Angel B. Curiel). Puntata dopo puntata Blanca e i suoi *children* si appropriano del loro spazio sulla scena delle *balls* e si trovano al contempo ad affrontare le varie difficoltà connesse all’incubo dell’AIDS e al desiderio individuale di realizzarsi.

Analizzando le tre stagioni di cui si compone il *drama*, appare evidente come il fulcro ruoti attorno alla socialità e alla condivisione di esperienze tra i vari personaggi proprio in virtù dell’idea primordiale di ‘casa’ e dei legami familiari vigenti; in quest’ottica, la protagonista Blanca Evangelista viene presentata agli occhi dello spettatore come la madre ‘perfetta’ per la sua incontestabile maternità, che non è definita tanto dal genere quanto dai gesti d’amore e dalla funzione di guida di cui si investe.¹⁴ Ne è una chiara dimostrazione il legame speciale che intreccia fin

da subito con Damon, un ragazzo senza fissa dimora ripudiato dalla propria famiglia di origine in quanto omosessuale. Pur non conoscendo nulla di lui, Blanca lo accoglie nello spazio della propria quotidianità e se ne prende cura. Il loro è un rapporto autentico, profondo; si rivolgono l'una all'altro chiamandosi 'madre' e 'figlio', a riprova di quanto *quel* nucleo familiare, composto anche da altri 'fratelli' e 'sorelle', corrisponda in tutto e per tutto a un modello di famiglia di stampo tradizionale.

Cosa spinge Blanca a soddisfare il proprio istinto di maternità? La risposta è alquanto semplice. Quando scopre di aver contratto l'HIV, realizza di non potersi concedere il lusso di perdere tempo. È quello l'evento scatenante che la spinge ad abbandonare la casa di colei che le ha fatto da madre, Elektra Abundance. Quella di Blanca è, a ben guardare, l'espressione di un richiamo viscerale a lasciare la propria traccia nel mondo (s01e01, 22':08"):

BLANCA: Because in our world, there is only one way to leave something behind, proof that I was here, building a legendary house my way with my ideas.

ELEKTRA: So that's it? You want a house so the world can sing your glory for years to come?

Quest'ultima battuta chiama in causa un altro grande tema della genitorialità queer nella *ballroom culture*: quello della *legacy*, l'eredità da tramandare alle generazioni future. *Legacy* è un concetto estremamente complesso, che ha molteplici connotazioni. Può riferirsi a cose o situazioni fra le più disparate e, più da vicino, riguardare individui fra loro accomunanti da specifici interessi e pratiche culturali che coinvolgono un'intera società o – per dirla con Karl Mannheim (2019) – una comunità che partecipa al destino comune.

Può essere utile partire da una riflessione sulla natura etimologica del termine. Secondo l'*Oxford English Dictionary*, esso rimanda all'idea di qualcosa che si protrae nel tempo (p. es. un evento o un periodo storico) e che si riaggancia al significato di 'eredità', inteso in questa sede non tanto come la successione di patrimoni e beni materiali, quanto come la trasmissione di beni relazionali – siano essi familiari o collocati simbolicamente al di fuori di essi –, in quanto beneficiati dalle generazioni a venire, contribuendo a creare "sistemi di valore e di priorità" (Saraceno

2013: 12). Due sono inoltre, nel linguaggio settoriale, i significati che più immediatamente si associano al termine 'eredità' e, per assonanza, al concetto di *legacy*: 'legato', cioè una disposizione testamentaria che attribuisce a un beneficiario (detto 'legatario') diritti patrimoniali specifici, e 'lascito', ovvero una donazione elargita da parte di un 'testatore' mediante atto giuridico (detto 'testamento').

Il tema dell'eredità 'simbolica' poggia sull'idea di fiducia e di responsabilità reciproca – una specie di patto fiduciario che lega non solo i più vecchi ai più giovani, ma vincola anche una generazione all'altra. È fondamentale che i genitori coltivino oggi perché i propri figli possano raccogliere domani ed è oltremodo importante che i primi svolgano accuratamente il proprio compito per consegnare eredità 'autentiche' a chi verrà dopo.

Così, l'eredità entra in relazione con il dono (inteso come gesto semplice e spontaneo) e, di rimando, induce anche all'indebitamento (chi riceve si ritrova inevitabilmente a contro-donare la gratitudine ricevuta). Si vuole porre l'enfasi sul rapporto di reciprocità che si instaura tra chi riceve e chi ricambia il dono, in quanto esso "trasforma i protagonisti" (Godbout 2002: 219) e mantiene attivo il loro legame sociale.¹⁵ Quando si effettua una donazione, bisognerebbe tenere a mente che "quel che avviene è che ci si ospita reciprocamente, l'uno nello spazio dell'altro" (Repole 2013: 81), a prescindere dall'oggetto che ci si scambia e dall'importanza che esso assume per chi lo riceve, poiché *quel* dono rappresenta "il segno tangibile che io sono presente all'altro e che l'altro è presente in me" (ibidem).

Nella *ballroom culture* spetta alla figura genitoriale (poiché più esperta e con maggiore responsabilità) il compito di fornire ai figli gli strumenti necessari affinché l'eredità sia perpetuata correttamente. Ciò deve avvenire in presenza di individui consapevoli e compartecipi che abitano un medesimo spazio storico e temporale, nonché comportare l'acquisizione "di sistemi di significato, di modi di fare e di stare in relazione" (Saraceno 2017: 103) da poter applicare quando giunge per la prole il momento di vivere l'esperienza di madre/padre. Questo passaggio presuppone una totale fiducia nell'altro: si sceglie di lasciare in eredità qualcosa che si ha la libertà di accogliere o di rifiutare; nell'eventualità in cui si decidesse di accettarla, si diviene 'debitore' nei confronti di un 'cre-

ditore'. Così, ogni generazione entra in possesso di un'eredità che rielabora a proprio modo e vantaggio, "in una sottile trama insieme di continuità e discontinuità, di somiglianze e di differenze" (Saraceno 2013: 95), e che trasmette ai figli.

4. Considerazioni finali

Dall'esposizione di quanto sopra, è possibile inferire quanto segue: laddove in una *house* viene meno il legame di sangue fra i suoi membri – sebbene, come si diceva, vi sia una forte tendenza a ricalcare le medesime pratiche sociali e culturali che sono alla base della famiglia tradizionale –, subentra il dovere da parte della figura genitoriale di tramandare ai figli e alle generazioni a venire valori e tradizioni di un certo tipo.¹⁶ Pertanto, è fatto implicitamente obbligo ai *children* di lasciare le *houses* in cui sono stati accolti a suo tempo per ripercorrere i passi materni o paterni, mettersi in gioco in prima persona e, da ultimo, reiterare la *legacy* facendo posto ad altri, "accompagnandoli nel mondo perché possano percorrere la propria strada" (Saraceno 2017: 9). In quest'ottica, il lascito culturale e identitario alle nuove generazioni si configura come un'eredità permanente che mette in dialogo le generazioni più vecchie con quelle più giovani, ma favorisce anche "una prosecuzione della storia familiare e culturale" (Cleto, Consonni 2012: 173) sul fronte della continuità del rapporto tra le due parti.

Appare evidente che le *ballrooms* abbiano fornito il proprio contributo alla cultura queer arricchendola, rappresentandola, ripensandone le pratiche (in chiave trasformativa e di spettacolarizzazione) e valorizzando "le varie traiettorie identitarie che attraversano e informano i soggetti" (De Leo 2021: 208). Il messaggio è chiaro: la 'famiglia di scelta' è, e continuerà ad essere, una forma(zione) sociale e affettiva persistente, con l'intento non solo di accogliere figli ripudiati perché restii ad accettare gli schemi imposti dalla società conservatrice, ma anche, e soprattutto, di tramandare loro un'eredità da salvaguardare e difendere.

In definitiva è questo che ci insegna la *ballroom culture*: il ripensamento della visione tradizionale di parentela. Ed è su questo concetto che molti studiosi e altrettanti attivisti queer hanno posto l'attenzione.

Ne è testimonianza la puntuale affermazione di Barbara Mapelli sulla centralità delle relazioni affettive nelle famiglie queer:

Sono ricerche di intimità che creano e partono da diverse forme di amore e si costruiscono sulle necessità, che tutte e tutti abbiamo, di presenza, vicinanza, responsabilità condivisa. Senza il bisogno [...] di sfociare necessariamente nella famiglia tradizionale, sono queste, ora, le famiglie della contemporaneità ed è ora che si impari a riconoscerle come tali (2018: 56).

Note

¹ Fin dagli anni Ottanta del Novecento, il dibattito sul concetto di parentela è sempre stato molto acceso. Non è mia intenzione in questa sede ripercorrerne le tappe; tuttavia, vorrei riportare solo alcune delle riflessioni più significative in merito. Secondo Freeman (2007: 299), il contributo dell'antropologia allo studio della *kinship theory* è stato determinante nel riconoscere alla parentela uno statuto sociale e non esclusivamente biologico; in altre parole, è una questione culturale più che di natura. Anche Butler (2004: 123), nel suo tentativo di postulare una teoria queer della parentela, sostiene che essa rappresenta una sorta di 'fare' e non di 'essere', da recepire non tanto come una *conditio sine qua non*, quanto come una pratica agita. Infine, Bourdieu (1977: 35) considera la parentela in riferimento a funzioni necessariamente pratiche, prefigurata come un modello privato, strategico, volto al soddisfacimento di interessi materiali, intrinseco ai soggetti che la praticano e ne auspicano il mantenimento.

² Per Weston (1991: 110), il modello di 'famiglia di scelta' è individualistico, in quanto tende non solo a porre l'enfasi su elementi di libertà, creatività e flessibilità del singolo, ma a spostare anche l'attenzione sul 'potere di scelta' dell'io, per concepire relazioni fra cose e persone senza vincoli di sorta.

³ La scelta di utilizzare una versione ridotta dell'acronimo è motivata da un intento inclusivo, onde evitare di trascurare altre soggettività.

⁴ Qui intesa come un gruppo di individui che possiede qualcosa in comune e subisce uno stato di isolamento rispetto a valori ed orientamenti normativi della cultura *mainstream*.

⁵ Il brano uscì in concomitanza con le riprese di *Paris Is Burning* e, in ogni caso, prima della sua effettiva distribuzione. Tuttavia, nell'estate dell'anno precedente Malcolm McLaren & The Bootzilla Orchestra avevano lanciato *Deep in Vogue*, realizzando un video in bianco e nero nel quale comparivano, fra gli altri, Lourdes e Willi Ninja della *ballroom community* di New York. Per parafrasare un'espressione di Lucas Hilderbrand (2013: 94), il *voguing* era ormai in voga.

⁶ Trasmesso in Italia prima sulla piattaforma Netflix e successivamente su Disney+.

⁷ Coloro che aderiscono alle *ballroom communities* concepiscono il genere e la sessualità come categorie a sé ma pur sempre intrecciate. Nella *ballroom culture* il sistema di genere funge da base tanto per i ruoli familiari rivestiti dai vari soggetti queer, quanto per le gare che hanno luogo tra le *houses*.

⁸ La dimensione rituale di una *ball* ha a che fare con la trasformazione di stanze private e/o sale prese in affitto in spazi performativi *ad hoc* (ossia le *ballrooms*). Le *balls* si basano su performances ritualizzate e sul rapporto che si viene a creare fra la musica, il presentatore, il pubblico e i partecipanti impegnati nelle competizioni. Bailey definisce questo rapporto come "performance system of Ballroom culture" (2013: 128).

⁹ Un gran numero di *houses* negli anni Settanta e Ottanta del Novecento ha rubato il nome di celebri stilisti dell'alta moda; altre in particolare "are named after mottos and symbols that express qualities and aims with which the leaders want a house to be associated" (Bailey 2013: 5). A titolo esemplificativo, le 'case' *Xtravaganza*, *Ninja* e *LaBeija* furono le più importanti della scena newyorkese.

¹⁰ Le descrizioni che seguiranno nel testo sono mie traduzioni dall'originale.

¹¹ Nel contesto della *house culture*, l'insulto sfocia nei concetti di *reading* ('leggere qualcuno come un libro aperto'), *throwing shade* ('gettare un'ombra negativa su qualcuno') e *coming for* ('affrontare qualcuno a muso duro'), come in più occasioni insegna *Paris Is Burning*. Tale argomento è attualmente oggetto del mio progetto dottorale.

¹² Per i quali si rimanda, in ordine di importanza, agli studi di Jackson (2002); Baker (2018); Zardi (2020); Tucker (2021).

¹³ In questo senso, l'espressione 'Give me Vogue!' rimanda alla fraseologia tipica che il fotografo utilizza con i/le propri/e modelli/e per far sì che lo scatto comunichi esattamente quanto richiesto (p. es. 'Mostrami la passione!', ecc.).

¹⁴ Gran parte delle 'matri' nelle *ballroom communities* sono *butch queens*; tuttavia, tale ruolo può essere relegato anche a *femme queens* e *women*. L'essere madre comporta una serie di mansioni che non competono ad altri componenti della famiglia. Quasi tutte le *mothers* intervistate da Bailey nella sua indagine etnografica sulle *ballrooms* di Detroit concordano con l'idea che la maternità equivalga all'essere "loving, caring, you know, just being able to listen, as well as have people confide in you" (2013: 107). Oltre a essere "the ruler of the house" (ivi: 109), una madre si occupa principalmente di tutti gli aspetti correlati alle *balls* e ad altri eventi in generale.

¹⁵ Emblematico è in merito il quesito posto da Aime: "Eppure donare è essenziale, fondamentale, ma qual è l'importanza del gesto? Perché si dona? Per instaurare relazioni" (2020: 89).

¹⁶ Il *voguing* ne è il tipico esempio. Chatzipapatheodoridis (2017: 13) ritiene che lo sviluppo di tale pratica abbia nel tempo consolidato i legami affettivi tra i membri della comunità LGBT+.

Bibliografia

- AIME M. (2016), "Famiglia/famiglie", in *Educazione sentimentale*, 25, pp. 151-156.
- ID. (2020), *Pensare altrimenti. Antropologia in 10 parole*, add editore, Torino.
- ARNOLD E., BAILEY M. M. (2009), "Constructing Home and Family: How the Ballroom Community Supports African American GLBTQ Youth in the Face of HIV/AIDS", in *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, 21:2-3, pp. 171-188.
- BAILEY M. M. (2011), "Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture", in *Feminist Studies*, 37:2, pp. 365-386.
- ID. (2013), *Butch Queens Up in Pumps. Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- BAVARO V. (2019), "'We paid very good attention to ourselves': Famiglie queer e costellazioni affettive tra passato e futuro", in *Ácoma*, 16, pp. 5-15.
- BOURDIEU P. (1977), *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press, New York. Tr. it. *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, Raffaello Cortina, Milano, 2003.
- BUTLER J. (2004), "Is Kinship Always Already Heterosexual?", in Ead., *Undoing Gender*, Routledge, London-New York, pp. 102-130. Tr. it. "La parentela è già da sempre eterosessuale?", in EAD., *Fare e disfare il genere*, Mimesis, Milano, 2014, pp. 165-203.
- EAD. (2011), *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, London-New York. Tr. it. *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*, Castelvecchi, Roma, 2023.
- CASTELLANI A. (2021), *Antropologia culturale. Un'introduzione*, Don-

- zelli, Roma.
- CHAUNCEY G. (1994), *Gay New York. Gender, Urban Culture and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, Hachette Book Group, New York.
- CHATZIPAPATHEODORIDIS C. (2017), "Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances", in *European Journal of American Studies*, 11:3, pp. 1-15.
- CLETO F., CONSONNI S. (2012), "Letteratura/Generazione. Appunti per una tipologia sghemba", in COLOMBO F. et al. (a cura di), *Media e generazioni nella società italiana*, FrancoAngeli, Milano, pp. 163-178.
- DE LEO M. (2021), *Queer. Storia culturale della comunità LGBT+*, Einaudi, Torino.
- FREEMAN E. (2007), "Queer Belongings: Kinship Theory and Queer Theory", in HAGGERTY G. E., MCGARRY M. (a cura di), *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, pp. 295-314.
- GODBOUT J. T. (1992), *L'Esprit du don*, Editions La Découverte, Paris. Tr. it. *Lo spirito del dono*, nuova edizione aumentata, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.
- GRILLI S. (2019), *Antropologia delle famiglie contemporanee*, Carocci, Roma.
- HILDERBRAND L. (2013), *Paris Is Burning: A Queer Film Classic*, Arsenal Pulp Press, Vancouver.
- JACKSON J. D. (2002), "The Social World of Voguing", in *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, 12:2, pp. 26-42.
- LAWRENCE T. (2018), "'Listen, and You Will Hear All the Houses That Walked There Before': A History of Drag Balls, Houses and the Culture of Voguing", in BAKER S. (a cura di), *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989-92*, Soul Jazz Books, London, pp. 3-10.
- MANNHEIM K. (2019), *Giovani e generazioni*, Meltemi, Milano.
- MAPELLI B. (2018), *Nuove intimità. Strategie affettive e comunitarie nel pluralismo contemporaneo*, Rosenberg & Sellier, Torino.
- REPOLE R. (2013), *Dono*, Rosenberg & Sellier, Torino.
- SARACENO C. (2012), *Coppie e famiglie. Non è questione di natura*, Feltrinelli, Milano.
- EAD. (2013), *Eredità*, Rosenberg & Sellier, Torino.
- EAD. (2017), *L'equivoco della famiglia*, Laterza, Roma-Bari.
- EAD., NALDINI M. (2021), *Sociologia della famiglia*, quarta edizione, il Mulino, Bologna.
- SCABINI E., CIGOLI V. (2000), *Il famigliare. Legami, simboli e transizioni*, Raffaello Cortina, Milano.
- SCHECHNER R. (2013), *Performance Studies. An Introduction*, Third Edition, Routledge, London-New York. Tr. it. *Introduzione ai Performance Studies*, Cue Press, Imola, 2018.
- SCHNEIDER D. M. (1980), *American Kinship. A Cultural Account*, Second Edition, The University of Chicago Press, Chicago.
- STRYKER S. (2006), "(De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies", in STRYKER S., WHITTLE S. (a cura di), *The Transgender Studies Reader*, Routledge, London-New York, pp. 1-17.
- EAD. (2017), *Transgender History: The Roots of Today Revolution*, Second Edition, Seal Press, Berkeley. Tr. it. *Storia Transgender. Radici di una rivoluzione*, Luiss University Press, Roma 2023.
- TORRES FERNÁNDEZ J. J. (2020), "Chosen Families and Feminist Mothering in the Ballroom Community: Blanca Evangelista from Pose", in *Raudem. Revista de Estudios de las Mujeres*, 18, pp. 162-188.
- TUCKER R. (2021), *And the Category Is... Inside New York's Vogue, House, and Ballroom Community*, Beacon Press, Boston.
- WEEKS J. et al. (2001), *Same Sex Intimacies. Families of Choice and Other Life Experiments*, Routledge, London-New York.
- WESTON K. (1991), *Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship*, Columbia University Press, New York.
- ZARDI A. (2020), "Contro l'egemonia di genere. Il voguing come danza di resistenza", in *Mimesis Journal*, 9:2, pp. 91-109.

Filmografia

Paris Is Burning (dir. Jennie Livingston) 1990, Off-White Production, USA.

Pose (dir. Ryan Murphy, Brad Falchuk, Steven Canals) 2018-2021, FX, USA.

GENEALOGIE DI DISCORSIVITÀ SOCIALE, POLITICA E CULTURALE

L'idiot de la famille, c'est moi. Movimento della 'neurodiversità' e letteratura

ENRICO VALTELLINA

Università degli studi di Bergamo
enrico.valtellina@gmail.com

Parole chiave

Autism studies
Miele Rodas
Quayson
Critica e clinica
Emancipatory research

Keywords

Autism studies
Miele Rodas
Quayson
Critical and clinical
Emancipatory research

Abstract

Autismo è una diagnosi in aumento esponenziale, e oltre lo sguardo medico, si manifesta nel discorso pubblico; è un evento culturale di cui sono testimonianza la sterminata quantità di libri, film, serie televisive a tema. Evidentemente, nel tempo della centralità della comunicazione, le forme della sua non conformità vengono ad assumere una centralità simbolica. Di questo si occupa quell'ambito settoriale dei Disability Studies che si sta affermando come Critical Autism Studies. In questo articolo vengono analizzate, da tale prospettiva teorica, le risonanze tra critica letteraria e autismo. In particolare, verrà analizzato un testo che asseconda le intenzioni emancipative dei CAS, *Autistic Disturbances* di Julia Miele Rodas, libro in cui le peculiarità espressive che si danno come critiche nel discorso clinico, come sintomi, vengono ritrovate come espedienti stilistici in un corpus letterario eterogeneo, e pertanto redente.

Autism is an exponentially increasing diagnosis, and beyond the medical gaze, it manifests itself in the public discourse; it is a cultural event to which the endless amount of books, movies, TV series on the subject are testimony. Clearly, in the time of the centrality of communication, the forms of its nonconformity come to assume symbolic centrality. This is addressed by that sectoral field of Disability Studies that is emerging as Critical Autism Studies. In this article, the resonances between literary criticism and autism are analyzed from that theoretical perspective. In particular, a text will be analyzed that panders to the emancipatory intentions of CAS, *Autistic Disturbances* by Julia Miele Rodas, a book in which the expressive peculiarities that are given as critical in clinical discourse, as symptoms, are found as stylistic devices in a heterogeneous literary corpus, and therefore redeemed.

La sorte di alcune diagnosi a volte è curiosa, finiscono per intramarsi in modi inaspettati con le contingenze culturali in cui si danno, entrano in risonanze inedite col loro tempo. Esempari le ricerche di Ian Hacking sulle personalità multiple e i viaggiatori folli (Hacking 1995, 1998), e la storia dell'isteria (Didi-Huberman 1982; Scull 2009). I nomi individuati per una condizione divengono attrattori che catalizzano attenzione e generano discorso pubblico su una molteplicità di piani. Mi occupo di Disability Studies, e in particolare, per sintonia o interpellazione, di un ambito specifico che riguarda le condizioni di non conformità relazionali (ma anche sensoriali, cognitive, esistentive) che negli ultimi anni si è individuato come Critical Autism Studies, la ricerca delle scienze sociali legata alla crescita esponenziale di attenzione pubblica per ciò che il DSM, il manuale degli psichiatri americani, ha individuato come 'autismo'.

La storia del termine è nota, dal primo utilizzo di Eugen Bleuler nel suo libro famoso sul gruppo delle schizofrenie del 1911, derivato da *autoerotismo*¹ via Sigmund Freud (*autoerotismus*), che a sua volta lo aveva preso da Henry Havelock Ellis (*autoeroticism*). L'anno di nascita, il passaggio da nome del sintomo della ritrazione schizofrenica a condizione specifica, è il 1943, quando, per curiosa sincronicità, Hans Asperger e Leo Kanner scrissero articoli inaugurali individuando col termine alcuni loro pazienti. Rimasta sindrome rara per qualche decennio, cominciò a proliferare negli anni Ottanta, per una serie di contingenze culturali. Tra queste, la riscoperta degli *Autistischen Psychopathen* di Asperger da parte della pedopsichiatra inglese Lorna Wing, il passaggio alla psichiatria organica con la terza edizione del DSM, e la contestuale risignificazione da psicosi infantile a disturbo del neurosviluppo, ed eventi come la deistituzionalizzazione del disagio mentale negli Stati Uniti, come evidenziato dal gruppo di Gil Eyal in *The Autism Matrix* (Eyal 2010). Negli anni successivi si è assistito a un'esplosione epidemica del discorso, su moltissimi piani, clinico innanzitutto, con un aumento impressionante delle diagnosi, e conseguentemente delle tecniche di intervento riparativo medico-educativo, ma in senso ampio culturale, con una produzione in continua crescita di libri (l'attivista australiana Donna Williams ha coniato il termine *autiebiographies* per indicare la forma specifica dell'autoracconto autistico, genere inaugurato da Temple Grandin e che ormai

vanta innumerevoli titoli), film, e molteplici altre tracce insistenti nel costume e nel linguaggio.

Un'ulteriore risonanza culturale determinante si è data tra l'*hype* dell'autismo e il *neuro-hype*, ovvero la lettura dell'umano secondo la dominante cerebrale (Ehrenberger 2004; Ortega, Vidal 2017; Malabou 2017), quest'ultima si è prodotta a seguito dello sviluppo degli strumenti per il *neuroimaging*, e la connessione tra i due temi si è data anche sull'onda dell'entusiasmo generato dalla scoperta di Giacomo Rizzolatti e Vittorio Gallese dei 'neuroni specchio', matrice di infinite divagazioni su empatia (e sue supposte carenze)² e la metafora suggestiva e surdeterminata dello specchio (ricerche recenti hanno comunque escluso qualunque relazione tra sistema specchio e 'autismo'). Ciò ci interessa perché ha aperto la strada alla nascita e alla fortuna di un attrattore identitario attorno cui si è strutturato e articolato un movimento sociale inedito e a tratti paradossale, ovvero 'neurodiversità'. Il termine venne creato nel 1998 dall'australiana Judy Singer³ in relazione a una delle forme delle divergenze 'autistiche', la sindrome di Asperger, condizione poi fatta refluire, dal quinto DSM, nello spettro autistico come suo 'livello uno', senza 'compromissione cognitiva'. Nelle sue intenzioni, 'neurodiversità' si poneva come omologo a 'biodiversità', come la varietà delle forme di vita in un ecosistema è ricchezza in sé, così lo è la molteplicità delle forme di relazione al mondo, valorizzare anche quelle divergenti dalle attese, è nell'interesse collettivo. Neurodiversità è una caratteristica comune alla specie, dice solo che non ci sono due cervelli uguali, neurodivergenze sono le eccedenze dalle aspettative sociali, per lo più nominate come classificazioni psichiatriche dal DSM, autismo, disturbo ossessivo compulsivo, ADHD, disturbo bipolare e tante altre voci nella Bibbia della psichiatria. Poi, vuoi per l'origine, vuoi perché il discorso è maturato all'interno delle comunità autistiche (nulla di paradossale, la comunicazione mediata dalle tecnologie ha creato la possibilità di scambi tra persone riconosciute o riconosciutesi nello spettro autistico e la genesi di una 'cultura dell'autismo'), 'neurodiversità' ha finito per diventare in molti casi sinonimo 'politicamente corretto' di autismo.

Non ci soffermeremo sul tema della neurodiversità, data la straordinaria proliferazione di testi a tema,⁴ ciò su cui in questo articolo andremo a focalizzare l'attenzione è il discorso (prevalentemente)

accademico che, partendo dalle urgenze poste dal movimento, tematizza in termini teorici la questione delle divergenze, relazionali, cognitive, sensoriali e quant'altre, e nello specifico sulle analisi che si rapportano alle divergenze in questione, in particolare quelle relazionali, attraverso il raccordo con tracce raccolte da opere letterarie. Non deve stupire la dedizione alla letteratura di autori che si occupano di disabilità, i Disability Studies hanno prodotto analisi molto interessanti in quella direzione, non foss'altro che perché quello è stato per molti autori l'ambito disciplinare di provenienza. Lennard Davis, curatore di una serie di *reader* di riferimento, è allievo di Edward Said, Robert McRuer, ideatore della *Crip Theory*, a sua volta viene dallo studio della letteratura inglese (e dai Queer Studies), così Michael Bérubé, teorico della letteratura che, in *Life as we know it*, libro straordinario sul figlio con trisomia 21, analizza il Benjy di *The Sound and The Fury*, e così molti altri. E in generale, la proliferazione a margine del discorso, la sua ibridazione con altre discipline delle scienze umane, è ciò che rende i Disability Studies, nelle loro infinite dedizioni e prospettive, uno degli ambiti più ricchi e vivaci delle scienze umane contemporanee.

Tornando a letteratura e neurodiversità, anziché tentare di organizzare il discorso secondo un percorso lineare, proverò di seguito a campionare alcune tracce,⁵ muovendo da un libro abbastanza recente, *Autistic Disturbances: Theorizing Autism Poetics from the DSM to Robinson Crusoe* di Julia Miele Rodas, co-curatrice inoltre di un altro volume particolarmente interessante su disabilità e letteratura, *The madwoman and the blindman: Jane Eyre, discourse, disability*, e curatrice di una collana a tema *Literary Disability Studies* per McMillan.

Autistic Disturbances fin dal titolo esplicita i suoi intenti. È lo stesso dell'articolo di Leo Kanner che ha nominato la condizione autistica, *Autistic Disturbances of Affective Contact* (Kanner 1943), ma il senso è completamente ribaltato, dalla definizione deficitaria del discorso clinico psichiatrico, *disturbi* viene ad assumere valenza di affermatività antagonista che pone in questione in modo radicale tale prospettiva stigmatizzante, tutto il libro è giocato su un doppio livello di analisi, da un lato lo sguardo pretesamente oggettivo della clinica, l'iscrizione del divergente nel patologico, dall'altro la sua risignificazione critica, in un'oscillazione continua che vuole proporre, attra-

verso l'esplicitazione di una sorta di 'retorica' autistica, un piano affermativo, un corrispettivo linguistico dell'*empowerment* rivendicato come finalità della propria azione dalle soggettività collettive disabili.

The work of *Autistic Disturbances* is to explore in depth the particularities and possibilities of autistic language. To that end, it draws on literary criticism and clinical theory, but, mindful of the extent to which autistic voices have been silenced, the book seeks to foreground autistic speaking, sometimes in ways that readers may find unexpected or challenging (Rodas 2018: XVII).

Il libro è un confronto serrato con le forme dell'espressività autistica, le analizza nella loro individuazione in quanto sintomo clinicamente rilevante e le riabilita, individuando i medesimi meccanismi 'patologici' del linguaggio in opere letterarie, ricollocandole quindi nell'orizzonte della comunicazione umana. Il testo autistico si rivela un intreccio complesso di clinico ed estetico, data l'omnipervasività della dimensione clinica, si tratta di individuare quella estetica, di porre i fondamenti di un'estetica autistica.

To understand more fully the extent to which aesthetic and clinical practice are enmeshed around the locus of autism, it is useful to look to the way both expert clinical and literary readers approach autistic discretion, or, system expression – listmaking, cataloguing, linguistic collecting and organizing – from a strangely similar position of judgment, both dismissing and disparaging abstract and symbolic ordering activities as being essentially without value and suggesting likewise that such a proclivity itself is symptomatic of disease (Rodas 2018: 13).

Rodas rivendica l'iscrizione del suo lavoro nella cultura 'neuroqueer', termine coniato dall'attivista Nick Walker (2021) come intersezione tra dimensione autistica e *queer* (recuperando altre risonanze di 'strano' oltre quelle legate all'assunzione del termine per individuare le sessualità non eteronormative), e frequenti sono i riferimenti a uno dei testi più influenti degli ultimi anni, *Authoring autism: on rhetoric and neurological queerness*, di Melanie Yergeau (2017). Per un verso, il discorso sulla *neuroqueerness* si dà come dimensione intersezionale, come detto, per altro recupera, come detto, il senso proprio di *queer*, riportando il discorso sulle non conformità relazionali

dal piano clinico a quello sociale, in cui si danno come eccedenza rispetto alle aspettative nell'interazione in presenza.

I see my own indebtedness to autism, locating myself in the context of emerging neuroqueer culture or within the matrix of broader autism phenotype. This is how I think of myself. The narrow, recursive, autistic focus of the present project is inspired in part by a powerful attachment to my own verbalizing practices. Certainly, I relate to the experience and identity of autism, especially insofar as symbolic self-expression is concerned, regardless of my diagnostic status, and it is from this ambiguous position that I write, suggesting that a broader and more inclusive understanding of autism might serve us all (Rodas 2018: 24).

Il progetto di Rodas è quindi l'elaborazione di un orizzonte espressivo specificamente autistico, e la prima categoria della retorica autistica che viene a proporre è il *silenzio*, il negarsi alla parola. Anche quando la parola è presente, si dà come essenzialmente linguaggio 'incomprensibile', 'incoerente', 'privo di senso' 'privo di valore semantico o conversazionale' nei termini di Kanner. Ciò malgrado, il linguaggio autistico non ha mai smesso di essere indagato, studiato, analizzato.

La seconda figura della retorica autistica viene da Rodas individuata come *ricochet*, il rimbalzo verbale, la ripetizione, ciò che la letteratura clinica chiama 'ecolalia' o 'stereotipia'. Su questa caratteristica si sono soffermati tutti gli autori che si sono occupati a livello clinico del linguaggio autistico, dagli albori, Kanner, Asperger, anche Bettelheim parlava della pratica ricorrente del ripetere a 'pappagallo'. Altre definizioni stigmatizzanti della clinica riportano la caratteristica del *ricochet* al linguaggio meccanico, alle espressioni stereotipate, alla ripetizione estenuante. Come il silenzio autistico, il negarsi all'espressione, anche questa figura trova luogo e risonanza nella pratica della scrittura letteraria:

Lance Olsen's "Diagnosing Fantastic Autism" reads the 'circular and repetitive' rhetorical patterns in writing by Franz Kafka, Jorge Luis Borges, and Alain Robbe-Grillet as suggestive of what he understands to be autistic despair and futility. In Olsen's terms, this autistic repetition is a form of linguistic maze or labyrinth, a prison, a trap, inescapable, a conceit promoted in clinical literature as well, which sometimes reads echolalia as a kind of cage, within which, it is ima-

gined, an extra-autistic self is confined (Rodas 2018: 42).

La ripetizione, attraverso il suo uso letterario, che Rodas rintraccia in un ampio spettro di autori, rivela la sua funzione ludica: "There is queer pleasure in echoing" (Yergeau 2017: 199). La scelta del termine per individuarla nel linguaggio autistico 'ricochet', vuole rimarcare l'eccedenza, la ridondanza esplosiva, mentre ecolalia, il termine tecnico clinico, dice la ripetizione monotona del medesimo.

Behind the commonly understood idea of ricochet, however, there is another meaning, a 'method' that makes deliberate use of surface, skipping, and repetition, a technique anchoring seemingly random repetition. The French word *ricochet*, referring to "the sport of skimming a thin stone on the water," derives from the term *chanson du ricochet*, which Randle Cotgrave defined in his 1611 *Dictionarie of the French and English Tongues* as "an idle or endless tale, or song; a subject whereof one part contradicts, mars, or over-throws, another." *Chanson du ricochet*, or, in its earlier incarnation, *fable du ricochet*, is also described as an "endless exchange of question and answer". The threatening nature of ricochet, as it is typically understood, thus bears within itself a surprising poetic origin; the projectile that bounces back violently, that maims or even kills, all without deliberate direction or meaning, begins as a verbal exchange, an endless song (Rodas 2018: 44-45).

La terza figura della retorica autistica proposta da Rodas è l'*apostrofare*, individuato come sintomo dal terzo DSM nei seguenti termini: "lunghi monologhi su un argomento senza curarsi delle interiezioni degli altri". Sul linguaggio a senso unico, monologico, pedantesco degli autistici si sono soffermati moltissimi autori, con corollario anedddotico infinito di bimbi che raccontano all'interlocutore esausto del proprio argomento di interesse assorbente. Logorrea monotematica.

The word 'logorrhea' makes its first identifiable appearance in the *Dictionary of Philosophy and Psychology* in 1902 and the term clearly evokes its scatological derivation. Its originator, J. M. Baldwin, cleverly combines the Greek *logos* with the more familiar 'diarrhea' to fabricate a neutral-seeming and quasi-medical term for "the excessive flow of words, a common symptom in cases of mania" (quoted in 'logorrhea'), thereby creating an effective association between

human waste and language used by those presumed to be mentally ill. The term quite literally converts words to shit. Again, the clinical and the aesthetic operate in tandem, the demure Latinate naming of someone else's verbal outpouring creating the appearance of scientific objectivity even while the author of this indignity makes a covert value judgment: words poured forth abundantly are worthless [...] and autistic fluency is thereby turned to crap (Rodas 2018: 46-47).

Come il *ricochet*, anche quest'altra caratteristica dell'espressività autistica viene individuata come sintomo, deragliamento dei canoni della pratica dialogica e della socievolezza dello *small talk*, della reciprocità, qualcosa di nauseante e ripugnante. È il complementare paradossale del silenzio autistico.

What is especially strange is that figures of speech robustly rooted in literary and rhetorical tradition – *monologue* and *soliloquy* – are borrowed by clinical discourse and twisted into tools that pathologize otherwise highly valued poetic language. This repurposing of poetics in the service of pathology has been so powerfully influential that even literary readers have unconsciously taken their cue from diagnosticians in this respect, moving away from typical disciplinary practice as they uncritically accept the clinical measure of monologue and soliloquy as failed forms of expression (Rodas 2018: 49).

La forma espressiva privilegiata di poeti e profeti viene ridotta, una volta di più, a sintomo.

Strettamente legata all'apostrofare, è la figura dell'*eiaculazione* autistica, la tendenza a sbottare, dire frasi fuori controllo, senza connessione col discorso, frammentarie, inappropriate, abrasive. Malgrado il termine sia stato ripreso direttamente da Kanner, la sua riappropriazione per un verso rimarca l'intenzione ricorrentemente offensiva della nominazione delle sintomatologie cliniche, per altro ne trasvaluta il senso ribadendo il valore 'seminale' dell'eccesso verbale autistico, del resto anche il *witz*⁶ rientra a pieno titolo nelle forme dell'*eiaculazione linguistica*. *Staccato, interiezione, eruzione, intervento brusco, telegrafico sono alcune delle modalità dell'eiaculazione verbale autistica, si frappongono al flusso consono e modulato della conversazione, sono strappi che turbano la mansueta fusione di orizzonti del dialogo socievole, come l'apostrofare, turbano la conversazione, ven-*

gono pertanto relegati nel patologico, nel deficitario.

Within this interpretive matrix, the idea of autistic language as ejaculatory is powerfully provocative, insensibly suggesting a relationship between the spurts of sometimes clipped and fragmented autistic language and the potentially uncontrolled spurting of the autist's organic self. In this respect, the autistic manner of speaking is once again constructed as threat and challenge, ejaculation, obscenity, rudeness – all one. In breaching implicit discursive regulation, unexpected, interjecting, and fragmentary forms of speech become indecent (Rodas 2018: 54-55).

Un'ulteriore caratteristica del linguaggio autistico viene individuate da Rodas col termine *discrezione*, che punta a qualcosa indagato insistentemente dalla clinica dell'autismo, la tendenza alla sistematizzazione, all'allineamento, alla numerazione, da cui si sono generati infiniti stereotipi, si pensi al Dustin Hoffman di *Rain man*. Le forme della discrezione autistica sono molteplici, elenchi, enciclopedie, serie. La passione autistica per l'ordine, l'allineamento, la numerazione, è riportata a sintomo dallo sguardo clinico, mentre molti autori autistici rimarcano a un tempo il piacere estetico dell'ordine e il senso di pace interiore che ne deriva.

Thus, for both clinical and cultural observers, exquisite expressions of verbal order are met with a dual form of nonengagement; the autistic collation and organization of language is extraordinary, but it is also 'nonsense,' 'without meaning,' banal, nonexpressive, deficient in creativity and intelligence (Rodas 2018: 60).

Rodas cita Julie Brown (2010)⁷ che, in *Writers in the Spectrum*, coglie nello stile di alcuni autori, da Lewis Carroll a Thoreau, da William Butler Yeats a James Joyce ciò che i clinici hanno individuato come caratteristica autistica ricorrente, la 'mancanza di coerenza centrale', la tendenza a focalizzarsi sui dettagli perdendo la visione d'insieme, anche questa caratteristica rientra nella 'discrezione' autistica.

Un'ultima figura della retorica autistica è l'"invenzione". Nei casi riportati dai clinici ricorrono con frequenza come sintomo le invenzioni verbali, la creazione di parole alternative a quelle d'uso comune, "Autistics, then, are traditionally widely recognized as inventors of language" (Rodas 2018: 66). Eviden-

temente lo sguardo clinico non può che vedere in ciò una scissione dalla realtà, un tratto schizoide (abbiamo visto come fin da Bleuler, l'autismo abbia intramato la sua storia con la schizofrenia).⁸ Non serve molto sforzo per ritrovare la risonanza dell'invenzione linguistica autistica al centro della scena letteraria, è ridondante fare nomi. Rodas sviluppa estesamente il tema dell'invenzione autistica, nelle sue infinite forme, gioco di parole, motto di spirito, agglutinazione, storpiamento.

Understood in this way, autistic invention is itself rendered as a site of doubleness, both nonsensical and meaningful, and the autist becomes a kind of pun incarnate, the embodiment of contained conflict. Such a reading may illuminate the ambivalent reception not only to punning but also to autistic language invention more generally. The 'professorial' quality of autistic voice, the use of challenging language—metaphor, customized language, archaic and obscure words, puns and other types of linguistic 'double-ness' – are a provocation to more conventional language users, those who have expectations of seamless and intuitive communication (Rodas 2018: 72).

Siamo così giunti alla conclusione della individuazione da parte di Rodas delle portanti di una retorica autistica, silenzio, *ricochet*, apostrofare, eiaculazione, discrezione e invenzione, raccolte dalla clinica e trasvalutate dall'attivismo, vengono ora a giocarsi il confronto con i testi letterari, alla ricerca di risonanze che ne illuminino le risorse e le funzioni.

Come da titolo del libro, il primo testo 'letterario' analizzato è il manuale degli psichiatri americani, Il Manuale Diagnostico e Statistico delle Malattie Mentali, il DSM, giunto alla sua quinta edizione. Per come si presenta, è esattamente e compiutamente una forma della 'discrezione' autistica, un elenco maniacale delle forme delle non corrispondenze alle aspettative medie, con qualche tratto di invenzione linguistica distribuito qua e là, come 'disforia di genere', ad esempio. Certamente la risonanza con le categorie della retorica autistica non lo redime dall'essere un bolso manuale ad uso amministrativo. La *discrezione* viene ritrovata poi da Rodas in un meraviglioso testo di Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Perec 1975), e certamente è questo un autore in cui *ricochet*, discrezione e invenzione trabordano,

in un profluvio continuo, e meriterebbero ben altro approfondimento le forme della discrezione autistica, ad esempio in relazione al *Penser/classer* (Perec 1985). Come detto, si è oltre l'iscrizione di Perec in qualche luogo del manuale degli psichiatri americani, quello che importa sono le risonanze tra le modalità espressive, il recupero di quelle stigmatizzate e patologizzate in quanto non conformi, e le forme riconosciute artistiche in cui si riproducono.

Uno dei testi più frequentemente riportati al discorso sull'autismo, il *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street* di Herman Melville, al contrario di quanto si potrebbe pensare, non viene invece analizzato nelle sue caratteristiche risonanti con l'autismo, bensì fin dal titolo del capitolo, il quarto e mezzo: (*Why 'Bartleby' Doesn't Live Here*). L'analisi di Rodas evidenzia come, a fronte della centralità di un protagonista in cui si manifesta in modo eclatante la ritrazione autistica, manchino completamente le caratteristiche linguistiche individuate, e che in effetti, a essere messa in scena è la perplessità della voce narrante, il datore di lavoro, di fronte alla stranezza dello scrivano.

Il libro procede nei capitoli seguenti analizzando dalla prospettiva delle categorie individuate *Villette* di Charlotte Brontë, il *Frankenstein* di Mary Shelley e infine *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe. I raccordi tra critica e clinica vengono contestualmente ulteriormente sviluppati e riportati a una molteplicità di altre opere.

L'esito è un volume decisamente interessante che in qualche modo inaugura una prospettiva di analisi inedita. La critica si appoggia spesso al discorso clinico del suo tempo, per lo più sottoscrivendone gli strumenti e adattandoli alle proprie finalità, si pensi al paradigma della degenerazione ereditaria, egemone nella seconda metà dell'Ottocento, su cui è strutturata la critica feroce della letteratura del suo tempo in *Entartung* di Max Nordau, o alla proliferazione delle letture in chiave psicoanalitica di opere letterarie molto frequente soprattutto nella seconda metà del Novecento. La cosa interessante del lavoro di Julia Miele Rodas è la torsione contro le proprie intenzioni delle letture cliniche, piegate a un'argomentazione finalizzata alla legittimazione delle non conformità relazionali (e sensoriali, cognitive, esistentive), all'*empowerment* del soggetto collettivo di riferimento, nello spirito dei Critical Autism Studies, e dei Disabili-

ty Studies più in generale: 'Nothing about us without us'.

Un approccio completamente differente alla questione del rapporto tra autismo e letteratura è stato sviluppato da Patrick McDonagh in *Il modernismo e la nascita dell'autismo* (in Valtellina 2020). Autore di un testo di riferimento sulla storia dell'idiozia come *Idiocy: A cultural history* (McDonagh 2008), qui analizza la genesi contemporanea del *self* modernista, esplicitato nei suoi caratteri in relazione a Joyce, Beckett, Musil e altri, e dell'attenzione alle specificità della mente autistica, che porterà alla nascita della categoria, come detto, nel 1943. Anche qui si tratta di risonanze, tra un tempo e le sue espressioni culturali.

Ato Quayson è un autore ghanese che si è occupato prevalentemente di Postcolonial Studies, ma ha dedicato un testo particolarmente interessante ai rapporti tra Disability Studies e letteratura, *Estetic Nervousness: Disability and the Crisis of Representation*. Nel testo, in cui vengono analizzate le funzioni narrative di personaggi disabili in opere di Samuel Beckett, Toni Morrison, Wole Soyinka e John Maxwell Coetzee (Coetzee e Beckett in relazione all'autismo), e un altro testo interessante (Quayson 2010) è specificamente dedicato a *Murphy* di Beckett come esemplare messa in scena dell'autismo, prima della nascita dell'autismo. A sua volta Quayson, attraverso un *close reading*, a tratti estenuante, dei testi, intrama la dimensione disabile dei personaggi con l'economia del racconto, ma resta distante, malgrado la dichiarata interpellazione familiare, se non personale, per il tema, dalla partecipazione alle affermatività dei movimenti disabili, a differenza di Rodas.

In conclusione a questo breve itinerario qualche considerazione. Per un verso, viene da chiedersi a che livello si collochi l'interesse per questa curiosa ibridazione tra clinica e critica. Certamente è in linea, quantomeno nella pratica di ricerca di Rodas, con le affermatività dei movimenti della 'neurodiversità', ha un'efficace funzione depatologizzante rispetto a un orizzonte di sintomi letti dalla clinica in termini stigmatizzanti. È poi uno sguardo di traverso sui testi che ne evidenzia alcuni caratteri altrimenti trascurati, porta a organizzare l'interpretazione di alcuni espedienti stilistici, per cui ha anche qualche interesse per la critica, ma soprattutto è una traccia culturale interessante per uno sguardo più ampio su quella che, sulla scorta di Ian Hacking, si può chiamare un'*onto-*

logia storica dell'autismo. Porta a cogliere la progressiva crescita di attenzione, inscritta nelle opere letterarie, per un orizzonte surdeterminato di non conformità, relazionali, sensoriali, cognitive e d'altro genere.

Per chi trovi qualche interesse in questa dedizione, il materiale di studio potenziale è sterminato. Per darne idea avevo pensato di utilizzare come banco di prova un'opera limite della critica del Novecento, *L'idiot de la famille* di Jean Paul Sartre, "psicoanalisi esistenziale" di Gustave Flaubert, centrata esattamente sul rapporto tra la non conformità relazionale e l'opera. "Il faut chercher à comprendre ce scandale : un idiot qui devient génie" (Sartre 1971: 1-51). Questo nelle intenzioni, non essendo diventato genio, a fronte dell'entità dell'impresa, ho desistito appellandomi ai limiti di spazio imposti all'articolo, resta una traccia da seguire per chi abbia avuto sorte migliore, e infinite altre si profilano non appena la dimensione relazionale e la retorica autistica vengano pensate in relazione ai personaggi, agli stili, agli autori.

Note

¹ “L'autismo è più o meno la stessa cosa che Freud chiama autoerotismo. Ma poiché libido ed erotismo sono termini molto più ampi per questo autore che per altre scuole, la parola non può essere usata qui senza dare origine a troppi malintesi” (Bleuler 1911: 52).

² Il tema della mancanza di “empatia” nelle condizioni “autistiche”, è stata messa in questione e risignificata da Damian Milton (2012) che ha proposto il tema della “doppia empatia” per superare la visione “deficitaria”.

³ Il testo originario di Singer è stato pubblicato in Corker, French (1998), ed è disponibile in italiano in Valtellina (2020).

⁴ Rimando a *Tipi umani particolarmente strani. La sindrome di Asperger come oggetto culturale* (Valtellina 2016) per una panoramica sui temi e gli autori di riferimento dei Critical Autism Studies, per la storia del concetto di “neurodiversità”, si veda Silberman (2016).

⁵ In Italia è fiorente il discorso sui *fous littéraires*, basti citare la produzione di Ermanno Cavazzoni, Paolo Albani e Paolo Nori, non è ancora stato pubblicato molto invece che costituisca un raccordo tra i temi delle non conformità relazionali e letteratura, se si eccettuano le appendici a Valtellina (2016) su Jean-Pierre Brisset e Raymond Roussel e alcuni contributi al volume collettivo su Louis Wolfson curato da Pietro Barbetta e Enrico Valtellina (2014). Rimandiamo inoltre al contributo di Popi Porrini a *Neuropeculiar* (ed., 2022), un *Manifesto TUPS* che raccoglie e ripropone l'acronimo del libro di Valtellina (2016).

⁶ Un riferimento interessante per sviluppare il discorso in questa direzione è *Motto di spirito e azione innovativa* di Paolo Virno (2005).

⁷ Va rimarcato che Rodas si muove un passo oltre autori come Brown o Michael Fitzgerald (201), le intenzioni sono analoghe, legittimare modalità di pensiero non conformi alle aspettative medie, ma mentre Rodas elabora una “retorica autistica” strutturata sulla sintomatologia clinica, e ne rovescia il senso ritrovando gli stessi meccanismi in opere letterarie, senza diagnosticare nessuno, vivo o morto, ma cogliendo ed evidenziando risonanze, il lavoro di Brown e Fitzgerald è ancora legato, malgrado le buone volontà a monte, all'individuazione di caratteristiche biografiche che inscrivono nelle categorie del DSM, restando quindi nella patografia. Si è qui su un piano molto frequentato dal discorso sulle condizioni autistiche, la diagnosi postuma del genio, Wittgenstein, Peirce, Newton, Gould (Glenn e Stephen Jay), e infiniti altri, non molto oltre il Nordau di *Entartung* e il Lombroso di *Genio e follia*.

⁸ Louis Wolfson, meraviglioso autore di un libro straordinario, *Le Schizo et les langues* (Wolfson, 1970), per tutta la vita è stato individuato come “scrittore schizofrenico”, in una recensione alla seconda edizione del suo secondo libro, *Ma mère...* (Wolfson, 2012), Tobie Nathan sostiene che oggi Wolfson sarebbe considerato “uno schizofrenico che si è trattato da sé” (Barbetta, Valtellina 2014: 31).

Bibliografia

BARBETTA P., VALTELLINA E. (2014), *Louis Wolfson. Cronache da un pianeta infernale*, Manifesto Libri, Roma.
BÉRUBÉ M. (1996), *Life as We Know It: A Father, a Family, and an Exceptional Child*, Pantheon, New York.
BLEULER E. (1911), *Dementia Praecox oder Gruppe der Schizophrenien*, Franz Deuticke Verlag, Leipzig.

BROWN J. (2010), *Writers on The Spectrum: How Autism and Asperger Syndrome Have Influenced Literary Writing*, Jessica Kingsley Publications, London.
CORKER M., FRENCH S. (1999), *Disability Discourse*, Open University Press, Buckingham.
DIDI-HUBERMAN G. (1982), *Invention de l'hystérie. Charcot et l'icographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris.
EHRENBERG A. (2004), “Le sujet cérébral”, in *Esprit*, 309, pp. 130-155.
EYAL G. et al. (2010), *The Autism Matrix*, Polite Press, Malden.
FITZGERALD M., WALKER A. (2015), *Unstoppable Brilliance: Irish Geniuses and Asperger's Syndrome*, Liberties Press, New York.
KANNER L. (1943), “Autistic Disturbances of Affective Contact”, in *Nervous Child*, 2, pp. 217-250.
MCDONAGH P. (2008), *Idiocy: A Cultural History*, Liverpool University Press, Liverpool.
MCDONAGH P. (2020), “Il modernismo e la nascita dell'autismo”, in VALTELLINA E. (a cura di), *L'autismo oltre lo sguardo medico. I Critical Autism Studies*, Erickson, Trento, pp. 101-124.
MCRUER R.; BÉRUBÉ M. (2006), *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York University Press, New York.
MALABOU C. (2017), *Les nouveaux blessés. De Freud à la neurologie, penser les traumatismes contemporains*, Presses Universitaires de France, Paris.
MILTON D.E.M. (2012), “On the Ontological Status of Autism: The ‘Double Empathy Problem’”, in *Disability & Society*, 27:6, pp. 883-888.
NEUROPECULIAR (2022) (a cura di), *Almanacco TUPS 2022. Nuovi disturbi autistici*, Lem Edizioni, Sesto San Giovanni.
PORRINI P. (2022), “Manifesto TUPS”, in NEUROPECULIAR (a cura di), *cit.*
ORTEGA F., VIDAL F. (2017), *Being Brains: Making the Cerebral Subject*, Fordham University Press, Fordham.
PEREC G. (1975), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Christian Bourgois, Paris.
PEREC G. (1985), *Penser/Classer*, Hachette, Paris.
QUAYSON A. (2007), *Aesthetic Nervousness: Disability and the Crisis of Representation*, Columbia University Press, New York.
QUAYSON A. (2010), “Autism, Narrative, and Emotions: On Samuel Beckett's *Murphy*”, *University of Toronto Quarterly*, 79:2, pp. 838-864.
RODAS J. (2018), *Autistic Disturbances: Theorizing Autism Poetics from the DSM to Robinson Crusoe*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
RODAS J., BOLT D., DONALDSON E.J. (2012), *The Madwoman and the Blindman: Jane Eyre, Discourse, Disability*, Ohio State University Press, Columbus.
SARTRE J.P. (1971), *L'idiote de la famille*, Gallimard, Paris.
SCULL A. (2009), *Hysteria: The Biography*, Oxford University Press, Oxford.
SILBERMAN S. (2016), *NeuroTribù. I talenti dell'autismo e il futuro della neurodiversità*, Edizioni LSWR, Milano.
VALTELLINA E. (2016), *Tipi umani particolarmente strani. La sindrome di Asperger come oggetto culturale*, Mimesis, Udine.
VALTELLINA E. (2020) (a cura di), *L'autismo oltre lo sguardo medico. I Critical Autism Studies*, Erickson, Trento.
VIRNO P. (2005), *Motto di spirito e azione innovativa*, Bollati Boringhieri, Torino.
WALKER N. (2021), *Neuroqueer Heresies: Notes on the Neurodiversity Paradigm, Autistic Empowerment, and Postnormal Possibilities*, Autonomous Press, Fort Worth.
WOLFSON L. (1970), *Le Schizo et les langues*, Gallimard, Paris.
WOLFSON L. (2012), *Ma mère, musicienne, est morte de maladie maligne à minuit, mardi à mercredi, au milieu du mois de mai mille977 au mouiroir memorial à Manhattan*, seconda edizione riveduta, Le Tripode, Paris.
YERGEAU M. (2017), *Authoring Autism: On Rhetoric and Neurological Queerness*, Duke University Press, Durham.

I movimenti simbolici del diritto penale, tra immaginari di libertà e allegorie della sicurezza

LETIZIA D'ALTILIA

Università degli studi di Milano-Bicocca
letizia.daltilia@unimib.it

Parole chiave

Libertà
Sicurezza
Pena
Diritto penale
Populismo penale.

Keywords

Freedom
Security
Punishment
Criminal law
Criminal populism

Abstract

Il contributo interroga l'esperienza del movimento come processo di modellizzazione della realtà e, più in particolare, come dispositivo semantico e socio-semiotico di influenza dell'antagonismo politico tra la libertà e la sicurezza in campo penale. Il lavoro, prendendo le mosse da un certo sentimento di giustizia che trapela in filigrana dalle lastre del diritto penale c.d. simbolico, si pone l'obiettivo di commentare quella peculiare genealogia della discorsività culturale e sociale da cui prende abbrivio, nel movimento della storia, l'immaginario del rischio penale presunto e la conseguente necessità di prevedere punizioni esemplari. In ultima analisi, il saggio dimostra come nella messa in movimento della società si annida sempre il pericolo del declino del diritto penale, vale a dire la concreta possibilità che quel movimento venga letto senza *iuris prudentia* e dunque solo come titolo giustificatorio per favorire legislazioni penali torrentizie e un diritto penale ben lontano dall'essere strumento regolatorio di *extrema ratio*.

The essay addresses the experience of movement as a process of modeling reality and, more specifically, as a semantic and socio-semiotic device of influence of the political antagonism between freedom and security in the criminal field. Starting from a specific feeling of justice that seeps from the 'symbolic' criminal law, it aims to comment that particular genealogy of cultural and social discursiveness from which the imaginary of presumed criminal risk and the consequent need to foresee exemplary punishments takes off, in the movement of history. Ultimately, the essay argues how the danger of the decline of criminal law always lurks in the movement of society, i.e. the real possibility that movement is read without *iuris prudentia* and therefore only as a justification to promote torrential penal legislation and a criminal law far from being a regulatory tool of *extrema ratio*.

1. Ouverture

Nel tempo in cui viviamo, tutto si muove costantemente. Anche il diritto penale non si sottrae alle spinte del cambiamento sociale che stiamo attraversando, in un mondo sempre più *digital* e *smart*, dove l'impiego dell'intelligenza artificiale è ormai diventato realtà, anche nel settore giuridico. Non è, infatti, un caso che stia prendendo sempre più piede il c.d. diritto vivente (formante giurisprudenziale o *law in action*), per far fronte ai rischi, ai pericoli e alla insicurezza sociale. Insomma, in un contesto del genere il giudice avrebbe il compito di fronteggiare, più velocemente, le supposte lacune di tutela.

Rispetto agli altri rami dell'ordinamento giuridico, il diritto penale presenta due caratteristiche peculiari, rappresentate dalla previsione del fatto illecito (il *reato*) e dalla particolare sanzione prevista (la *pena*). Reati e pene, però, non sono qualcosa di statico e fisso, poiché si muovono a seconda delle esigenze di tutela del momento. Dal 1930, da quando cioè è stato emanato il nostro Codice penale, molteplici, infatti, sono stati, appunto, i movimenti, sia sul crinale legislativo che su quello giurisprudenziale.

Talvolta, è il legislatore a farsi promotore del nuovo, sovente incalzato dalla necessità di rispettare gli impegni assunti dal nostro Paese in ambito sovranazionale. Basti pensare – volendo fare qualche recente esempio – al decreto legislativo n. 231, grazie al quale dal 2001 al banco degli imputati possiamo trovare, oltre alla persona fisica, anche quella giuridica (società, associazioni, ecc.), per rispondere del mancato impedimento di reati commessi, nel suo interesse o a suo vantaggio, dai propri vertici o dai relativi sottoposti.

Altre volte, è la magistratura che interpreta la *disposizione di legge* (legge scritta) fornendo così la *norma giuridica* (diritto vivente). Il problema si pone quando in questa attività interpretativa si superano i limiti imposti dal principio di legalità di cui all'art. 25, comma 2, della Costituzione, che fa espresso riferimento alla necessità che le scelte d'incriminazione siano compiute dalla legge (quindi dal legislatore).

Si pensi al recente caso del falso in bilancio dopo la riforma del 2015 (d'Altilia 2019): le Sezioni Unite del 2016,¹ al fine di recuperare la rilevanza penale delle valutazioni, si sono di fatto sostituite al legislatore; in altre parole, attraverso l'estensione della fattispecie (avendo inglobato le valutazioni nei fatti materiali)

hanno modificato la stessa disposizione (infatti, nel nuovo testo dell'art. 2621 del Codice civile non compare più il riferimento esplicito alle valutazioni). Ecco perché, in casi come questi, parliamo anche di giurisprudenza creativa o giustizia giuscreativa:

mimetizzata sotto l'eufemismo della 'giurisprudenza evolutiva' e della 'interpretazione costituzionalizzata', per adeguare il diritto ai cambiamenti storici e ai principi costituzionali. Ma consistente non più nei doverosi atti di giurisdizione (del *ius dicere*), cioè di applicazione della legge, ma in autentici atti di sovranità (del *ius facere*), cioè di creazione del diritto, facendo dire alla legge ciò che la legge non dice. Non l'essere, ma il 'dover essere' del diritto. Secondo i soggettivismi ideologici e personologici del singolo giudice (Mantovani 2015: 305).

Come recentemente evidenziato anche dalla Corte costituzionale, nell'ambito della nota "vicenda Taricco" con la sentenza n. 24 del 2016, gli ordinamenti di *civil law* "non affidano al giudice il potere di creare un regime legale penale, in luogo di quello realizzato dalla legge approvata dal Parlamento e in ogni caso ripudiano l'idea che i tribunali penali siano incaricati di raggiungere uno scopo, pur legalmente predefinito, senza che la legge specifichi con quali mezzi e in quali limiti ciò possa avvenire". Ciò significa – ancora secondo le parole dei giudici costituzionali – che, "se è vero che anche la più certa delle leggi ha bisogno di 'letture' ed interpretazioni sistematiche" (sentenza n. 364 del 1988), resta fermo che esse non possono surrogarsi integralmente alla *praevia lex scripta*, con cui si intende garantire alle persone 'la sicurezza giuridica delle consentite, libere scelte d'azione' (sentenza n. 364 del 1988). Ciò è come dire che una scelta relativa alla punibilità deve essere autonomamente ricavabile dal testo legislativo al quale i consociati hanno accesso".

Occorre poi considerare la crisi che sta attraversando la pena detentiva, non solo sotto il profilo del mancato rispetto di quel 'senso di umanità' imposto dall'art. 27, comma 3, della Costituzione, ma anche in termini di efficienza ed effettività. È, infatti, nota a tutti la condanna dell'Italia, da parte della corte di Strasburgo, per la disumanità del sovraffollamento carcerario. Altrettanto rilevanti sono gli alti tassi di recidiva prodotti dal carcere, che diventa paradossalmente il luogo dal quale si origina altro crimine. Dai

numerosi studi condotti sul punto emerge chiaramente che il carcere

non produce l'effetto di ridurre il tasso generale di criminalità ma consegue il risultato opposto: innalzarlo ulteriormente, affinando le capacità delinquenziali detenuti, insediandoli più profondamente nel tessuto dell'illegalità e negando loro ogni alternativa di vita. Riducendo il potere di deterrenza della pena si limita la capacità di rassicurare i cittadini rispetto alle minacce e ai pericoli che quegli stessi privati della libertà possono rappresentare (Manconi e altri 2022: 3).

Entra poi in gioco anche l'innescarsi di certi meccanismi giuridici (come la prescrizione, le misure alternative alla detenzione e il ricorso a procedimenti speciali) che sottraggono i criminali alle pene minacciate, nonché lo scarso riconoscimento della vittima e dei suoi diritti all'accesso alla giustizia, seppur mitigato come vedremo dalla recente riforma Cartabia.

La cornice delineata viene ulteriormente aggravata da politiche criminali basate sulla "sanzionorrea" (Forti 2018: 195), in cui il potere cerca di legittimarsi attraverso l'aggravamento della risposta punitiva, confondendo l'intervento del diritto penale, che viene dunque visto come "la panacea di ogni problema, risposta efficace ad ogni fenomeno che allarma e inquieta la società" (Lanzi 2015: 148).

2. Libertà e sicurezza. Ossimori o osmosi?

Solamente la previsione della pena distingue un illecito penale da un illecito di altra natura: la *pena* è, quindi, il segno distintivo del diritto penale. Tuttavia, si tratta di un concetto problematico, in quanto polivalente, difficile dunque da rinchiudere in un'unica definizione.

La pena assume dinamicità nel momento in cui attraversa tre fasi distinte: edittale o della comminatoria legislativa (pena prevista in astratto, dalla legge, per quel determinato reato); giudiziale o irrogazione in concreto (pena applicata dal giudice al singolo autore di quel determinato reato); esecutiva o della espiazione effettiva (pena eseguita in base alla condanna).

Essendo l'arma più forte a disposizione dell'ordinamento, in quanto può privare un soggetto della propria libertà personale, in maniera temporanea o

anche perpetua, e che in passato poteva comportare la privazione dello stesso bene della vita² (e che oggi riguarda ancora certi ordinamenti diversi dal nostro, come negli Stati Uniti d'America), vi è l'esigenza che la stessa rappresenti la misura *estrema* di controllo sociale: la sua applicazione richiede, infatti, notevoli costi sia per il singolo sia per la società.³ Pertanto, il legislatore penale può minacciare di pena solamente quei comportamenti la cui punizione è strettamente necessaria affinché non vengano messi in pericolo o non siano violati interessi fondamentali del singolo o della collettività: ecco perché si parla di diritto penale come ultima *ratio* di tutela.

Le finalità della pena e gli scopi del diritto penale non hanno natura immanente ma cambiano a seconda del tipo di società e di ordinamento politico di riferimento.⁴

La funzione della pena che più di tutte affonda le proprie radici nell'antichità è sicuramente quella *retributiva*. Già nell'Esodo⁵ è presente il profilo della contro-azione corrispondente alla natura del comportamento, seppur con riguardo ad un contesto privato-vendicativo (Capelli 2019) che legittimava la vittima ed i suoi familiari ad infliggere al reo una sofferenza della medesima natura dell'offesa. Con la nascita dello Stato Moderno, si è giunti a riconoscere nella terzietà dello Stato una alternativa alla vendetta privata, valutando come giusta solo quella pena proporzionata all'offesa e finalizzata al mantenimento della compagine sociale; la pena, dunque, si legittima in sé, come un male inflitto dallo Stato per compensare ("retribuire") il male che un uomo ha inflitto ad un altro uomo o alla società.

Assegna, invece, uno scopo alla pena la teoria *preventiva*, la cui formulazione più compiuta è avvenuta con l'avvento dell'Illuminismo: cioè valorizzare la capacità della pena in sé – e del suo *quantum* – di orientare il comportamento dei consociati. Scriveva nel 1764 Beccaria (2006: 54):

il fine delle pene non è di tormentare ed affliggere un essere sensibile, né di disfare un delitto già commesso. Può [...] in un corpo politico [...] albergare questa inutile crudeltà stromento del furore e del fanatismo o dei deboli tiranni? Le strida di un infelice richiamano forse dal tempo che non ritorna le azioni già consumate? Il fine dunque non è altro che d'impedire il reo dal far nuovi danni ai suoi cittadini e di rimuovere gli altri dal farne uguali [...].

Più nel dettaglio, secondo questo approccio, la pena diventa uno strumento volto a prevenire la commissione dei reati, agendo parallelamente in una duplice direzione: nei riguardi della generalità dei consociati allo scopo di indurre alla propensione all'osservanza delle norme penali (*teoria general-preventiva o negativa*), ovvero nei confronti del soggetto autore del fatto di reato, con l'obiettivo di ridurre le sue potenzialità criminali (*teoria special-preventiva o positiva*).

Col tempo, in un sistema penale liberal-democratico come il nostro, si è resa necessaria una costruzione della pena rivolta al recupero dell'autore del reato in chiave strettamente laica: lo Stato non può più limitarsi ad infliggere la pena, avendo anche il compito di *rieducare* il condannato attraverso di essa. Ciò significa che il condannato, durante l'esecuzione della pena, dovrebbe mostrare un atteggiamento di risipiscenza ed essere aiutato a reinserirsi nella società nel rispetto della legge.

Mentre la prevenzione generale si apprezza soprattutto nella fase della comminatoria edittale, essa deve risultare molto più limitata in quella giudiziale, perché altrimenti il reo rischia di diventare il c.d. capro espiatorio, nonché in quella di esecuzione, dove prevale per espresso vincolo costituzionale la funzione rieducativa.⁶ Quest'ultima non deve però ritenersi limitata alla fase esecutiva, ma – come sosteneva il Vassalli già nel 1961 – deve necessariamente essere estesa sia alla fase della comminatoria edittale sia a quella della commisurazione giudiziale, in modo da vincolare non solo il giudice dell'esecuzione, ma anche quello della cognizione, e persino il legislatore. Tant'è che oggi può dirsi superata la teoria c.d. *plurifunzionale*, in base alla quale la pena avrebbe sia funzione retributiva, sia funzione preventiva, sia funzione rieducativa, ancorché fosse prevalsa in un primo momento nella giurisprudenza costituzionale. La Corte costituzionale è finalmente giunta a collocare al centro del sistema penale il principio della rieducazione del condannato: ad esempio, nella recente e nota sentenza n. 149 del 2018 in tema di ergastolo c.d. ostativo, si parla di "fondamentale orientamento della pena all'obiettivo ultimo del reinserimento del condannato nella società" e di "non sacrificabilità della funzione rieducativa sull'altare di ogni altra [...] legittima funzione della pena".

3. Psicopolitiche criminali contemporanee

Sebbene la teoria retributiva, perlomeno nella sua accezione più assolutistica, possa dirsi superata, è possibile scorgere una continua sua riemersione, ladove nella società, come la nostra, dilaghi un senso di insicurezza e vi siano dei bisogni emotivi da soddisfare. Si pensi, a tutte le volte in cui le annunciate riforme vengono accompagnate dalle parole "tolleranza zero": nei confronti dell'immigrato, del corruttore, dell'evasore, di chi guida in stato di ebbrezza, di chi abbandona gli animali, e via dicendo.

La politica strumentalizza, infatti, quel senso di vulnerabilità dei cittadini, trasformando certe minacce in altrettante emergenze, il più delle volte false: in preda alla cultura della esclusione di alcuni "tipi criminali" (si pensi alla legislazione in materia di immigrazione, chiaro esempio di "diritto penale del nemico"), arriva ad una dilatazione e inasprimento del sistema penale a titolo puramente simbolico, finendo col compromettere la finalità rieducativa.

Tale fenomeno va sotto il nome di *populismo penale* che – come efficacemente definito da Ferrajoli (2019: 79) – consiste nello specifico nell'utilizzo:

demagogico e congiunturale del diritto penale, diretto a riflettere e ad alimentare la paura quale fonte di consenso elettorale tramite politiche e misure illiberali tanto inefficaci alla prevenzione della criminalità quanto promotrici di un sistema penale disuguale e pesantemente lesivo dei diritti fondamentali.

In questo modo, la legislazione penale diventa *compulsiva*, sino a trattare la legge come un vero e proprio bene di consumo; il legislatore si mostra spigliato "nel maneggiare le categorie, la terminologia ed anche i principi penalistici, inserendo con leggerezza il prodotto legislativo nei delicati meccanismi del sistema penale" (Sgubbi 2006: XII), ma in realtà non si rende effettivamente conto delle conseguenze.

Nello specifico, queste istanze riformiste propendono, anzitutto, per un'*anticipazione della tutela penale*, volta a criminalizzare non il fatto, ma la pericolosità, e spesso, ancor prima, una mera presunzione di pericolosità di taluni individui. Il diritto penale subisce di conseguenza una indebita trasformazione: da "diritto penale del fatto" diventa "diritto penale d'autore", punendo il reo non per ciò che fa ma per ciò che è.

Si tratta, quindi, di una politica criminale che si pone in contrasto con il secondo comma dell'art. 25 della Costituzione (secondo cui nessuno può essere punito se non in forza di una legge che sia entrata in vigore prima del *fatto* commesso) nonché con il principio di non colpevolezza di cui al secondo comma dell'art. 27 della Costituzione (per cui l'imputato non è considerato colpevole fino alla condanna definitiva).

Inoltre, tendono a prediligere reazioni sanzionatorie sproporzionate al fatto di reato ovvero aggravamenti del trattamento sanzionatorio di fattispecie criminose esistenti a titolo meramente simbolico. La pena viene, difatti, intesa come un mero strumento repressivo, nel senso di vendicativo, del fatto del singolo, dismettendo, impropriamente, la sua funzione preventiva e rieducativa, facendo dunque emergere tutta la tensione con il citato articolo 27 della Costituzione.

Insomma, sono i bisogni di sicurezza che finiscono col giustificare la selezione dei comportamenti criminosi, e il *quantum* di pena, con la conseguente identificazione dei nemici da combattere con le armi del diritto penale. Si fanno prevalere gli aspetti della pericolosità, della prevenzione e dello stigma rispetto alla colpevolezza e alla retribuzione, mettendo in conto il sacrificio del singolo innocente in nome della sicurezza collettiva.

Elevando la sicurezza come diritto fondamentale dei cittadini si rischia, a ben vedere, di distruggere quell'equilibrio, essenziale alla democrazia costituzionale, che ricostruisce il rapporto tra libertà e sicurezza in termini di regola-eccezione.

Si consideri infatti che la sicurezza, utilizzata come criterio di selezione dei tipi criminosi, finisce col rivelarsi in maniera simile all'obbedienza di antica memoria: essa è un bene capace di abbracciare una sfera illimitata di condotte, che riguardano non solo fatti violenti effettivamente violativi della sicurezza, ma anche fatti solamente prodromici a quelli. Se poi si giunge ad elevare il diritto alla sicurezza come presupposto di tutti gli altri diritti fondamentali è chiaro che ne risulta profondamente alterato il giudizio di bilanciamento coi diritti di libertà.

Possiamo, in conclusione, affermare che laddove vi sia legislazione compulsiva vi sarà anche un uso del diritto penale c.d. simbolico-espressivo, giacché esso "perde la sua qualifica tipica di conservazione dei beni giuridici, per assumere quella, ben più rischiosa, per-

ché foriera di espansione incontrollata, c.d. promozionale, nel senso di 'esortare caldamente' i cittadini ad osservare la norma penale" (Manna 2016:1).

4. *Leading case*

Il diritto penale simbolico trova la sua concretizzazione in diversi interventi di riforma, che hanno riguardato diversi settori, dalla riforma della legittima difesa, alla legge c.d. spazzacorrotti. Non potendoli, tuttavia, analizzare compiutamente in questa sede, mi limito a fare solamente qualche cenno all'esempio più lampante di come la sanzione penale assuma funzione prettamente simbolica: mi riferisco alla normativa volta alla repressione dei flussi migratori, sulla quale è di recente intervenuto il Governo Meloni.

In tale contesto, si constata difatti la punizione di determinati comportamenti in funzione della percezione collettiva del rischio più che per ragioni di concreta efficacia della sanzione penale: nello specifico, assume rilievo la circostanza aggravante della clandestinità di cui all'articolo 61 n. 11-*bis* del codice penale e il reato di clandestinità contemplato all'articolo 10-*bis* del Testo unico in materia di immigrazione (d.lgs. 286/98),⁷ rispettivamente introdotti dai pacchetti sicurezza del 2008 e del 2009, in adesione ad una logica per cui l'immigrazione irregolare viene concepita di per sé come un "male da estirpare e criminalizzare" (Pisa 2009: 5). La motivazione in tal senso è stata individuata nella maggiore pericolosità dei clandestini in base ai dati statistici, ma la reale giustificazione poggia sulla concezione dello straniero come il nemico per antonomasia: lo è perché incarna il diverso da sé, perché è portatore di istanze culturali e comportamentali spesso dissonanti con quelle tradizionali, perché rappresenta la minaccia di una società globalizzata.

Si tratta di una scelta incriminatrice che non solo ha incontrato le critiche della dottrina, ma si è posta addirittura in contrasto con quanto affermato dalla Corte Costituzionale nel 2007:⁸ il controllo dei flussi migratori rappresenta "un grave problema sociale, umanitario ed economico che implica valutazioni di politica legislativa non riconducibili a mere esigenze generali di ordine e sicurezza pubblica né sovrapponibili o assimilabili a problematiche diverse, legate alla pericolosità di alcuni soggetti".

Non è un caso, infatti, che sia stata sollevata

questione di illegittimità costituzionale sotto diversi aspetti, rispetto alla quale i giudici costituzionali si sono pronunciati con le sentenze nn. 249 e 250 del luglio 2010.

Con riferimento alla menzionata circostanza aggravante, la Corte costituzionale ha optato per una radicale declaratoria di incostituzionalità per contrasto con gli articoli 3, 25, comma 2, 27, commi 1 e 3, della Costituzione.

Nella prima sentenza si legge, anzitutto, che i diritti inviolabili della persona spettano ai singoli “non in quanto partecipi di una determinata comunità politica, ma in quanto esseri umani”; il rispetto di tali diritti non può, quindi, essere causa di trattamenti diversificati o peggiorativi fondati su qualità personali del soggetto, come quella di clandestino, o che comunque derivino dal precedente compimento di atti del tutto estranei al fatto di reato; d’altro canto è lo stesso principio costituzionale di uguaglianza a non tollerare discriminazioni fondate su condizioni personali e sociali. In secondo luogo, si è rilevato come neanche un’interpretazione costituzionalmente orientata permetta di avvallare la tesi per cui l’aggravante in esame debba applicarsi soltanto nei casi in cui la condotta criminosa sia stata agevolata dalla presenza illegale nello Stato: ad avviso della Consulta, l’unica *ratio* posta alla base della norma censurata è una presunzione assoluta di maggiore pericolosità dell’immigrato irregolare in evidente contrasto coi parametri costituzionali.

In definitiva, per la Corte Costituzionale,

la qualità di immigrato diventa uno stigma che funge da premessa ad un trattamento penalistico differenziato del soggetto, i cui comportamenti appaiono, in generale senza riserve e distinzioni, caratterizzati da accentuato antagonismo verso la legalità [...]. Ciò determina un contrasto tra la disciplina censurata e l’art. 25 co. 2 Cost. che pone il fatto alla base della responsabilità penale e prescrive, pertanto, in modo rigoroso, che un soggetto debba essere sanzionato per le condotte tenute e non per le sue qualità personali.

Di diverso avviso si è dimostrata inaspettatamente la stessa Corte nella pronuncia n. 250, rigettando la questione di legittimità costituzionale del reato di immigrazione clandestina, soprattutto in quanto esprimerebbe, rispetto all’aggravante, un’autonoma condotta, seppure inosservante del provvedimento

dell’Autorità.

Tale ragionamento in realtà non convince perché è evidente che un reato, a differenza di una circostanza, debba necessariamente esprimere un’autonomia di condotta; piuttosto, sembra che la Consulta sia ritornata sui suoi passi, affermando che in questa ipotesi non si sarebbe al cospetto di alcuna presunzione di pericolosità ma della mera incriminazione di un fatto oggettivamente anti giuridico, offensivo di un interesse meritevole di tutela, identificabile nell’interesse statale a disciplinare i flussi migratori, profilo essenziale della sovranità dello Stato.

Il reato di immigrazione clandestina ha, quindi, superato il suddetto vaglio di costituzionalità, anche se, a parere di chi scrive, in maniera non del tutto convincente. Ad ogni modo, il legislatore ha tentato in qualche occasione di inserirlo fra i reati da depenalizzare, senza però riuscirci, essendo evidentemente prevalsa la forza simbolica espressa dalla qualificazione come reato della condizione di clandestinità.

Tutto ciò conferma, a mio avviso, l’impressione di un impiego sostanzialmente ipertrofico del diritto penale, volto a fronteggiare il senso di insicurezza che dilaga nei vari settori dell’opinione pubblica. Nel medesimo solco si inserisce il recente d.l. 20 marzo 2023, n. 20 recante ‘Disposizioni urgenti in materia di flussi di ingresso legale dei lavoratori stranieri e di prevenzione e contrasto all’immigrazione irregolare’ (che dovrà essere convertito in legge entro il prossimo 10 maggio).

L’articolo 8 contiene, infatti, disposizioni penali che, da un lato, inaspriscono le pene per i delitti concernenti l’immigrazione clandestina (innalzando di un anno i rispettivi limiti minimi e massimi di pena detentiva) e, dall’altro, prevedono una nuova fattispecie di reato all’interno del testo unico sull’immigrazione (d.lgs. 25 luglio 1998, n. 286), e cioè l’art. 12-*bis* (Morte o lesioni come conseguenza di delitti in materia di immigrazione clandestina). In particolare, l’innalzamento della pena detentiva in questione sta a significare, evidentemente, come obiettivo primario del legislatore sia stato quello di un notevole innalzamento del carico sanzionatorio, chiaramente a scopo ‘promozionale’.

Aumentando la severità delle pene non diminuiscono i reati: anzi, certi livelli sanzionatori contraddicono importanti indicazioni desumibili dall’ordinamento giuridico e sono in grado di stimolare a loro

volta atteggiamenti criminali; già Beccaria (2006: 84) se ne era reso conto affermando che 'non è utile la pena di morte per l'esempio di atrocità che dà agli uomini'.

Anche tale riforma, a mio avviso, testimonia l'indisponibilità da parte del nostro legislatore a sostituire, in una prospettiva di maggiore efficienza, la sanzione penale con la sanzione amministrativa, non volendo rinunciare all'effetto simbolico in chiave stigmatizzante proprio della giustizia penale. È interessante notare come peraltro la prospettiva del diritto penale simbolico e quella dei meccanismi di accertamento dell'illecito extrapenale siano accomunate dalla natura solo virtuale della sanzione minacciata, se è vero come è vero che in definitiva sono dirette, come è stato giustamente intuito, a creare "larghi vuoti di tutela, che in definitiva si tenta di arginare col il *quantum* di sanzione insito nel processo penale" (Insolera 2002:73).

5. Tre passi nell'abisso

Si è detto che dalla strumentalizzazione politica delle inquietudini sociali ne è discesa una dilatazione ed inasprimento del sistema penale il quale, permeato dalla cultura dell'esclusione di alcuni 'tipi criminali', ha conseguentemente compresso l'obiettivo rieducativo. Ma a vacillare sono anche le altre funzioni della pena: quella generalpreventiva e quella specialpreventiva.

Anzitutto, non è detto che la minaccia, l'irrogazione e l'esecuzione della pena siano in grado di prevenire la commissione dei reati incidendo sul profilo motivazionale dell'eventuale autore di reato. La presenza di un rischio di pena particolarmente elevato non assicura che il potenziale reo, scelga di rispettare precetti e divieti posti dall'ordinamento; in questo modo, il rischio, tanto sul versante della prevenzione generale, quanto su quello speciale, è quello di individuare a tutti i costi un colpevole per fornire una risposta all'esigenza di moralizzazione sociale avvertita dalla collettività.

In altre parole, assistiamo ad una sorta di circolo vizioso, consolidato dall'indurimento dell'intervento repressivo che non appare destinato a generare sentimenti di sicurezza. Man mano che cresce il numero dei condannati e dei detenuti, si enfatizza sempre di più l'immagine del pericolo criminalità che si vorrebbe

combattere, al punto da far crescere i sentimenti di insicurezza, i quali, a loro volta, finiscono col determinare un ulteriore inasprimento delle pene, con conseguente rappresentazione di un più elevato livello di criminalità e l'induzione di un più intenso allarme sociale; e via di seguito, in una spirale repressiva potenzialmente senza limiti.

Un altro dato rilevante è rappresentato dagli effetti destabilizzanti della crescita della popolazione detenuta, come possibile fonte di conflitti e tensioni, e quindi come luogo per la nascita dei futuri comportamenti devianti.

Del resto, è la stessa composizione che caratterizza oggi la popolazione detenuta a dimostrare lo scarso fondamento che può presentare l'idea di rieducazione. Al 28 febbraio 2023 risultano presenti negli istituti di pena italiani 56.319 detenuti, di cui 17.654 stranieri. Per quanto riguarda la tipologia di reato, l'ultimo aggiornamento fornito dal Ministero della Giustizia risale al 31 dicembre 2022, ed evidenzia che il primato va ai reati contro il patrimonio (32.050), seguiti da quelli contro la persona (24.402), e da quelli in materia di stupefacenti (19.338); solo 1.562 sono poi i detenuti che hanno violato il testo unico in materia di immigrazione.

Con specifico riferimento ai primi (es. furti, rapine, ricettazione, truffe), il più delle volte si tratta di soggetti da tempo dediti ad attività delinquenziali, elette a sistema di vita, specialmente se l'attività delinquenziale contro il patrimonio si connette all'affiliazione ad un'organizzazione criminale; trattandosi in questi casi di una "scelta di criminalità", volontaria e motivata, è evidente come la possibile influenza dell'intervento rieducativo sia quasi del tutto marginale, poiché a far cambiare atteggiamento al soggetto interessato sono più le dinamiche interne all'organizzazione di appartenenza.

Per quanto riguarda i tossicodipendenti, il legislatore, con la normativa orientata a sostituire l'intervento terapeutico all'esperienza detentiva, ha evidenziato l'inadeguatezza della sanzione detentiva a carico degli stessi. È chiaro come il carcere – dove, come noto, circola tranquillamente ogni tipo di droga – non possa rappresentare un valido strumento per la disintossicazione di questi soggetti, né tantomeno un mezzo efficace per una adeguata ricostruzione della loro vita relazionale.

Anche nel caso degli immigrati, è la stessa nor-

mativa, che ne prevede l'espulsione in caso di imputazione o che ne incentiva la scelta di ritorno in patria, a segnalare quanto la detenzione di tali soggetti non venga concepita in chiave rieducativa, ma puramente incapacitativa; senza considerare quanto sia più complicato attivare per le stesse opportunità di lavoro o di adeguati riferimenti sociali di relazione.

Alla crisi della funzione rieducativa della pena concorrono altri due fattori: l'alto numero di recidivi presenti in carcere, che conferma che il carcere tende a radicalizzare le spinte criminogene; nella concessione delle misure alternative (si pensi ad es. all'affidamento in prova al servizio sociale, alla detenzione domiciliare, ecc.) si tiene molto più conto del carattere rassicurante delle condizioni esterne di cui il detenuto potrà fruire, che del suo comportamento e dei progressi trattamentali in carcere.

6. Dopo la pena

Se dobbiamo ripensare l'intero apparato sanzionatorio, per tentare di superare la crisi della pena (Eusebi 1989: 115), non possiamo allora fare altro che rimettere al centro del dibattito la funzione rieducativa: è questa, come abbiamo visto, la sua funzione primaria, che non può essere soffocata da altri scopi. Ciò vale, evidentemente, per tutti gli stadi della dinamica punitiva.

Nello stadio della comminatoria legale, le istanze della prevenzione generale non potranno portare alla previsione di pene che, per contenuto o per ammontare, pregiudichino le possibilità di reinserimento sociale del condannato: il principio rieducativo ci impone, quindi, di ammettere pene che siano proporzionate alla gravità del reato, e di rifiutare pene come l'ergastolo; a maggior ragione quella pena effettivamente perpetua, denominata 'ergastolo ostativo', che fino a qualche mese fa,⁹ precludeva la concessione della liberazione condizionale (e altri benefici) al condannato che non collabora con la giustizia e che abbia già scontato ventisei anni di carcere (d'Altilia 2020).

Nella fase dell'irrogazione della pena, la scelta del giudice dovrà ricadere sulla pena che per specie o entità sia la più adeguata a favorire il reinserimento della persona nella società: sulla scorta di tale criterio finalistico, il giudice non potrà che quantificare la pena, per il reo ritenuto colpevole, basandosi sul minimo edittale previsto per quel determinato reato e

sulla relativa proporzionalità rispetto alla gravità del reato.

Arrivando alla fase dell'esecuzione, l'integrazione sociale del condannato dovrà trovare concreta attuazione, attraverso modalità che, da un lato, non trascurino le reali esigenze di sicurezza, comunque verificabili da parte del giudice, e dall'altro, considerino i miglioramenti intervenuti nella sua personalità.

Alla certezza della pena non corrisponde la certezza del carcere: un'equazione (sbagliata) che viene semmai utilizzata dal populismo penale di cui ho dato brevemente conto. Se dovessimo dare credito ad una simile illusione, verremmo meno all'insegnamento di Cesare Beccaria (2006: 78), il quale, a tal proposito spiega:

Uno di più gran freni dei delitti non è la crudeltà delle pene, ma l'infallibilità di esse, e per conseguenza la vigilanza dei magistrati, e quella severità di un giudice inesorabile, che, per essere un utile virtù, deve essere accompagnata da una dolce legislazione. La certezza di un castigo, benché moderato, farà sempre una maggiore impressione che non il timore di un altro più terribile, unito colla speranza dell'impunità; perché i mali anche minimi, quando sono certi, spaventano sempre gli animi umani [...].

Apprezzabili sono, dunque, le linee programmatiche degli ultimi due ministri della Giustizia: da un lato, Marta Cartabia ha indicato la via del 'superamento dell'idea del carcere come unica effettiva risposta al reato. La certezza della pena non è la certezza del carcere, che per gli effetti desocializzanti che comporta deve essere invocato quale *extrema ratio*. Occorre valorizzare piuttosto le alternative al carcere'; dall'altro lato, Carlo Nordio ha ribadito che 'certezza e rapidità della pena non significano sempre e solo carcere' e che 'è meglio la concreta esecuzione di una pena alternativa, che faccia comprendere al condannato il disvalore della sua condotta, piuttosto che la platonica irrogazione di una pena detentiva cui faccia seguito la sua immediata liberazione'.

Eppure, l'attuale presidente del Consiglio, in occasione del voto di fiducia ha invocato solamente il carcere, affermando quanto segue: 'lavoreremo per restituire ai cittadini la garanzia di vivere in una Nazione sicura, rimettendo al centro il principio fondamentale della certezza della pena, grazie anche a un nuovo piano carceri'.

Ma il carcere non è l'unica pena; ce lo ricorda anche la Costituzione, laddove nell'articolo 27, vi è il riferimento al plurale, di pene che devono tendere alla rieducazione del condannato. E la certezza della pena non passa per la severità ma per l'effettività della risposta punitiva.

La soluzione allora non può essere quella di invocare il carcere o addirittura più carcere per garantire la sicurezza sociale; occorre, per converso, invocare le alternative al carcere.

Occorre ritornare a Beccaria, il quale può ancora rappresentare un punto di riferimento nelle odierne battaglie per la mitigazione delle pene (abolizione dell'ergastolo, abbassamento del limite massimo della pena detentiva, progressiva sostituzione del carcere con sanzioni meno afflittive, ecc.): "il suo principio di 'dolcezza delle pene' invita esplicitamente a ridurre il più possibile la severità penale" (Audegean 2023: 228).

Su questa linea si muove la recente riforma Cartabia che valorizza, per l'appunto, le pene sostitutive delle pene detentive brevi (semilibertà, detenzione domiciliare e lavoro di pubblica utilità), applicabili dal giudice di cognizione; la certezza di tali pene deriva dal fatto che sono immediatamente esecutive dopo la condanna.¹⁰

Si registra così un nuovo movimento del sistema penale che pare finalmente abbandonare l'idea che il carcere sia l'unica effettiva risposta al reato. Puntare a delle alternative, significa anche favorire la certezza della pena.

Tale ulteriore movimento affonda però le radici in uno scenario più allargato, che si è andato affermandosi negli ultimi anni a livello internazionale, e che propone, in funzione alternativa oppure talvolta integrativa rispetto alla tradizionale risposta punitiva, una sorta di "giustizia capovolta" per dirla con le parole di un attento studioso della questione (Occhetto 2016; 2023), cioè un diverso modello genealogico di reazione al fatto criminoso, incentrato sull'idea di *riparazione* e più sensibile alle aspettative della vittima. È questa la visione che ispira la giustizia c.d. *riparativa*, capace di scuotere dalle fondamenta, se non sradicarla completamente, l'ideologia carceraria. Come è stato condivisibilmente spiegato da Palazzo (2017:10):

La ragione è ovvia, poiché la giustizia riparativa costituisce

davvero un paradigma alternativo, non solo nei suoi contenuti operativi per così dire, ma prima ancora nella sua ideologia di reazione al crimine non più fondata sul cosiddetto "raddoppio del male" e sulla perpetuazione del duplice conflitto tra autore e vittima e tra autore e comunità (rappresentata dallo Stato), bensì sull'idea di una ricomposizione in qualche modo 'personalistica' di quel conflitto, destinata a fare del crimine un'occasione positiva di rafforzamento dei legami sociali: e ciò in una prospettiva di superamento della stessa idea della rieducazione, poiché la giustizia riparativa non 'opera' solo sulla persona del reo, ma anche sul versante delle vittime, realmente o simbolicamente. È insomma anche la 'parte offesa' che viene chiamata a farsi parte attiva, insieme al reo, del processo di ricucitura del tessuto sociale lacerato dal reato. Si muove, dunque, da premesse ideologiche che non sono solo umanitarie, non solo solidaristiche, non solo ispirate a obiettivi inclusivi, ma anche e soprattutto sociologicamente orientate a rinsaldare la compagine della coesistenza agendo sullo strato più profondo, del vissuto anche emotivo, dei soggetti coinvolti nella vicenda criminosa.

7. Exit

Onde evitare equivoci di sorta, giova chiarire come l'etichetta 'giustizia riparativa' – traduzione italiana dell'espressione inglese *restorative justice* – faccia riferimento ad una modalità di risposta al reato che va ben al di là della valorizzazione delle possibili componenti riparative della sanzione penale: è infatti una modalità di risposta che si avvale di strumenti di natura extra punitiva, e non di pene in senso stretto. Si tratta, quindi, di un approccio diverso, che nasce dalla presa d'atto dei limiti e dei fallimenti della giustizia penale classica nella repressione e prevenzione della criminalità.

Gli scopi perseguiti dalla giustizia riparativa non sono di tipo sanzionatorio, essendo volta a gestire i conflitti nascenti dall'illecito penale in un'ottica dialogica, attraverso un canale di comunicazione tra l'autore e la vittima del reato. La riparazione sembrerebbe, difatti, assumere il volto di una sanzione ricostruttiva basata su uno scambio vantaggioso: mentre l'economia della pena classica funziona per sottrazione, l'economia ricostruttiva e deliberatamente additiva nello sforzo contrario di rendere positiva l'esperienza sociale della delinquenza, proponendo

ciascuno di integrare un circolo virtuoso' (Garapon 2001:308).

L'idea non è certamente nuova: la recente attenzione verso la funzione riparatrice rappresenta in realtà una riscoperta, avendo già il diritto penale greco e romano conosciuto il ricorso a modelli sanzionatori a carattere riparatorio o conciliativo, destinati a neutralizzare l'offesa in forme vantaggiose per le vittime. In particolare, le sue radici affondano nella tradizione scritturistica ebraico-cristiana: nell'Antico Testamento si parla del *mišhpāt* (giudizio) e del *rib* (lite bilaterale) come procedure descritte nel Pentateuco per ristabilire la giustizia. Il primo è un iter di tipo dibattimentale, dove si confrontano accusa e difesa, e termina con l'emissione di una sentenza; il secondo, che tende invece alla riconciliazione del colpevole con l'offeso, appare come un'azione giuridica gestita nell'ambito del clan, dove l'esito della controversia e il ristabilimento della giustizia dipendono solo dalle parti in conflitto (Mannozi, Lodigiani 2017: 52-53). Il rendere giustizia del canone scritturistico ebraico-cristiano si arricchisce, nel Nuovo Testamento una prospettiva rivoluzionaria, altrettanto rilevante per la giustizia riparativa: il comandamento della carità;¹¹ così la giustizia supera il canone aristotelico del "dare a ciascuno il suo", secondo un criterio di proporzione che è metro e misura anche delle sanzioni, e acquisisce le dimensioni della gratuità e del perdono.

Nel suo nucleo essenziale, la mediazione è dunque una costante antropologica, che si connota di una variabilità culturale a seconda delle sue forme di manifestazione nelle diverse fasi storiche.

Venendo all'oggi, la c.d. *mediazione penale*, quale principale strumento di riparazione, rappresenta un processo di interazione comunicativa tra autore e vittima (gestito non da un giudice ma comunque da un soggetto esperto, terzo ed imparziale, denominato appunto mediatore), finalizzato a far emergere i bisogni psicologici del soggetto passivo del reato e a far responsabilizzare il colpevole, inducendolo a comprendere e a farsi carico del danno e della sofferenza inferti attraverso la condotta illecita.

È interessante notare come la riparazione, nell'ambito delle pratiche di giustizia riparativa, implichi anche dinamiche comportamentali 'simboliche' che promuovano il riconoscimento dell'altro come persona, della sua dignità e della sua dimensione relazionale. Infatti, la riparazione che deriva da una

mediazione può consistere in un accordo che alla dimensione economica accompagna oppure sostituisce gesti di accoglienza, comportamenti cooperativi o parole di scusa.

Tutto ciò determina un indiscutibile ripensamento della penologia classica, e della semantica del reato, che da categoria giuridica tende a trasformarsi in evento sociologico e psicologico, con tutti gli aspetti problematici che ne derivano, e che non possiamo qui affrontare. Fra tutti, cito l'interrogativo più preoccupante, e cioè se la mediazione possa produrre effetti generalpreventivi e specialpreventivi assimilabili a quelli che la pena dovrebbe, perlomeno sul piano teorico, assicurare. Motivo per cui sarebbe preferibile optare per un approccio *complementare* rispetto al processo penale, in modo da rimediare a taluni limiti e inefficienze della giustizia punitiva.

Il tema della punizione è, e resta, qualcosa di estremamente complesso, caratterizzandosi per una eccedenza di significati che ci induce a ritenere che nessuna teoria della pena possa risultare davvero ap-pagante. Ritorna di estrema attualità, allora, quanto già osservato da Nietzsche sul finire del XIX secolo, quando il filosofo acutamente osservava che:

il concetto di pena non presenta più, in realtà, [...] un *unico significato*, bensì un'intera sintesi di significati [...]. È oggi impossibile dire esattamente *per quale ragione* si addivene alla pena: tutte le nozioni, in cui si condensa semioticamente l'intero processo, si sottraggono alla definizione; definibile è soltanto ciò che non è storia (1968: 69).

La pena, che, come si è detto, identifica il diritto penale, continua tutt'oggi a sollevare *nuove e vecchie* questioni circa la sua definizione, i suoi scopi e i suoi effetti. Ci sembra pertanto essere condannata (perdonatemi il simpatico gioco di parole) alla tortura del perenne movimento, traendo ogni volta diversa linfa vitale dal terreno sociale e politico di riferimento.

Note

¹ Cass. pen., Sez. Un., 31 marzo 2016, n. 22474, ric. *Passarelli*.

² Nell'ordinamento italiano, il divieto della pena di morte risale alla legge costituzionale 2 ottobre 2007, n. 1, che ha modificato l'art. 27, comma 4, della Costituzione.

³ Si consideri che a partire dalla fase della minaccia della pena, proseguendo con le modalità processuali per l'accertamento della responsabilità, e poi ancora con la fase dell'esecuzione della pena stessa, l'utilizzo dello strumento penale comporta costi economici e sociali rilevanti tali da dover essere limitato a fatti illeciti non contrastabili altrimenti.

⁴ Per una ricostruzione della pena dal punto di vista filosofico, rimando al volume di Curi (2019); in prospettiva sociologica, a Capraro, Calvano (2020).

⁵ Ci si riferisce alla norma dell'"occhio per occhio, dente per dente, mano per mano, piede per piede, bruciatura per bruciatura, livido per livido": v. *Esodo* 21,24-25.

⁶ All'art. 27, comma 3, della Costituzione, vien stabilito infatti che "le pene non possono consistere in trattamenti contrari al senso di umanità e devono tendere alla rieducazione del condannato".

⁷ Il reato di immigrazione clandestina è un'ipotesi contravvenzionale consistente nel fatto di chi si introduce abusivamente nel territorio dello Stato italiano ("crossborder") ovvero ivi si trattiene irregolarmente ("overstayer"); per esso è comminata ex lege la pena pecuniaria dell'ammenda da euro 5.000 ad euro 10.000.

⁸ Corte costituzionale, sentenza n. 22 del 2007 in merito al reato di inosservanza dell'ordine di allontanamento previsto dall'articolo 14, comma 5-ter del T.U. immigrazione.

⁹ Qui il riferimento è alla normativa previgente; difatti, alla luce delle modifiche apportate all'art. 4-bis ord. pen. dal d.l. 162/2022 (conv. con l. 199/2022), la presunzione di pericolosità - che impedisce la concessione dei benefici e delle misure alternative a favore di tutti i condannati (anche all'ergastolo) per reati cosiddetti "ostativi", che non hanno collaborato con la giustizia - non è più assoluta, ma relativa. Questo sta a significare che tali soggetti sono, ora, ammessi a chiedere i benefici, sebbene in presenza di nuove, stringenti e concomitanti condizioni, diversificate a seconda dei reati che vengono in rilievo.

¹⁰ In particolare, il d.lgs. 10 ottobre 2022, n. 150 (c.d. riforma Cartabia) ha introdotto il sistema delle nuove pene sostitutive delle pene detentive brevi, nel nuovo articolo art. 20-bis del codice penale, e nel nuovo articolo 545-bis del codice di procedura penale.

¹¹ Così recita un passo del Vangelo di Giovanni (13, 13-15.34-35): "Voi mi chiamate Maestro e Signore e dite bene, perché lo sono. Se dunque io, il Signore e il Maestro, ho lavato i vostri piedi, anche voi dovete lavarvi i piedi gli uni gli altri. Vi ho dato infatti l'esempio, perché come ho fatto io, facciate anche voi. [...] Vi do un comandamento nuovo: che vi amiate gli uni gli altri; come io vi ho amato, così amatevi anche voi gli uni gli altri. Da questo tutti sapranno che siete miei discepoli, se avrete amore gli uni per gli altri".

Bibliografia

- AUDEGEAN PH. (2023), *Violenza e giustizia. Beccaria e la questione penale*, Il Mulino, Bologna.
- BECCARIA C. (2006), *Dei delitti e delle pene*, a cura di A. Burgio, Feltrinelli, Milano.
- CAPELLI P. (2019), "Vendetta e responsabilità individuale nella letteratura biblica", in *Testo&Senso*, pp. 1-8.
- CAPRARO V., CALVANI S. (2020), *La scienza dei conflitti sociali*, Franco Angeli, Milano.
- CURI U. (2019), *Il colore dell'inferno. La pena tra vendetta e giustizia*, Bollati Boringhieri, Torino.
- d'ALTILIA L. (2019), *Il nuovo reato di false comunicazioni sociali. Aspetti di criticità e profili di comparazione*, Dike Giuridica, Roma.
- ID. (2020), *Nello specchio dell'ergastolo ostativo. Visioni e rifrazioni di una pena senza fine e senza fini*, Dike Giuridica, Roma.
- DEL LAGO A. (1999), *Non persone. L'esclusione dei migranti da una società globale*, Feltrinelli, Milano.
- DOLCINI E. (2021), "La pena nell'ordinamento italiano. Tra repressione e prevenzione", in *Rivista italiana di diritto e procedura penale*, 2, pp. 383-408.
- EUSEBI L. (1989), *La pena in 'crisi'. Il recente dibattito sulla funzione della pena*, Morcelliana, Brescia.
- FERRAJOLI L. (2019), "Il populismo penale nell'epoca dei populismi politici", in *Questione e Giustizia*, 2019, 1:79 ss.
- FORTI G. (2018), "Una prospettiva 'diabolicamente umana' sul rapporto tra norma e sanzione nell'ordinamento penale", in BASILE F., GATTA G., PALIERO C., VIGANO F. (a cura di), *La pena, ancora. Fra attualità e tradizione*, Giuffrè, Milano, pp. 185-198.
- GARAPON A. (2001), "La justice reconstructive", in GARAPON A., GROS F., PECH TH., *Et ce sera justice. Punir en démocratie*, Odile Jacob, Paris, pp. 245-324.
- INSOLERA G. (2002), "Il diritto penale complementare", in CURI U., PALOMBARINI G. (a cura di), *Diritto penale minimo*, Donzelli, Roma.
- LANZI A. (2015), "Riflessioni sulle risposte legislative in tema di intreccio tra criminalità economica e politica", in *L'Indice penale*, 1:1-2, pp. 147-149.
- MANCONI L., ANASTASIA S., CALDERONE V., RESTA F., (2022), *Abolire il carcere. Una ragionevole proposta per la sicurezza dei cittadini*, Chiarelettere, Milano.
- MANNA A. (2016), "Alcuni recenti esempi di legislazione penale compulsiva e di ricorrenti tentazioni circa l'utilizzazione di un diritto penale simbolico", in *Archivio penale*, 2, pp. 1-8.
- MANNOZZI G., LODIGIANI G. A. (2017), *La giustizia riparativa. Formanti, parole e metodi*, Giappichelli, Torino.
- MANTOVANI F. (2015), *Stupidi si nasce o si diventa? Compendio di stupidologia*, ETS, Pisa.
- NIETZSCHE F. (1968), *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, trad. it. a cura di F. Masini, Adelphi, Milano, 1984.
- OCCHETTA F., (2016) *La Giustizia Capovolta. Dal Dolore alla riconciliazione*, Edizioni Paoline, Roma.
- ID., (2023) *Le Radici della Giustizia. Vie per risolvere conflitti personali e sociali*, San Paolo, Roma.
- PALAZZO F. (2017), "Crisi del carcere e interventi di riforma. Un dialogo con la storia", in *Diritto penale contemporaneo*, 4, pp. 4-11.
- PISA P. (2009), "La repressione dell'immigrazione irregolare: un'espansione incontrollata della normativa penale", in *Diritto penale processuale*, pp. 5 ss.
- SGUBBI F. (2006), "Presentazione", in INSOLERA G. (a cura di), *La legislazione penale compulsiva*, Cedam, Padova, pp. XII ss.
- VASSALLI G. (1961), "Funzioni e insufficienze della pena", in *Rivista italiana di diritto e procedura penale*, pp. 296 ss.

Il movimento dell'immagine, da Hans-Georg Gadamer a Paul Klee

LUCA SINISCALCO

Università degli studi di Bergamo
luca.siniscalco@unibg.it

Parole chiave

Immagine
Ermeneutica
Istante
Simboli
Angelologia

Keywords

Image
Hermeneutics
Instant
Symbols
Angelology

Abstract

H.-G. Gadamer afferma, in *Verità e metodo*, che l'immagine è "un fatto ontologico". Tale ontologia è caratterizzata in senso dinamico e relazionale, in particolare grazie alla nozione di Evento (*Ereignis*), sulla scorta della lezione heideggeriana. All'approfondimento di tale snodo è rivolto il presente contributo, che intende tematizzare la questione dell'immagine nell'opera del filosofo tedesco ponendo particolare attenzione alla dimensione del simbolico e alla complessa relazione fra le nozioni di 'mediazione' e 'immediatezza'. L'immagine appare così nel contesto ermeneutico quale forma del movimento, simbolo del perenne 'eccesso' di senso nella relazione soggetto-oggetto. Tale prospettiva, che si pone oltre qualsivoglia concezione mimetica e riduzionista, verrà verificata all'interno dell'opera di Paul Klee. Il pittore offre infatti numerosi spunti iconografici che valorizzano la dimensione metamorfica della figurazione. Il *bildnerische Denken* di Klee, nel quale emerge una originale 'angelo-icologia', fonda un cosmo di immagini che operano come forze in movimento.

H.-G. Gadamer states, in *Truth and Method*, that the image is "an ontological fact". This ontology is defined in a dynamic and relational sense, in particular in connection with the notion of Event (*Ereignis*), under Heidegger's legacy. Our contribution is aimed at deepening this junction, dealing with the question of the image in the work of the German philosopher, and paying particular attention to the dimension of the symbolic and to the complex relationship between the notions of 'mediation' and 'immediacy'. The image thus appears in the hermeneutical context as a form of movement, i.e. a symbol of the perennial 'excess' of meaning in the subject-object relation. This perspective, beyond any mimetic and reductionist view, will be verified in the work of Paul Klee. In fact, the painter offers various iconographic hints that enhance the metamorphic dimension of the figuration. Klee's *bildnerische Denken*, in which an original 'angel-iconology' emerges, founds a cosmos of images which operate as forces in movement.

1. Immagin(ar)e con la Sfinge

Quando Edipo fronteggia la Sfinge, mostruosa creatura con corpo di leone, volto di donna e ali di uccello, che, all'ingresso della città di Tebe, pone ai passanti il celeberrimo mortale enigma, avviene un incontro mitico-letterario passibile di molteplici interpretazioni. Nella Sfinge, infatti, si sedimenta un ricco deposito di simboli e archetipi, sorto dall'interazione fra culture distanti tanto in termini spaziali quanto temporali: la Sfinge è simbolo dell'unione di autorità spirituale e potere temporale (Guénon 2005: 43), rappresenta Harmakhis, il "Signore dei due orizzonti" che unisce il mondo sensibile a quello sovrasensibile (ivi: 45), incarna "la serenità della certezza", ma anche "l'ineluttabile e l'insondabile" (Chevalier, Gheerbrant 2011: 382-383), indica "il mito della molteplicità e della frammentazione enigmatica del cosmo" (Cirlot 2021: 408), infine esprime, secondo la tradizione esoterica, un "simbolo che unifica, pur nell'eterogeneità, i quattro elementi (tetramorfi) e la quintessenza o spirito, cui allude la parte antropomorfa" (ivi: 408-409).

In termini meta-simbolici, Hegel riconosce nella grammatica simbolica della Sfinge "il simbolo del simbolico stesso" (Hegel 1997: 407). Per il filosofo idealista, infatti, "il simbolo vero e proprio è *in sé* enigmatico" (ivi: 448), poiché nasce dall'interrogativo su come intendere la forma significante.¹

Ma quali sono gli elementi costitutivi che permettono di giustificare una interpretazione siffatta, senza scadere in un mero lirismo? A nostro avviso, è proprio la narrazione mitica a chiarificare come la potenza dell'immagine della Sfinge sia riposta nella sua capacità costitutiva di 'mettere in moto'. La Sfinge, all'opposto della testa di Medusa, per rimanere nel contesto mitico greco, non è un simbolo reificante, che arresta l'uomo in una condizione di stasi. Essa rappresenta piuttosto una concrezione teriomorfa dell'enigma, inteso come quell'interrogare abissale che proviene dall'invocazione radicale del mondo, il quale sempre reclama di essere compreso, stimolando la ricerca conoscitiva e spingendo il soggetto in quegli itinerari, veri e propri *Holzwege*, "sentieri interrotti" (Heidegger 1997), nei quali il domandare si muove senza posa nel "circolo ermeneutico", arricchendosi passo dopo passo.

Nel domandare a Edipo, come tramandato da Pseudo-Apollodoro, "Chi, pur avendo una sola voce,

si trasforma in un quadrupede, bipede e tripede?", la Sfinge mette in moto l'indagine dell'eroe, lo pone in un nuovo orizzonte di senso, agita la sua immaginazione e, relazionandosi anch'essa all'interno del rapporto istituito con l'eroe, lo 'com-muove'. In questa prospettiva, al di là dell'esito catastrofico della vittoria di Edipo (il matrimonio, inconsapevole, con la madre Giocasta), la Sfinge può essere intesa come 'immagine dell'immagine', in quanto rappresentazione simbolica della sua funzione fondamentale. Anche in questa prospettiva si può comprendere l'attenzione che l'alchimista Michael Maier attribuì all'episodio mitico all'interno del suo capolavoro ermetico-rosacrociano *Atalanta Fugiens*, del 1617. L'emblema XXXIX (Maier 1984: 214) [Fig. 1] raffigura proprio il mito edipico, letto in termini specificamente alchimici.²

La natura mobile e trasmutativa dell'immagine, già presagita nei miti antichi, è un conseguimento che l'estetica contemporanea ha raggiunto in un lungo e tortuoso percorso di ripensamento delle teorie dell'immagine classiche, in particolare mettendo in discussione la lettura tradizionale dell'idea di *mimesis*, 'imitazione', nel senso di 'copia', ossia di mero paradigma copiativo, una concezione, questa, figlia di un punto di vista platonico-aristotelico successivamente radicalizzatasi nel mono-prospettivismo rinascimentale. Intendere l'immagine in termini non



Fig. 1 |

riduzionisticamente mimetici significa infatti scorgere in essa un processo non meramente didascalico-rappresentativo, bensì un incremento ontologico del reale, un accrescimento dell'essere che procede mediante l'istituzione di una nuova relazione – segnatamente quella fra immagine e l'ente 'immaginato' – che apre un nuovo spazio dinamico, entro cui i poli di soggetto e oggetto, immagine rappresentante ed ente rappresentato, entrano in un rapporto di collisione non gerarchico e meccanicistico, rappresentabile piuttosto mediante la metafora della rete: l'immagine appare come uno dei nodi in cui il tessuto della realtà si dispiega; essa non è solo collegata alle linee di senso, ma ne è persino attraversata, generando nei suoi interstizi un movimento dinamico tra fuori e dentro, forma e senso, che crea un microcosmo denso, ma, al contempo, plurale e metamorficamente connotato.

Ecco che allora il riferimento mitopoietico alla Sfinge mostra emblematicamente come la risposta di Edipo, che scopre quanto la creatura intendeva celare – ovvero la risposta all'enigma: l'uomo – sia possibile solo mediante il corrispondere a quell'interrogativo abissale che proprio dall'immagine dell'immagine promana. Che dunque Edipo abbia avuto successo sulla Sfinge, o che invece il suo destino tragico rimandi alla sussistenza di un misterioso Altrove di senso non altrimenti comprensibile, preservata rimane in ogni caso, all'interno della vicenda mitica, la centralità della forza 'movente' dell'immagine.

La tonalità 'sfingica' della *texture* delle immagini è tematizzata con particolare efficacia nell'ermeneutica filosofica di Hans-Georg Gadamer, che delle immagini sottolinea a più riprese il carattere rappresentativo e non mimetico, il cui vertice si realizza nella potenza di 'mobilitazione del reale' in esse inscritta.

2. Il continuum della mediazione e l'accendersi dell'istante

L'immagine (*Bild*), secondo Gadamer, può essere meglio intesa a partire dal suo apparentamento etimologico con la nozione di *Bildung* (cultura, formazione): l'immagine è una formazione sensibile densa di senso,³ il cui dispiegamento si realizza proprio mediante il 'dare forma' alla realtà. In questo modo l'uomo esprime la sua dimensione più abissale, come indica la teologia cristiana, che lo descrive come fatto a 'immagine'

di Dio (Gadamer 2014: 45). Così, l'immagine, più che figura della riproduzione, ossia luogo di manifestazione di un 'originale' di cui l'immagine sarebbe mera copia sensibile, superficie di una profondità altrove situata, è comprensibile come 'superficie profonda', ossia unità, nel fenomeno dell'immagine stessa, dei due poli (originale e copia) che nell'esperienza della fruizione estetica si danno non come contraddittori, bensì quale verità unitaria e organica dell'immagine.⁴ Una verità che non va quindi intesa come corretta adeguazione dell'immagine alla cosa rappresentata, bensì, come Gadamer nota parlando della "verità della parola", quale espressione della "sua piena spiritualità", ossia il suo "pieno manifestarsi del senso" nell'immagine (ivi: 839). L'ontologia dell'immagine non dev'essere risolta sul piano dell'apparenza estetica – questo è, come noto, uno dei principali motivi polemici che attraversano *Verità e metodo*⁵ – salvo risolversi in una semplice copia (*Abbild*).

L'immagine è piuttosto apparentata alla nozione di gioco, essendo gadamerianamente spogliate entrambe le figure di qualsivoglia carattere soggettivistico (ivi: 227-291): proprio come il gioco, l'immagine non rappresenta 'altro *da sé*', è piuttosto rappresentazione dell'altro *in sé*, ossia un a-teleologico palesarsi di un modo di essere del reale sempre capace di trascendere sé stesso, essendo la sua essenza relazione e mediazione fra sé e il proprio stesso evento di dispiegamento. Questa è la "magia dell'immagine, che si fonda sull'identità e indistinzione tra immagine e soggetto raffigurato" (ivi: 301). Il rappresentare 'per' si palesa come un'apertura alla mediazione con una trascendenza sempre immanente. Questo modo d'intendere l'immagine rompe la legalità solipsistica per rifondare tramite un rinnovato gesto istituzionale la propria fondazione in una eccedenza simbolica e relazionale, in cui il *logos* si dispone, prima che come momento razionale, quale elemento relazionale.

L'immagine si lega al gesto conoscitivo e culturale del riconoscimento (*Wiedererkenntnis*): esso, ancora una volta, non è inteso da Gadamer come il rinvenimento di un'identità sostanziale e "meccanica" fra la cosa rappresentata e la rappresentazione, bensì in un gesto di scoperta trasfiguratrice, che "incrementa" nel suo stesso verificarsi non solo la rappresentazione mediante l'originale, ma anche l'originale mediante la rappresentazione, mostrandone l'interconnessione e la reciprocità.⁶ Il riconoscimento è, dunque, un

gesto di ri-fondazione del reale: attraverso tale gesto una porzione di realtà sperimenta una rigenerazione trasfiguratrice. Ri-conoscendo, il fruitore dell'immagine vede in essa ciò che, platonicamente,⁷ già da sempre conosceva ma aveva dimenticato – coglie, pertanto, in modo sorgivo le connessioni tra i frammenti del reale. Questi si rinnovano proprio nell'opera d'arte, che è heideggerianamente caratterizzata da quello "stare-in-sé" (*In-sich-stehen*) capace di aprire in modo emblematico il Mondo che le è proprio (Gadamer 2018: 91). A questa altezza, "il 'conosciuto' perviene nel suo vero essere, e si mostra come ciò che è, solo attraverso il riconoscimento" (Gadamer 2014: 251). Grazie al riconoscimento, viene persino "liberato dalla causalità dei suoi modi di apparire" (ivi: 253). Nell'immagine il rappresentato si irradia di una luce nuova, quella della sua essenza che, nella mediazione della forma sensibile, si fa illuminazione istantanea.

I poli di mediazione e immediatezza si rivelano effettivamente due vettori fondamentali per cogliere la disamina gadameriana dell'immagine. Se da un lato, infatti, l'ermeneutica è l'arte della mediazione fra significati, l'apparizione del senso, al di fuori di una prospettiva riduzionisticamente dialettica, ha sempre un carattere istantaneo ed estatico (in senso etimologico), in quanto conduce il fruitore a scorgere fuori dai limiti della propria individualità la possibilità di intuire un senso *fondamentale*. La speculazione di Gadamer risulta un paradigma fecondo per tematizzare questo complesso rapporto e identificare un modello interpretativo capace di farsi carico di questi due momenti – e movimenti – del pensiero.

Gadamer è esplicitamente polemico nei confronti delle concezioni che ipotizzano in maniera acritica la possibilità di esperire in forma diretta, immediata e pura il senso dell'opera d'arte – come, più in generale, di qualsiasi fenomeno (Figal 2000). Essa, infatti, non si offre in modo puro a una pura "coscienza estetica", la cui stessa esistenza è altamente problematica sul piano speculativo (Gadamer 2021: 61-70), ma si concede sempre storicamente e nel modo della "autocomprensione": nel rapporto con essa "impariamo a comprendere noi stessi, il che significa che superiamo la discontinuità e puntualità dell'*Erlebnis* nella continuità della nostra esistenza" (Gadamer 2014: 217). Pertanto, precisa Gadamer (ivi: 219), "rivendicare l'immediatezza, il genio dell'istante, il significato dell'*Erlebnis* di fronte all'esigenza della continuità e

dell'autocoscienza propria dell'esistere umano non ha senso".

Anche il momento in cui si assiste al gioco dell'arte nell'esperienza estetica ha per Gadamer un carattere di durata per nulla immediato. Sebbene infatti l'assistere abbia il carattere estatico dell'"essere fuori di sé",⁸ "ciò che si presenta allo spettatore come gioco dell'arte non si esaurisce nel puro abbandono dell'istante, ma implica una pretesa di durata e il perdurare di un appello" (ivi: 275), ossia una chiamata alla attribuzione di senso che promana come esigenza dall'immagine stessa, che invoca di essere ri-conosciuta 'nella' contemporaneità e come fenomeno 'della' contemporaneità.⁹

"Appello" e "durata" configurano una dimensione di mediazione "totale", ossia priva di elementi particolari che fuoriescono da essa, nella misura in cui le determinazioni e qualità delle interpretazioni plurali che si possono applicare all'opera d'arte non sono fondate, secondo Gadamer, sulle soggettività interpretanti, bensì sull'opera d'arte stessa, letta nella prospettiva della "coscienza storica". Quando lo spettatore si oblia di fronte all'immagine estetica, per fruirne, partecipa alla "continuità di senso" dell'opera:

È la verità del suo mondo, del mondo religioso e morale in cui egli vive, quella che si rappresenta davanti a lui, ed egli vi si riconosce. Come la parusia, la assoluta presenzialità caratterizza il modo d'essere estetico e d'altra parte un'opera d'arte è dovunque la stessa, ogni volta che una tale presenzialità di realizza, così anche l'istante assoluto in cui uno spettatore sta è insieme oblio di sé e mediazione con sé stesso. Ciò che lo stacca da tutto, gli restituisce anche la totalità del suo essere (Gadamer 2014: 279).

Ciò a dire che l'opera d'arte non può mai essere fruita in sé stessa senza mediazioni, perché essa non è mai il suo semplice darsi univoco come oggetto autonomo dotato di un senso intrinseco positivo (nel senso del *positum*), ma piuttosto è essa stessa polo di mediazione all'interno della relazione intersoggettiva che è il cuore dell'esperienza estetica.¹⁰ Qui la rappresentazione non si limita a restituire il passato dell'opera, ma ne media, grazie alla comprensione ermeneutica, l'essenza in relazione alla vita presente (ivi: 361) e tenendo conto della sua "storia degli effetti" (*Wirkungsgeschichte*) (ivi: 621-635).

Da queste riflessioni parrebbe conseguente de-

durre che in Gadamer la dimensione dell'immediatezza sia totalmente risolta nella mediazione ermeneutica. Eppure, proprio nella citazione precedente abbiamo visto come l'autore parli dell'"istante assoluto in cui uno spettatore sta" (ivi: 279); inoltre, nella sua ricca disamina della filosofia platonica, Gadamer coglie la necessità logica che l'anima intuisca il mutamento – e, quindi, il movimento – proprio nell'"istante" (Lavecchia 2012), giacché, essendo il mutamento possibile solo sul piano del discorso e dell'apparenza (il 'divenire'), è necessario ipotizzare, per non violare il principio di non contraddizione, che sul piano dell'uno (dell'"essere") il mutamento avvenga proprio nell'istante (*exaiphnes*), inteso come 'non-luogo' e 'non-tempo'. L'istante si attiva così fondando, nel tempo stesso che lo limita, il *continuum* temporale. Nota Antonello Franco (2000: 74): nell'istante "del mutamento (di senso) è presente l'anima, che con atto subitaneo coglie il mutamento, che di fatto è un mutamento del *sensu* della partecipazione dell'uno ai generi e dei generi fra loro". La dimensione relazionale di mediazione in cui le immagini ci fanno cogliere le connessioni di senso fra piani diversi del reale non si oppone logicamente all'identificazione di un momento atemporale altrimenti non scomponibile nel quale avviene la genesi di quel senso, la quale è sempre mediata dalla coscienza della determinazione storica e dall'esperienza dell'interpretazione, ma è istantanea nel portare a coscienza la consapevolezza del movimento, e quindi pure la consapevolezza di quella stessa mediazione. Il recupero dell'*exaiphnes* platonico – ma anche della sua rilettura aristotelica (ivi: 212-215) – offre a Gadamer l'opportunità di coniugare mediazione e immediatezza proprio nella figura dell'immagine.

Conseguentemente, dal punto di vista gnoseologico Gadamer riscopre l'idea greca per cui l'istante è il tempo della conquista della consapevolezza del vero (*altheia*), che, come nota Linda Napolitano Valditara, "sorge all'improvviso" ed implica "il tempo qualitativo e topico del *kairós* [...] in cui il tempo [...] finalmente realizza e porta all'atto ciò che è per natura possibile alle nostre competenze, cioè la conoscenza del vero" (Lavecchia 2012: 33).

L'immediatezza è dunque rifiutata come svincolamento della soggettività dalla mediazione ermeneutica, ma accolta come forma dell'"intuizione intellettuale" (noetica) istantanea, che 'freme' nel pro-

cesso ermeneutico stesso. Quanto, nel processo di mediazione, viene riconosciuto come senso mostra il proprio "carattere vincolante nell'attimo stesso in cui appare": ma tale istantaneità s'inserisce sin da subito nell'esperienza della mediazione, come articolazione di senso nella continuità (Figal 2000: 309).

Ecco che l'intuizione può essere rappresentata come un "toccare" (Derrida 2019) l'essere nel suo darsi spontaneo e istantaneo, sempre mutevole e, sotto questo profilo, ermeneuticamente continuo, aperto all'interpretazione come chiave di formazione e costante ricostruzione del proprio senso sorgivo.

3. L'immagine simbolica: "Everybody need reverse polarity"

L'immagine, per come intesa nel contesto ermeneutico, appare così una forma del movimento, un simbolo del perenne 'eccesso' di senso rispetto alla configurazione di un determinato *pattern* estetico per via del deposito storico-culturale inscritto e in virtù delle potenzialmente infinite relazioni che tale snodo performa. Le immagini realizzano così nella cultura visuale quanto le parole esprimono nella cultura orale (e scritta): forme discorsive e comunicative di 'mobilitazione del reale' tese fra passato e futuro, soggetto e oggetto, identità e alterità.

Tale movimento è strettamente connesso alla dimensione simbolica dell'immagine.¹¹ Se, infatti, l'immagine fosse mera riproduzione speculare di un oggetto, il movimento dell'immagine si ridurrebbe ad una traslazione univoca di un significato da un ente a un altro. Il situarsi invece dell'immagine nello spazio aperto, multirelazionale e dinamico del simbolico (con cui, comunque, essa non s'identifica *tout court*, come vedremo) determina il suo significare una coincidenza fra "fenomeno sensibile e significato sovra-sensibile" in cui non viene negata la "tensione tra il mondo delle idee e mondo sensibile", anzi: "esso richiama proprio al pensiero anche la sproporzione tra forma ed essenza, espressione e contenuto" (Gadamer 2014: 179).

L'immagine, secondo Gadamer, non è infatti un puro segno, ossia un rimando univoco ad altro da sé, pur avendo una certa indefinita qualità segnica al proprio interno.¹² Ma essa è possibile solo nella misura in cui

l'immagine adempie alla sua funzione di rimando solo attraverso il suo proprio contenuto. Quanto più uno si immerge in essa, tanto più anche è in rapporto con il rappresentato. [...] essa non è separata da ciò che rappresenta, ma partecipa del suo essere (ivi: 329).

In tale partecipazione ontologica è precisamente racchiuso il carattere simbolico dell'immagine: essa, proprio come il simbolo, ha una significazione fondata sulla sua concreta presenza sensibile, che al contempo, rimandando ad altro (il 'non sensibile'), sempre è trascesa nella comprensione ermeneutica. Nel simbolo "qualcosa viene conosciuto e riconosciuto" (Gadamer, 2022: 69).

Tale affinità radicale fra immagine (*Bild*) e simbolo (*Sinnbild*) non è tuttavia assoluta. Secondo Gadamer, infatti, mentre il simbolo non è sempre un'immagine e, soprattutto, nulla aggiungere all'essere, valendo come semplice "vicario" (*Stellvertreter*), l'immagine esercita tale funzione di "rappresentanza" mediante un arricchimento di senso. "L'immagine, dunque, – conclude Gadamer (2014: 331) – sta di fatto a mezza via tra il segno e il simbolo. Il suo rappresentare non è né un puro indicare né una pura rappresentanza": essa conduce alla rappresentazione un nuovo segmento dell'essere, sottraendolo all'oblio all'interno del movimento dinamico della presentificazione: quando esso si realizza, l'immagine "non è più un fatto accidentale, bensì appartiene all'essere stesso. Ogni rappresentazione di questo tipo è un evento ontologico" (ivi: 303).

L'immagine, accogliendo e recependo la manifestazione dell'ente rappresentato, sviluppa un intreccio ontologico con esso, in una dinamica che non è a senso unico ma segue piuttosto uno schema "polare-circolare", in cui la rappresentazione si configura come "trasmutazione in forma" (ivi: 245-265; Guriatti 2022: 56-57).

L'immagine si definisce come emanazione dell'originale:¹³ è altro da essa ma, al contempo, ne incrementa l'essere, come viene evidenziato nella tradizione filosofica di riflessione sulla nozione di *repraesentatio*, che Gadamer approfondisce e rinnova inserendola nella propria ermeneutica. L'immagine come rappresentazione, infatti, permette di invertire il rapporto fra immagine e originale, sottolineando come è proprio soltanto nell'immagine (*Bild*) che "l'originale

diventa immagine originale (*Ur-Bild*), è solo in virtù dell'immagine che il rappresentato diventa davvero qualcosa che si dà in una immagine (*bildhaft*)" (Gadamer 2014: 305-307). Fra immagine e cosa rappresentata vi è un rapporto che può allora essere indicato con la figura del chiasmo (Boehm 2005: 32).

Evidenziato ancora una volta il carattere di mediazione proprio dell'immagine, in rapporto a cui si attua una vera e propria "comunione ontologica con il raffigurato" (Gadamer 2014: 307), è possibile precisare come l'immagine 'ingaggi' costitutivamente lo sguardo dell'osservatore, inducendolo a un movimento di problematizzazione del reale nel suo complesso.

L'immagine, intesa, come sin qui tematizzato, in forma rappresentativa ed evenemenziale,¹⁴ si definisce come figura certamente dinamica e processuale, ma per nulla arbitraria: la sua modalità d'essere, infatti, è sì libera, in quanto è sempre possibile realizzare un'altra immagine altrettanto significativa dello stesso originale, ma mai arbitraria, in quanto nel suo stesso presentarsi si definisce in un rapporto vitale con l'originale. Altrimenti non si ha immagine, ma mera 'copia' o 'imitazione', specchio 'fotografico' dell'originale. Rileva in merito Gadamer: "Non ha senso dire che l'opera è qualcosa 'in sé stessa' e che solo il suo effetto muta; è l'opera stessa che, in condizioni diverse, si presenta come diversa" (ivi: 319). La verità dell'opera d'arte si realizza così sempre all'interno della dimensione storica: la sua mediazione con il passato, così come la prefigurazione, al suo interno, di *patterns* futuri, non è un elemento accidentale, ma lo specifico darsi dell'essenza dell'opera. Il tempo è dunque la struttura stessa nella quale e grazie alla quale l'opera disvela il proprio senso, è "il fondamento portante dell'accadere, nel quale il presente ha le sue radici" (ivi: 615).

Il movimento della singola immagine lascia poi emergere, per contrasto, lo sfondo comune a tutte le immagini – così come le differenze hanno come minimo comune denominatore l'unità del loro rendersi visibili, del loro fare ingresso nel "cerchio dell'apparire" (Severino, 1980). Per dirla con Ernst Jünger, a nostro avviso sintonico con Gadamer rispetto a tale tema:

così come ogni movimento può essere misurato soltanto in relazione a qualcosa che non si muove, allo stesso modo anche il ritorno presuppone qualcosa che è stabile e non ritor-

na. Senza questa stabilità non sarebbero possibili le comparazioni, e soprattutto una valutazione delle figure e delle costellazioni (Jünger 2023: 152).

Le costellazioni, infatti, sono il modo d'essere delle relazioni simboliche fra immagini, la topografia in cui si distribuiscono. La metafora della costellazione (Pinotti 2018) può a nostro avviso fungere da supporto alla comprensione ermeneutica delle immagini, le quali si situano sempre sull'"orizzonte", per usare una nozione della fenomenologia husserliana integrabile in prospettiva ermeneutica,¹⁵ ossia sullo sfondo di quella totalità di cui costituiscono gli snodi e le articolazioni estetiche.

4. L'"ultimo segreto" dell'arte. Il movimento delle immagini in Paul Klee

Il movimento delle immagini può condurre alla chiarificazione del senso che si palesa nella rappresentazione, ma anche al suo velamento, nella forma della custodia dell'enigma.¹⁶ Che il sentimento evocato sia quello della familiarità, dell'estraneazione o del perturbamento, il movimento delle immagini squaderna quella topografia che Gadamer, commentando il ciclo pittorico che il pittore Willibald Kramm dedicò a Kafka, definisce come "lo spazio tra l'essere e il nulla" (Gadamer 2021: 156) – evocando così una rappresentazione topologica affine a quell'apertura fra confini e limitazioni che Martin Heidegger tracciò nella nozione di *Inzwischen* (Malpas 2021).¹⁷

L'opera di Klee tenta in questo contesto di sanare quella scissione fra visibile e invisibile che ha contraddistinto taluni sviluppi dell'arte informale senza tuttavia ripristinare una connessione univoca e immediata fra i due piani, bensì alludendo al 'non detto' sempre sotteso a tale legame (Peukert 1966). Difatti, la costellazione delle immagini pare coinvolgere, anche proprio mediante gli spazi vuoti e i 'non detti' che la caratterizzano, tutte le forme di senso che si generano nella prassi artistica. Tale intuizione ci pare essere stata sapientemente sviluppata proprio dal già citato Paul Klee, teorico e artista di una 'fenomenologia estetica dell'invisibile'. La sua opera può infatti propriamente essere letta come una riscoperta, nel panorama della rivoluzione artistica primo novecentesca, della potenza mobilitante delle immagini quali chiave di volta di una ermeneutica dell'evento

simbolico. In sintonia con la tesi gadameriana da noi analizzata, Klee aveva già elaborato nel suo scritto del 1920, *Schöpferische Konfession*, la tesi per cui "l'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile" (Klee 2004: 13), definendo il suo *bildnerisches Denken* come un tentativo di manifestare l'enigma del reale tramite immagini, e letterarie e pittoriche. Se il processo conoscitivo, come sottolineato da Gadamer, è tale qualora non si limiti a verificare la corrispondenza fra pensiero ed enti, ma operi creativamente fondendo gli orizzonti di interprete e interpretato, è corretto rilevare con Klee che le immagini artistiche non riproducono i fenomeni, bensì operano come forze in movimento, che prescindono da un referente esterno all'opera e manifestano piuttosto il mondo del quadro 'in sé'.¹⁸

Sembra curioso che una così potente valorizzazione conoscitiva dell'immagine venga intrapresa da un artista astratto,¹⁹ ma è invece segno di una profonda intuizione: è proprio il rifiuto della concezione mimetica dell'arte a spingere Klee a ricercare un gesto artistico adeguato a elaborare una architettura complessiva delle immagini che sia capace di rendere ragione sul piano estetico del processo creativo stesso. L'arte astratta teorizzata e praticata da Klee è cioè una risposta sorgiva e spontanea a quell'appello proveniente dalla datità elementare che richiede un movimento di distacco e riappropriazione di senso. È una vera e propria 'caccia conoscitiva'.²⁰ L'artista, infatti, nella concezione di Klee, non è un creatore *ex nihilo*, bensì un veicolo e canalizzatore di immagini preesistenti, o tutt'al più un prosecutore capace di prolungare "l'atto creativo del mondo dal passato al futuro, conferendo durata alla genesi" (ivi: 49).²¹

La teoria estetica di Klee sottolinea a più riprese la centralità del movimento quale forma di dischiudimento dell'essenza temporale della realtà (2004: 16-17) e delle "latenti" possibilità invisibili dell'universo.²² Da tale dottrina consegue una precipua prassi artistica, di cui Klee offre nella *Confessione creatrice* un concreto *case study*, rappresentato da un soggetto artistico a suo avviso tipicamente moderno, ossia un uomo che passeggia sul ponte di un piroscampo ma che nella rappresentazione assume a centro di una "compagine di movimenti dell'universo" (ivi: 19).²³

Il fluire del movimento nel mondo della vita è segnatamente il problema centrale dell'arte contemporanea, stando all'esempio proposto da Klee. È op-



Fig. 2 |

portuno notare che con tale ipotesi tematica l'artista si è effettivamente confrontato nell'acquerello del 1927 *Abenteuer Schiff* (*Nave dell'avventura*) [Fig. 2], che sembra proprio evocare il passo lumeggiato nel saggio teorico. L'opera raffigura in effetti un vascello, costruito mediante linee essenziali e figure geometriche, che avanza in un paesaggio scuro, in cui cielo e mare si fondono l'uno nell'altro. Sulla nave sono riconoscibili due personaggi principali: l'uno tiene il timone, l'altro passeggia sul ponte. Altre figure umane, più piccole, sono appena accennate. Mediante l'indirizzo di tutte le linee di forza verso destra, l'opera suggerisce allo spettatore una forte tensione dinamica: si respira il vento che muove la nave, con le vele che garriscono sfruttando la sua energia, l'acqua che si rifrange sull'imbarcazione, si scorgono pesci che la accompagnano nel tragitto. Eppure, al contempo, altre linee prospettiche creano dinamiche di spaesamento e instabilità. Anche in quest'opera, in cui Klee conserva un buon numero di elementi figurativi, si conferma come il vero dinamismo, più che quello esplicito, sia quello nascosto: è la forma dell'invisibile a emergere nell'acquerello, la cui vista immediatamente pone lo spettatore nella ricerca di completamento dei tasselli mancanti della visione: in che luogo si colloca la nave? Dove è diretta? Quale avventura intende compiere? I tratti infantili, che richiamano all'arte come gioco e festa – in un senso affine a quello che Gadamer andrà a tematizzare (2021: 3-57) –, il simbolismo allusivo all'Altrove come spazio di relazione dinamico con i diversi io – creatore, fruitore e protagonista della scena –, la reinterpretazione contemporanea della rappresentazione artistica tradizionale dei viaggi per mare,

spesso connessi alla *curiositas* ulissiana e/o alla tensione titanica, rifluiscono nell'opera, che si mostra mediazione dinamica fra l'innovazione avanguardista di Klee e il *continuum* dell'orizzonte artistico europeo.

La configurazione di tale spazio artistico si rende possibile grazie all'abbandono, da parte dell'artista, dello sguardo statico dell'individualità soggettivizzata e l'acquisizione di una "prospettiva di un io vagante [...]" ove le rette possiedono *diversi* punti di fuga, posti al di fuori del quadro stesso" (Cappelletti 2003: 17) L'immagine di Klee muove l'uomo verso una integrazione della comprensione logico-razionale dell'opera in una direzione fenomenologico²⁴-simbolica: "Attraverso il linguaggio dell'astrazione Klee cerca il farsi della figurazione [*Gestaltung*], cercando, come ormai sappiamo, di cogliere parimenti il farsi della natura, e lo fa muovendo dal vuoto apparente del caso" (ivi: 22), il quale coincide con lo sfondo preformale del 'darsi delle immagini', essendo il caos, come precisa lo stesso Klee (1984: 9), "uno stato primitivo, mitico del mondo, dal quale poi prende forma, a mano a mano oppure repentinamente, di per sé o grazie all'intervento di un creatore, il cosmo ordinato". La soglia – l'istante colto da Gadamer, è proprio nella figura del punto, "simbolo rappresentativo" dell'inconcepibile da cui "irraggia, in tutte le dimensioni, l'ordine cui con ciò si è dato vita" (ivi: 3-4).

In questa prospettiva l'immagine permette di cogliere in modo nuovo il rapporto fra artista e natura (Di Giacomo 2003: 69-74). Viene dismessa la centralità del momento mimetico e, come nota Gadamer, il dipinto appare quale concrezione simbolico-rappresentativa dotata di un proprio mondo, una costruzione architettonica il cui contenuto è propriamente la sua stessa figura. Di contro alle diffuse interpretazioni intimiste e soggettiviste, è possibile affermare che "il dipinto moderno [...] non esige alcuna immedesimazione nello stato d'animo dell'artista, è in sé necessario e come sa sempre esistente al modo del cristallo: corrugamenti, prodotti dell'essere, disgregazioni, increspature e rune in cui il tempo diventa durata" (Gadamer 2021: 141). Per argomentare questa intuizione, Gadamer cita proprio un passo dei *Diari* di Klee, apprezzando il suo scetticismo rispetto all'applicazione di dottrine astratte alle opere d'arte e la sua attenzione alla consistenza della singola opera. In Klee è la concretezza della sperimentazione artistica a detenere un primato temporale e concettuale ri-

spetto alla concettualizzazione estetica (ivi: 126-27). Torniamo, così, sempre di nuovo, alla figura dell'arte come 'processo' e 'mediazione'.²⁵

L'immagine in movimento tematizzata dall'ermeneutica è la viva protagonista dei capolavori di Klee: ogni immagine (*Bild*) è formazione (*Bildung*) vitale e palpitante, scrittura artistica dell'evento del mondo oltre qualsivoglia dualismo metafisico (Cappelletti 2003: 99-102).

Un'altra opera di Klee che ci aiuta a gettare lumi sull'interpretazione gadameriana dell'immagine è certamente l'*Angelus Novus*, celeberrimo acquerello del 1920 [Fig. 3].²⁶ Lasciando ai margini della nostra trattazione la celeberrima disamina dell'opera proposta dallo stesso Walter Benjamin nel saggio *Tesi di filosofia della storia*, del 1942,²⁷ che ha profondamente influenzato la ricezione complessiva dell'opera di Klee, è possibile verificare come nell'acquerello in questione la torsione dell'immagine come ponte di mediazione fra il visibile e l'invisibile sin qui discussa trovi rappresentazione artistica concreta.

L'angelo di Klee presenta tratti fisionomici che ri-



Fig. 3 |

mandano ai disegni infantili, ma evoca al contempo un'atmosfera inquietante. Il suo corpo, sproporzionato rispetto ai canoni estetici tradizionali, appare smosso da forze contrapposte, che lo appellano alla presenza. Non si tratta di una copia di una figura dell'iconografia cristiana tradizionale, bensì dell'evocazione, da parte di Klee, di una nuova figura del sacro. *Angelus Novus*, appunto.

All'angelologia Klee preferisce una 'angelo-iconeologia': l'orizzonte della sua turbolenta e tragica contemporaneità invoca angeli dinamici, dai tratti demoniaci nel senso ellenico, ossia capaci di mediare fra umano e divino, interiorità ed esteriorità, soggetto e oggetto. Angeli che, tuttavia, rimangono sulla soglia della trascendenza, la quale hanno dimenticato di saper varcare: l'angelo di Klee è un "guardiano e custode caduto", fortemente compromesso con "la transitorietà e caducità" (Cacciari 1992: 50-52).

In Gadamer la figura dell'angelo compare in relazione alla sua esegesi delle *Elegie duinesi* di Rilke: secondo Gadamer (1993), l'angelo rilkeano non ha determinazione teologica in senso trascendente, è piuttosto una forma dell'invisibile immanente: esso esprime la "realtà del sentire" dell'uomo, non passibile di analisi scientifica o razionalistica in quanto qualità esclusa da ogni approccio deterministico. L'angelo è un "garante dell'invisibile (*das Unsichtbare*)", ossia di "quanto non si lascia vedere né afferrare, e che tuttavia ha realtà (*Wirklichkeit*)"²⁸ (ivi: 292).²⁹

Sebbene Gadamer ritenga discutibile l'interpretazione a suo avviso troppo spiritualistica che Rilke stesso ha fornito dell'angelo, essa non ci sembra distante dall'esegesi sin qui frequentata. Ne è un esempio quanto Rilke scrive in una lunga lettera a Witold von Hulewicz del 13 novembre 1925, dove viene illustrato come l'angelo delle *Elegie* nulla abbia a che spartire con l'angelo cristiano, essendo piuttosto da intendersi come quella creatura in cui risplende la "metamorfosi del visibile in invisibile", apparenza affascinante ma al contempo tremenda per noi osservatori, che nel visibile siamo radicati e che all'abisso guardiamo con angoscioso sguardo: imprimendo in noi l'orma della caducità mondana le possiamo donare una nuova vita 'invisibile' (Rilke 2000).

L'invisibile in questione, tuttavia, non è metafisicamente 'oltre', piuttosto è 'accanto' a noi, in quelle pieghe che le costellazioni delle immagini - artistiche e letterarie - permettono di evocare. Il senso dell'im-

immagine si alimenta proprio dell'ambiguità della sua stessa dimensione invisibile: grazie ad essa l'opera, entrando nel piano sottoposto alla visione, 'resiste' allo sguardo, lo contamina della propria forza, rapportandosi ad esso, ma preservando la propria identità. "La mia ala è pronta al volo" costituisce l'incipit del pensiero di Gerhard Scholem citato da Benjamin in esergo alle proprie riflessioni sull'*Angelus Novus* (Benjamin 1962: 80). Si può evincere che "quest'ala è l'occhio: l'occhio è teso al presente, trattiene in sé un passato finalmente conquistato ed è in grado di presagire, con coraggio, il futuro" (Poletti 2014).

Il situarsi dell'immagine dell'angelo rilkiano né sul piano umano né su quello divino fa sì che esso si manifesti soltanto quando nel cuore umano affiora quella chiarezza che sola può evocarlo (Gadamer 1993: 293). Rispetto all'angelo, noi siamo deboli, estranei a noi stessi, dispersi nel tempo dell'attesa. L'angelo ci aiuta a indirizzare il nostro sguardo sul presente, uscendo dal *sensus communis*.

In Rilke, pertanto, la dimensione mitopoietica si realizza in una forma eterogenea rispetto alla visione mitica classica, in cui la narrazione confermava se stessa mediante la propria semplice presenza. In un mondo in cui il religioso è tramontato, compito del poeta è rendere mitico il proprio stesso sentire: si tratta di un "capovolgimento mitopoietico (*Mythopoietische Umkehrung*)" per quanto concerne la creatività artistica (ivi: 294-295).³⁰ Infatti, "il mondo del proprio cuore nel detto poetico ci viene opposto come se fosse un mondo mitico, ossia un mondo fatto di un'essenza che agisce"³¹ (ivi: 295). L'angelo di Rilke è allora la pienezza di questa confessione creatrice dell'autore, che innalza "in un presente privo di miti il mondo dell'esperienza del cuore umano nella dimensione mitico-poetica"³² (ivi: 295). Il movimento della "mitopoiesi del cuore" dell'artista si serve delle immagini letterarie in una forma simile a quella mediante cui il pittore contemporaneo utilizza nel gesto pittorico le forme del proprio "mondo della vita". Nella poetica rilkiana è precisamente "quanto del nostro mondo non è poetico che diventa oggetto della asserzione poetica"³³ (ivi: 304). La meraviglia promana dall'invisibile al cuore di tutte le cose, anche quelle più semplici, e l'artista è colui che è capace di rendere "parusia", ossia, in senso ermeneutico, "presenza" il risuonare della parola poetica (ivi: 305). "Un'opera d'arte – afferma Gadamer (2019: 91) riflettendo sul-

la filosofia dell'arte heideggeriana – non intenziona qualcosa, non rinvia come un segno a un significato, ma si rappresenta nel proprio essere, in modo da costringere l'osservatore a soffermarsi su di essa".

A questa altezza teoretica, l'angelo di Rilke appare, proprio come l'*Angelus Novus* di Klee, "l'immagine dell'Angelo immanente all'individualità più singola e irripetibile della creatura – anzi: [...] è il nome della forza che rende irripetibile ed unico questo singolo esserci" (Cacciari, 1992: 54).

Lungo questa traccia l'ermeneutica di Gadamer permette di quadrare questa relazione fra l'angelo-iconologia' di Klee e quella di Rilke, sulla base del movimento dinamico che accomuna e fonda parola poetica e immagine artistica (Gadamer 2004: 177; Gurisatti 2022: 59) – quella immagine, che, secondo Klee (1984: 21-23), deriva dal movimento del punto, il quale, sulla base della figurazione, s'irradia come centro. Pertanto, l'immagine artistica è concepibile come la concreta "parusia" di un senso la cui qualità è apprezzabile soltanto nell'esperienza ermeneutica, quale ultima determinazione nella quale si risolve l'esperienza estetica. Una comprensione, come già puntualizzato, che non ha mai fine, e che rende l'impresa conoscitiva un'avventura incessante. Come ebbe a notare Paul Klee (2004: 20): "Dietro la pluralità delle interpretazioni possibili, resta pur sempre un ultimo segreto – e la luce dell'intelletto miseramente impallidisce".

Note

¹ Un interrogativo che Edipo infine riesce a risolvere, mostrando come, nella concezione hegeliana, l'enigma dell'arte possa essere sciolto grazie alla ragione speculativa. L'enigma, in quanto "simbolismo cosciente" è in ultima istanza sempre risolvibile (Hegel 1997: 448). Secondo Heidegger, invece, Edipo è il campione di una lotta tragica contro l'apparenza in nome dell'essere (la "non latenza"), una lotta destinata allo scacco, simboleggiato dalla sua cecità (Heidegger 1990: 115-117). In modo complementare, nota Agamben, Edipo si oppone alla potenza del simbolico volendo decifrare a tutti i costi il suo segreto, che consiste nel mascheramento o velamento della distanza sussistente fra significato e significante (Agamben 2011: 163). Sulla tutela dell'enigma in una prospettiva ermeneutica si rimanda alle nostre riflessioni nei seguenti paragrafi.

² La Sfinge è definita il "simbolo della secreta conoscenza delle cose sacre" (Maier 1984: 215) e la vicenda del parricidio e dell'incesto è interpretata come allegoria del processo alchemico, con particolare riferimento al simbolo sulfureo (ivi: 277). Il mistero radicale della Sfinge, tuttavia, rimane in ultima istanza irrisolto nei suoi fondamenti (Fankhauser 2002: 29-30), giacché in verità "s'ignora ciò che Edipo rispose, ma altri, errando, intesero le età dell'uomo" (Maier 1984: 216-217). Resta salvaguardato il carattere dinamico di un'immagine che è rivolta "ai soli filosofi" (ivi: 216), i viandanti del "circolo ermeneutico".

³ "Senso è la relazione fondamentale nella quale 'accade' [angeht] qualcosa in cui ci si può imbattere o che si può cogliere, e che dev'essere nel contempo compreso nella sua peculiarità, affinché questo accadere si 'realizzi'" (Figal 2000: 307).

⁴ Lo conferma anche l'etimologia tedesca della parola: in *Bild* emerge "la forza plasmatrice formativo-costruttiva" di un "apparire primordiale che fa apparire ma che non appare mai in se stesso in quanto tale" (Giugliano 2020: 238).

⁵ È il tema della "differenziazione estetica", ossia l'astrazione operata dalla coscienza all'interno dell'*Erlebnis* estetico, cui Gadamer contrappone, nella propria ontologia dell'arte, una "non-differenziazione estetica" (Gadamer 2014: 257).

⁶ La gioia travolgente del riconoscimento consiste dunque "nel fatto che in esso si conosce *più* di ciò che già si conosceva. Nel riconoscimento la cosa conosciuta emerge, per così dire, come attraverso una nuova illuminazione, dalla causalità e dalla variabilità delle condizioni in cui in genere è sommersa, e viene colta nella sua essenza. Essa viene conosciuta come qualcosa" (Gadamer 2014: 251).

⁷ È il tema percorso da una sterminata letteratura, ma sempre fecondo di nuove riflessioni e rielaborazioni, dell'anamnesi.

⁸ Ben distinta dalla follia irrazionalistica, l'esperienza estatica si definisce come "la possibilità positiva di esser pienamente presso qualcosa, di assistervi". Un tale assistere ha il carattere dell'oblio di sé, ed è costitutivo dell'essenza dello spettatore di esser preso dalla contemplazione in modo da dimenticarsi di sé. L'oblio di sé, però, è qui qualcosa di totalmente diverso da una condizione privativa, giacché scaturisce da una dedizione attenta alla cosa, dedizione che è un atto positivo dello spettatore" (Gadamer 2014: 275).

⁹ Noi stiamo infatti nella luce della visibilità, notava Heidegger (1991: 147), "in quanto 'reclamati' dalla pretesa dell'essere dell'ente [...] allo scopo di costruire e di dare forma alla 'radura' dell'essere, ovvero, detto in senso lato e molteplice, allo scopo di custodirla".

¹⁰ Che, nella prospettiva gadameriana, è comunque destinata a risol-

versi nell'ermeneutica (Gadamer 2014: 353).

¹¹ Una definizione esaustiva della nozione simbolo appare estremamente problematica, vista la plurimillennaria discussione speculativa che la nostra tradizione culturale ha elaborato in merito ad essa. Gadamer lo definisce come "qualcosa il cui senso non risiede nell'apparenza immediata [...] ma in una significazione che va al di là di essa. [...] una certa cosa sta per qualcos'altro. [...] la significazione del *symbolon* si fonda sulla concreta presenza e solo nell'essere esibito o pronunciato acquista la sua funzione rappresentativa" (Gadamer 2014: 169). Tale definizione 'minima', che peraltro accomuna il simbolo all'allegoria, dev'essere però necessariamente integrata con una costellazione di sfumature che nei secoli sono state associate alla nozione di simbolo: fra di esse, Gadamer (ivi: 171) sottolinea la centralità della "funzione anagogica" e dello "sfondo metafisico" quali qualità essenziali del simbolo. Sulla genesi moderna dell'uso del termine, progressivamente venutosi a contrapporre ad allegoria, decisivo è stato secondo Gadamer il ruolo di Goethe e la successiva lettura di Schelling, con cui il simbolo diventa figura imprescindibile della filosofia dell'arte tedesca. Secondo Gadamer, tuttavia, oggi "bisogna di nuovo pensare l'opposizione simbolo-allegoria come qualcosa di relativo" (ivi: 185).

¹² La distanza dal linguaggio della determinazione segnica riguarda in particolare le immagini dell'arte moderna astratta (Gadamer 2021: 91-92).

¹³ Gadamer riprende tale nozione dalla filosofia neoplatonica, da lui interpretata come un primo superamento dell'ontologia sostanzialistica (2014: 303). Sulle radici platoniche e neoplatoniche dell'immaginazione creatrice è fondamentale il saggio *Living Forms of the Imagination*, di Douglas Hedley (2008), in cui è ampiamente indagata la tradizione filosofico-letteraria che in Occidente ha inteso l'immagine come forma di mediazione metafisica.

¹⁴ L'opera d'arte può essere descritta come "l'urto grazie al quale una verità diviene evento appropriante (*Ereignis*)" (Gadamer 2018: 92).

¹⁵ Afferma Gadamer: "Un orizzonte non è un confine fisso, ma qualcosa che cammina con noi e che invita a un ulteriore procedere. Così, all'orizzontalità intenzionale che costituisce l'unità del flusso di esperienza, corrisponde una altrettanto comprensiva orizzontalità intenzionale dal lato dell'oggetto. Tutto ciò che è dato come ente è dato nel mondo, e porta perciò con sé l'orizzonte del mondo" (2014: 511). Un concetto, quello di "orizzonte", che implica un immediato richiamo al "mondo della vita" (*Lebenswelt*), anch'esso figura del movimento: "Il mondo della vita esiste nel movimento della permanente relatività di ciò che è valido" (ivi: 513). Heidegger lo approfondisce in relazione al concetto di "abbandono" (*Gelassenheit*) e "aperto" (*das Offene*) (Heidegger 1983). All'interno del "circolo ermeneutico" si realizza, nella dinamica di risposta alla domanda della tradizione, la "fusione di orizzonti" (*Horizontverschmelzung*) fra l'interprete (con il proprio stesso orizzonte) e il dato storico da comprendere (Gadamer 2014: 771-779).

¹⁶ Gadamer nota come l'immagine, in particolare quella mitico-simbolica, viva sempre nella tensione fra l'appello ad una spiegazione chiara e razionale e la fuoriuscita onirica dalla sfera del rischiaramento del *logos* per rientrare nella dimensione umbratile e misteriosa che ne è la costituzione essenziale (Gadamer 2022: 110).

¹⁷ Non tutto, peraltro, dev'essere necessariamente rappresentato. Lo ritiene, ad esempio, Elio Franzini, il quale, a partire da un'annotazione ai margini dell'ultimo disegno (incompiuto) di Paul Klee ("Bisogna che tutto sia conosciuto? Ah, io non credo"), sottolinea come vi sia una dimensione di irrepresentabile originario che va preservata in

quanto tale. "Il senso simbolico delle forme è tale – afferma Franzini (2001: 234) – perché la frattura tra il pensare e il sentire si mantiene e si rinnova all'interno di questo 'lato', i cui tentativi di 'compimento' sciogliono il valore stesso della comunicazione simbolica [...] Il sogno millenario di essere al tempo stesso animali razionali e simbolici sempre inevitabilmente si scontra con un'impossibile 'conquista dell'ubiquità".

¹⁸ Le immagini vi riescono "facendo spazio – il *Räumen* che è la libera donazione di luoghi di cui parla Heidegger – aprendo orizzonti. La libertà dell'artista in quanto ποιητής [*poiētēs*] è qui, nell'occasione di creare mondi possibili, nell'accostarsi al ritmo del cosmo essendo pienamente consapevole che nella simultaneità di tutti i movimenti nel quadro, quel ritmo si costituisce" (Cappelletti 2003: 15-16).

¹⁹ Promotore di un'astrazione, tuttavia, che si riappropria della forma come "figurazione" e "funzione" dell'opera (Di Giacomo 2003: 39-43).

²⁰ "Sin da Platone, caccia e conoscenza sono termini che si inseguono e sovrappongono. Implicito, nella connessione, è un certo carattere assassino del conoscere, che nel raggiungere il suo oggetto può ucciderlo" (Calasso 2016: 49).

²¹ Nota in merito Giuseppe Di Giacomo (2003: 52): "È come se il pittore operasse per far sopraggiungere un senso che lui stesso non ha concepito prima; [...] il linguaggio artistico lavora su un visibile che è sempre altro da ciò che appare ed esalta questa enigmatica alterità di tutto ciò che è; per questo esso non finirà mai di dire tutto", per questo l'immissione di nuove immagini nella costellazione del "circolo ermeneutico" non può trovare completezza.

²² "Tanto divino si è accumulato in me che non posso morire. La mia testa arte da scoppiare. Uno dei mondi che vi si cela vuol venire alla luce. Intanto, prima che si compia, devo soffrire" (Klee 2010: 52).

²³ Riportiamo di seguito il passo completo: "Un uomo dell'antichità che naviga su una barca, con piena soddisfazione e apprezzando l'ingegnosità e la comodità. A ciò conforme, il modo di rappresentare degli antichi. E ora invece, le sensazioni di un uomo moderno che passeggia sul ponte di un piroscafo: 1. Il suo proprio movimento; 2. la rotta della nave, che può anche essere opposta a quello; 3. la direzione e la velocità della corrente; 4. la rotazione della terra; 5. l'orbita della terra; 6. tutt'attorno, le orbite della luna e degli astri. Risultato: una compagine di movimenti nell'universo, avente per centro l'io sul piroscafo" (Klee 2004: 19).

²⁴ In contesto fenomenologico è in particolare Merleau-Ponty ad essersi interrogato sull'opera di Klee, il quale, insieme a Cézanne, è protagonista de *L'occhio e lo spirito* (1989).

²⁵ Nota acutamente Figal (2000: 308-309): "L'opera d'arte [...] è una mediazione che permette al mondo di rivelarsi nel suo senso. Solo così esso, da ambiente, diviene mondo. Che Gadamer parli di questa mediazione nei termini di una trasmutazione dovrebbe essere preso sul serio: all'ambiente e alla vita che in esso ha luogo viene qui a competere qualcosa che prima non era. Il senso, tramite cui l'ambiente diviene mondo e la vita qualcosa di riferito al mondo, deve essere articolato, affinché senso in generale possa esserci. Il senso non è nulla che si possa affermare come una circostanza di fatto, e men che meno rappresentare come esistente di per sé. Senso si dà solo nell'esserci che produce e subisce la mediazione".

²⁶ Acquistata nel 1921 dal filosofo tedesco Walter Benjamin, l'opera fu ereditata nel secondo dopoguerra dallo studioso di misticismo ebraico Gershom Scholem, che la donò successivamente all'Israel Museum di Gerusalemme, dov'è attualmente esposto. L'immagine

dell'angelo affascinò e ossessionò Klee, che vi tornò a più riprese dal 1913 sino alla morte, nel 1940 (al 1939 risalgono ben diciotto opere raffiguranti angeli).

²⁷ La riflessione mistico-messianica di Benjamin sull'"angelo della storia" è sicuramente distante dalla sensibilità ermeneutica "urbanizzata" (Habermas 1979) di Gadamer, eppure, a nostro avviso, potrebbe essere posta in fruttuoso dialogo con la questione della "coscienza della determinazione storica".

²⁸ Traduzione mia.

²⁹ "L'esperto di Rilke si rende subito conto che è stato lo spirito platoniano a ispirare le visioni di angeli delle Elegie di Duino" (Gadamer 1984: 289).

³⁰ Si tratta di un esito coerente con l'ermeneutica gadameriana dell'immagine, il cui esito è, secondo Gurisatti (2022: 58), una vera e propria "inversione mimetica", secondo cui non è l'originale come dato la matrice (causale) dell'immagine, ma è l'immagine la matrice (disvelativa) dell'originale come espressione, nel senso che è solo in virtù della traduzione in immagine che l'originale diventa retroattivamente tale [...]. Gadamer giunge a fondare tale paradosso nell'idea cristologica di *repraesentatio* nel senso dell'incarnazione e del corpo mistico".

³¹ Traduzione mia.

³² Traduzione mia.

³³ Traduzione mia.

Bibliografia

- AGAMBEN G. (2011), *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino.
- BENJAMIN W. (1962), "Tesi di filosofia della storia", in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. e introduzione di R. Solmi, Einaudi, Torino, pp. 75-86.
- BOEHM G. (2005), "Das Bild und die hermeneutische Reflexion", in FIGAL G., GANDER H.-H. (a cura di), *Dimensionen des Hermeneutischen. Heidegger und Gadamer*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, pp. 23-35.
- CACCIARI M. (1992), *L'angelo necessario*, Adelphi, Milano.
- CALASSO R. (2016), *Il Cacciatore Celeste*, Adelphi, Milano.
- CAPPELLETTI P. (2003), *L'inafferrabile visione. Pittura e scrittura in Paul Klee*, Jaca Book, Milano.
- CHEVALIER J., GHEERBRANT A. (2011), *Dizionario dei simboli*, vol. II, ed. it. a cura di I. Sordi, Rizzoli, Milano.
- CIRLOT E. (2021), *Dizionario dei simboli*, tr. it. di M. Nicola, Adelphi, Milano.
- DERRIDA J. (2019), *Toccare, Jean-Luc Nancy*, tr. it. di A. Calzolari, Marietti, Bologna.
- FANKHAUSER R. (2002), "Alchemistische Hermetik und emblematische Darstellung", in *Kodikas/Code. Ars Semeiotica*, 25:1-2, pp. 27-37.
- FIGAL G. (2000), "Ermeneutica come filosofia della mediazione", in *Iride*, 12:30, pp. 305-311.
- FRANCO A. (2000), *Immagine, senso, ermeneutica*, Guida, Napoli.
- FRANZINI E. (2001), *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Cortina, Milano.
- GADAMER H.-G. (1984), "Il pensiero come redenzione. Platino tra Platone e Agostino", in *Studi platonici*, 2, pp. 279-290.

- ID. (1993), "Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien", in *Gesammelte Werke*, IX: *Ästhetik und Poetik – II*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, pp. 289-305.
- ID. (2004), *Verità e metodo*, tr. e apparati di G. Vattimo, introduzione di G. Reale, Bompiani, Milano.
- ID. (2018), "La verità dell'opera d'arte" (1960), in *I sentieri di Heidegger*, a cura di R. Cristin, Marietti, Bologna, pp. 83-96.
- ID. (2021), *L'attualità del bello*, a cura di R. Dottori, Marietti, Bologna.
- ID. (2022), *Scritti di estetica*, presentazione di P. Montani, tr. it. e note di G. Bonanni, Aesthetica, Milano.
- GIUGLIANO A. (2020), "Imago-Imitago. Note filosofiche sullo status storico e metafisico del concetto di immagine (Warburg, Benjamin, Heidegger, Nancy)", in DISTASO L. V., DONISE A., MASSIMILA E. (a cura di), *Immagine e immaginazione*, Federico II University Press, Napoli, pp. 211-254.
- GUÉNON R. (2005), *Autorità spirituale e Potere temporale*, tr. it. di P. Nutrizio, Luni, Milano.
- GURISATTI G. (2022), "Ritrarre è tradurre – Tradurre è ritrarre. Sulla traduzione come pratica ermeneutica tra Gadamer e Benjamin", in *Studi di estetica*, 45:22: *Estetica e traduzione*, a cura di E. Caramelli e F. Cattaneo, pp. 53-76.
- HABERMAS J. (1979), "Urbanizzazione della provincia heideggeriana", in *aut-aut*, 217-218, pp. 21-28.
- HEDLEY D. (2008), *Living Forms of the Imagination*, T & T Clark, London-New York.
- HEGEL G. W. F. (1997), *Estetica*, a cura di N. Merker, introduzione di S. Givone, tomo I, Einaudi, Torino.
- HEIDEGGER M. (1983), *L'abbandono*, tr. it. di A. Fabris, Il melangolo, Genova.
- ID. (1990), *Introduzione alla metafisica*, presentazione di G. Vattimo, tr. it. di G. Masi, Mursia, Milano.
- ID. (1991), *Il principio di ragione*, a cura di F. Volpi, tr. it. di G. Gurisatti e F. Volpi, Adelphi, Milano.
- ID. (1997), *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze.
- JÜNGER E. (2023), "Il nodo di Gordio", in JÜNGER E., SCHMITT C., *Il nodo di Gordio*, a cura di G. Gurisatti, Adelphi, Milano, pp. 11-157.
- KLEE P. (1984), *Teoria della forma e della figurazione*, a cura di M. Spagnol e R. Sapper, tr. it. di M. Spagnol e F. Saba Sardi, Feltrinelli, Milano.
- ID. (2004), *Confessione creatrice e altri scritti*, tr. it. di F. Saba Sardi, Abscondita, Milano.
- ID. (2010), *Diari. 1898-1918*, prefazione di G.C. Argan, tr. it. di A. Föelkel, il Saggiatore, Milano.
- LAVECCHIA S. (a cura di) (2012), *L'istante. L'esperienza dell'illocalizzabile nella filosofia di Platone*, Mimesis, Milano-Udine.
- MAIER M. (1984), *Atalanta Fugiens*, a cura di B. Cerchio, Mediterranea, Roma.
- MALPAS J. (2021), "26. Between (Zwischen)", in WRATHALL M. A., *The Cambridge Heidegger Lexicon*, Cambridge University Press, disponibile all'indirizzo <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-heidegger-lexicon/between-zwischen/019EE-D297B1152B6BD0DE34E6621CFCC>, ultimo accesso 25/3/2023.
- MERLEAU-PONTY M. (1989), *L'occhio e lo spirito*, tr. it. di A. Sordini, SE, Milano.
- PEUKERT K. W. (1966), "Das Bild als Vorgang. Bemerkungen zu Paul Klees imaginärer Metaphysik", in *Antaios*, 7, pp. 319-331.
- PINOTTI A. (a cura di) (2018), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino.
- POLETTI C. (2014), "L'angelo che è stato", in *Poetarum Silva*, 20 settembre, disponibile all'indirizzo https://poetarumsilva.com/2014/09/20/langelo-che-e-stato/#_ftn11, ultimo accesso 15/3/2023.
- RILKE R. M. (2020), "Lettera a Withold von Hulewicz del 13 novembre 1925", in *Poesie (1907-1926)*, a cura di A. Lavagetto, tr. it. di G. Cacciapaglia e A.L. Giavotto Künkler, Einaudi, Torino, pp. 644-647.
- SEVERINO E. (1980), *Destino della necessità*, Adelphi, Milano.

**TRAIETTORIE, MIGRAZIONI.
GEOGRAFIE ED EMBLEMI
DELLO *HERITAGE* CULTURALE**

Movimento come prassi immanente. L'anti teoria nei *Quaderni del carcere*

MAURO PALA

Università degli studi di Cagliari
pala@unica.it

Parole chiave

Teoria mobile
Egemonia
Tensione
Immanenza
Traduzione

Keywords

Traveling theory
Hegemony
Tension
Immanence
Translation

Abstract

È probabile che Gramsci non avrebbe apprezzato la qualifica di classico, che in tempi recenti è stata utilizzata per designare i *Quaderni del carcere*. 'Classico' infatti non rende giustizia alla struttura dell'opera, che rigetta la trascendenza e il fissismo di una classicità tramandata per convenzioni; la filosofia della prassi che innerva i *Quaderni* concepisce piuttosto la teoria della filosofia e l'agire della politica come un tutt'uno. Il contributo cerca di ricostruire in quali circostanze il pensatore sardo approda a quell'"irruzione della storia nell'ideologia" idealista, che per il Marx giovane dei *Manoscritti* è il volano di una rivoluzione permanente del costume e delle istituzioni. Identificando l'ideologia con l'egemonia Gramsci ne fa il sismografo dei movimenti di massa nonché il nucleo fondante delle nazioni moderne, anticipando in tal modo il carattere fenomenologico dell'agire secondo Merleau-Ponty. La mobilità si colloca dunque al centro di una teoria sociale che attraversa e ispira i *Quaderni*, mentre la rivoluzione passiva condanna la fissità statocentrica e la sperequazione che la accompagna.

A modern classic, Gramsci's *Prison Notebooks* represents today a point of reference in diverse fields, from anthropology to history, from political theory to literary studies and sociology. In order to understand how Gramsci's methodology functions, one needs to focus on movements between 'high' and 'low', aristocratic and popular, war of strategy and war of position, dominant and subaltern. Gramsci rediscovers young Marx's revolutionary writings and adopts a radical stance in which Marxism coincides with an immanent – that is, mobile – critique of humanity in which institutions and common sense are stripped of any metaphysical residuals. Gramsci called it philosophy of praxis and singled out philology as its instrument. This contribution aims at reconstructing the context in which this highly dynamic, anti-dogmatic conception develops, eschewing determinism and the hidden teleology of positivism. Mobility as a theory of social change looms large in the *Prison Notebooks*, whereas passive revolution reflects the fixity of state centrism related to uneven social conditions. But above all the philosophy of praxis' strength consists in its self-reflective faculty, what Said defines as "Traveling theory", ideas and theories that move from one culture to another, involving processes of representation and institutionalization different from those of the point of origin, thus spreading critical consciousness through movement.

1. La filosofia della praxis. Genesi di un movimento

Si può equiparare a un movimento il tentativo di ristrutturare dalle fondamenta un sistema di pensiero, tenendo conto che il sistema in questione produce, diffonde e preserva le linee portanti della morale, della storiografia, e dell'estetica di una nazione? Se così fosse, è plausibile ritenere che l'8 febbraio del 1929 Antonio Gramsci, detenuto nella prigione di Turi, si accinga a produrre un'opera critica fra le più discusse del Novecento, concepita come catalizzatore di una riforma filosofica che intende, con un riesame della storia e cultura italiane, avviare una rivoluzione etico politica. Si tratta dei *Quaderni del carcere*: un classico "nel quale la politica nazionale si [definisce] in rapporto alla situazione internazionale" (Vacca 2012: 126-127).

Se esiste un intellettuale del Novecento che si immedesima nel movimento fino ad assumerlo come strumento ermeneutico per una valutazione del suo tempo, questi è il pensatore sardo. In relazione al movimento, inteso sia come scuola di pensiero sia come moto di aggregazione, mobilitazione, o anche disgregazione politica, fino all'introspezione individuale – si veda al proposito la sempre attuale corrispondenza dal carcere (Gramsci 2013) – o di massa, qui si discutono alcuni aspetti che fanno dei *Quaderni* un'impresa eterodossa, "aperta, polisemica" (Cospito 2011: 11), in una parola, mobile; una tensione al cambiamento attraversa, connota e accentua la loro portata, laddove termini chiave del vocabolario gramsciano come "egemonia", "americanismo", "subalterno", "rivoluzione passiva" sono impensabili senza un movimento cui fare riferimento o che li ispiri, li diffonda o, in caso contrario, li ostacoli.

A seguito di questa premessa, il termine *movimento* designa due fenomeni diversi, seppure correlati: nel primo caso abbiamo una complessa rielaborazione del marxismo, in cui l'attualizzazione del confronto politico diventa il fulcro di una filosofia che supera la "manualizzazione" (Frosini 2008: 69) di Marx da parte di Engels, nonché la volgarizzazione del pensiero marxista dopo la scomparsa del suo fondatore.

Ma l'idea di movimento in Gramsci trascende la querelle sul marxismo – per essendo radicata indissolubilmente in quel dibattito – per sviluppare un'ermeneutica innovativa, evidenziando la rara capacità

dei *Quaderni* di produrre "analisi dettagliate di autori ed eventi del passato, studiati con puntiglio rigoroso per la loro specificità storica, e tuttavia riuscire a trarne un valido insegnamento per il presente" (Buttigieg 2009: 22). Un'ermeneutica nel segno del movimento interpersonale, dell'importanza riformatrice che attribuisce alle relazioni fra individui, e ai cambiamenti 'organici' che queste producono.

cosa è l'uomo? Non è una domanda astratta o 'obbiettiva' [...] tutte le filosofie concepiscono l'uomo come individuo limitato nella sua individualità [...] È su questo punto che occorre riformare il concetto dell'uomo. Cioè occorre concepire l'uomo come una serie di rapporti attivi (un processo) in cui se l'individualità ha la massima importanza, non è però il solo elemento da considerare [...]. L'individuo entra in rapporti con gli altri uomini organicamente, cioè in quanto entra a far parte di organismi dai più semplici ai più complessi [...] perciò si può dire che ognuno cambia se stesso, si modifica, nella misura in cui cambia e modifica tutto il complesso di rapporti di cui lui è il centro di annodamento (Gramsci 1975: 1344-1345).

Questa visione relazionale della società è in polemica con il determinismo della Seconda Internazionale, in cui domina il concetto di comunità in termini brutalmente numerici. Al contrario, l'analisi gramsciana si distingue per l'oscillazione – un altro movimento – fra gli estremi di un evento o di una tendenza, una gradazione variabile che non scade mai in "una critica occasionale e disgregata, [per cui] si appartiene simultaneamente a una moltitudine di uomini-massa" (Gramsci 1975: 1376). Un'anticipazione dell'egemonia, che nella didattica del movimento espleta la sua "pratica pedagogica" (ivi: 1331).

Nel ruolo del "filosofo democratico, l'intellettuale costruttore, organizzatore, persuasore" (ivi: 514) Gramsci adotta un'analisi autoriflessiva, scettica nei confronti del naturale kantiano, e propensa invece a registrare tutto ciò che è storico ovvero in movimento, a partire dall'ambiente in cui il moto si svolge.

Lo sguardo attento al transito e indifferente all'insieme statico, refrattario agli assoluti, è lo stesso del prigioniero che ricostruisce dal carcere un intero regime, individuandone le radici, la composizione e il senso comune che lo sostiene, un esempio di "consapevolezza geografica, e [...] discontinuità che complica la possibilità di stabilire corrispondenze, congruenze,

e quindi di riconciliare diverse aree dell'esperienza [elementi] che non si lasciano assoggettare o inquadrare in uno schema di corrispondenze omnicomprensivo" (Said 2008: 510): un affresco refrattario a qualsiasi sintesi eterologa e omologante, apprezzato dal secondo dopoguerra in poi in terre lontane, ma culturalmente simpatetiche verso il pensatore sardo.

Sullo sfondo della variante marxista e dell'ermeneutica che ne risulta, si tratterà qui, seppure in estrema sintesi, della filosofia della prassi e del Risorgimento.

Perché la scelta cade su questi argomenti? La filosofia della prassi è il punto d'arrivo di una ricerca che, rifiutando la denominazione di teoria, è "un messaggio chiuso in una bottiglia e gettato in mare" (Ciliberto 2020: 11), testimonianza individuale ma aperta sul mondo, geniale nella sua dichiarata idiosincrasia, date le particolari circostanze in cui si colloca. Dopo il fallimento dell'Aventino e il suo arresto, Gramsci prende posizione nei suoi scritti contro Croce, la voce più autorevole dell'antifascismo, smentendo i presupposti sui quali si basa la sua filosofia, che fa aggio sulla storiografia per redimere lo Stato liberale dalle conseguenze dell'incidente totalitario. Nei *Quaderni* si sostiene che quella scuola di pensiero e l'attitudine che propaga sono corree della svolta autoritaria, e il modello crociano è anacronistico di fronte alla gravità della crisi che si sviluppa tra Nietzsche e Spengler. In un'ottica opposta a quella del conservatorismo elitario, la revisione del Risorgimento nei *Quaderni* illustra su che base si sono sviluppati strumenti diagnostici come l'egemonia, la rivoluzione passiva, fino alla Questione meridionale, tutti nodi pertinenti al dibattito sul concetto di nazione e la relazione tra Stato e società civile.

In entrambi i casi la ricezione gramsciana nel mondo scopre e approfondisce queste problematiche tematiche in controtempo rispetto all'Italia, dove l'intellettuale isolano viene obliterato sulla scena politica e nei media alla fine degli anni Settanta. Altrove, segnatamente in Gran Bretagna, India e nelle Americhe, dopo "essere stato immaginato come il continuatore del leninismo per l'Occidente, viene [invece] considerato l'iniziatore di un'altra strada, critica verso la dittatura del proletariato leninista" (Hobsbawm 1995: 15).

In concomitanza con l'uscita dell'edizione critica dei *Quaderni* curata da Gerratana e la *Selection of*

Prison Notebooks (Hoare, Nowell Smith 1971), emerge il carattere dialogico dell'opera, in cui "a differenza dell'analisi delle 'classi', fondata su strutture oggettive, la fenomenologia del 'popolo' muove da dati soggettivi e fenomenici, empiricamente constatabili" (Baratta 2003: 71-72). Sia le *Lettere* che i *Quaderni* testimoniano l'intreccio fra riflessione e fine percezione dei luoghi (Ekers, Loftus 2013: 17), secondo una "spazialità e temporalità proprie del paesaggio [come] spazio vissuto, insieme limitato ed aperto" (D'Angelo 2014: 33).

È anche la reclusione ad amplificare la risonanza dei *Quaderni*, facendo in modo che vengano annoverati nel vasto corpus di testi che, da Proust a Benjamin, da Joyce a Musil, da Rushdie a Césaire, connota in senso globale una certa scrittura del Novecento, prona all'introspezione all'interno di una poetica provocatoriamente decentrata rispetto al canone.

Vari biografi (Fiori 2003; Vacca 2012; D'Orsi 2018; Fresu 2019) concordano sul fatto che la vita di Gramsci sia non solo movimentata, ma scandita da un nomadismo di fondo, per cui le vicende significative hanno luogo in spazi e contesti sempre diversi: dall'infanzia e l'adolescenza nell'arretratezza della Sardegna sotto i Savoia, esperienza che anticipa i nodi della Questione Meridionale, alla tumultuosa formazione torinese, divisa fra gli studi di glottologia, l'attività di militante, giornalista e critico teatrale nelle file del partito socialista; la guerra e la grande svolta della rivoluzione bolscevica, le agitazioni operaie dell'immediato dopoguerra, a stretto contatto con le maestranze della fabbrica fordista più avanzata d'Europa, per approdare poi alla scissione comunista a Livorno; quindi a Mosca, a contatto con Lenin e, nel corso del lungo soggiorno moscovita, l'incontro con Julia, moglie e madre dei suoi figli in una relazione invariabilmente precaria per entrambi, a causa dei continui spostamenti cui Gramsci sarà costretto dalla sua attività politica, fino all'angoscia e all'aggravarsi della malattia – la spondilite tubercolare, lo stesso male di cui soffrì Leopardi (D'Orsi 2018: 29) – nel corso della reclusione.

Risulta difficile isolare la complessità della biografia dal concetto di movimento, tenuto conto dell'unanimità degli studiosi nel sostenere che le vicende politiche e umane "sono essenziali per intenderne anche il pensiero" (Vacca 2017: VII): la mobilità si qualifica contemporaneamente come rassegna del vis-

suto, interpretazione e intervento sul presente, sintesi teorica negli scritti, e il movimento assume una caratterizzazione spaziale anche nella scrittura.

Gianni Francioni, coordinatore della ricerca pluridecennale sulla quale si basa l'Edizione Nazionale degli scritti di Gramsci, sostiene che solo attraverso indizi e tracce si è potuto ricostruire il "sistema di regole e comportamenti, volute o inconsce" (Francioni 1984: 23) attraverso le quali si può comprendere in quali circostanze prende forma il progetto innovatore di Gramsci.

I *Quaderni del carcere* non sono un'opera sistematica: pur essendo profondamente unitaria la sostanza del loro impianto teorico e concettuale, essi hanno tuttavia, in parte, la forma di un insieme di frammenti. Non è sistematico il pensiero che vi circola: i concetti, le analisi, le teorie si incontrano e si saldano in una 'struttura reticolare'; la scrittura 'a spirale' di Gramsci ritorna di continuo sui propri passi, modifica, sottrae, aggiunge nuovi elementi. A livello materiale: sono frammenti i risultati della meditazione, ciò che viene fissato sulla carta, ma non è frammentario il modo in cui Gramsci lavora, esso è al contrario governato da un ordine e un'armonia segreti e nascosti che si tratta appunto di svelare (Francioni 1984: 22).

Ma quale messaggio intende far circolare Gramsci tramite questa scrittura?

Gramsci non si rivolge a dei proseliti, né desidera una partecipazione passiva come troppo spesso avveniva nel campo socialista; egli cerca piuttosto di avviare un'azione partecipativa, attiva all'interno di un "ensemble" – questo è il termine utilizzato nell'*ideologia tedesca* – così come auspicato dal giovane Marx (cfr. Buttigieg 2010). In riferimento a questo approccio del progetto gramsciano è rilevante quanto scrive Siegfried Kracauer: nel suo *History. The Last Things before the Last*, a proposito della storiografia novecentesca, il grande saggista e critico cinematografico dichiara:

mi resi conto in un lampo dei molti parallelismi che si possono stabilire tra la storia e i mezzi fotografici, fra la realtà storica e la realtà della macchina da presa. Recentemente ho riletto per caso il mio articolo sulla fotografia e ho notato con grandissimo stupore che già a partire da questo articolo degli anni Venti [era stato pubblicato nel 1927] avevo istituito un paragone fra lo storicismo e l'immagine fotografi-

ca. [...] [I rappresentanti dello storicismo ritengono] di poter cogliere la realtà storica ricostruendo la catena degli avvenimenti nella loro successione temporale, senza tralasciare nulla. Mentre la fotografia offre un continuum spaziale, lo storicismo vorrebbe colmare il continuum temporale (Kracauer 1985: 3).

Riflettendo sulla storia e la sua resa mediatica, Kracauer critica la totalità così come intesa da storici e fotografi, i quali se ne servono per preconizzare l'esegesi teleologica di ciò che registrano; l'esule francofortese elogia invece la memoria individuale, equanime pur nella sua approssimazione e asistematicità: analogamente nei *Quaderni* a una macrostoria lineare che trascura le contraddizioni dell'esistente si contrappone la lettura "molecolare", dove si mostra "come nasce il movimento sulla base della struttura" (Gramsci 1975: 1422). La comprensione attiva e simpatetica da parte del lettore fa dell'esegesi dei frammenti un processo di costruzione di sé, avviando una "critica come processo immanente, metamorfosi (e retroazione reciproca) del senziente e del cosciente, del volontario e dell'involontario, dell'oggetto e del soggetto" (La Porta in Liguori Voza 2009: 550).

È dunque così che anche Gramsci prende posizione sullo storicismo e le sue ricadute a livello politico, schierandosi idealmente con Benjamin, quando questi si chiede: "In chi propriamente si immedesima lo storico dello storicismo? La risposta suona inevitabilmente: nel vincitore" (Benjamin 1982: 75).

2. Da Labriola all'anti Croce

Gramsci mutua il termine 'filosofia della praxis' da Antonio Labriola, che per primo proclama l'autosufficienza filosofica del marxismo:

I mezzi della convivenza sociale, [...] costituiscono, al di là di ciò che offre a noi la natura propriamente detta, la materia e gli incentivi della nostra formazione interiore. Di qui nascono gli abiti secondari, derivati e complessi, pei quali, di là dai termini della nostra corporea configurazione, sentiamo il nostro proprio io come la parte di un noi, il che vuol dire, in concreto, di un modo di vivere, di un costume, di una istituzione [...] gente che piglia per enti e sostanze i rapporti e le relazioni, speculano, da metafisici di pessima scuola, i sociologi e psicologi, che io chiamerei simbolisti e simboleggianti [...] E così siamo daccapo nella *filosofia della praxis*,

che è il midollo del materialismo storico. Questa è la filosofia *immanente* alle cose su cui filosofeggia. Dalla vita al pensiero, e non già dal pensiero alla vita; ecco il pensiero realistico. Dal lavoro, che è un conoscere operando, al conoscere come astratta teorica: e non da questo a quello (Labriola 2000: 238).

Natura, antropologia, primato del lavoro sulla teoria astratta, immanenza di una filosofia radicata nel sociale: Gramsci identifica nella "sostanza midollare" (Gramsci 1975: 1421) di Labriola un antidoto all'apriamento del marxismo messo in atto da Nikolaj Bucharin nel 1921, con la pubblicazione della sua *Teoria del materialismo storico, Manuale popolare di sociologia marxista* che ha un'ampia diffusione tra le fila della Terza Internazionale. All'attacco a Bucharin per il suo positivismo e il "materialismo metafisico o meccanico volgare" (ivi: 1425), corrisponde un elogio entusiastico a Machiavelli perché

ha scritto dei libri di 'azione politica immediata' [...] nella sua critica del presente ha espresso una concezione del mondo originale, che si potrebbe anch'essa chiamare 'filosofia della praxis' o neo-umanesimo in quanto non riconosce elementi trascendentali o immanentici (in senso metafisico) ma si basa tutta sull'azione concreta dell'uomo, che per le sue necessità storiche opera e trasforma la realtà (ivi: 657).

Nello scenario delineato dal segretario fiorentino,

il principe potrebbe tradursi in lingua moderna in partito politico [che però] non è l'elemento equilibratore dei diversi interessi in lotta contro l'interesse prevalente [...] Su questa realtà che è in continuo movimento non si può creare un diritto costituzionale, del tipo tradizionale, ma solo un sistema di principii che affermino come fine dello Stato la sua propria fine, il suo proprio sparire, cioè il riassorbimento della società politica nella società civile (ivi: 662).

Il ricorso a Machiavelli coincide con la critica del presente, ovvero dello Stato borghese visto come una "rovina, [un tema] che ossessiona tutta la riflessione politica" (Ferroni 2003: 113) dell'intellettuale rinascimentale, e alla quale occorre, come raccomanda lo stesso Machiavelli, "porre rimedio". Con la spregiudicata apologia dell'azione ne *Il Principe* la teoria gramsciana si *invera* nella prassi, e, coerentemente con questa svolta cruciale, viene recuperato il giova-

ne Marx, l'autore dei *Manoscritti economico filosofici del 1844*, con l'attacco all'astrattismo, che anche un grande esponente del pensiero liberale bollerà come il "vizio d'origine della filosofia hegeliana" (Bobbio in Marx 2004: XII). Dalla vita al pensiero dunque, dopo un "lavoro di ripulitura e di filtraggio" (Izzo 2008: 553) del Marx pre *Capitale*, e sulla scia di Labriola.

Il materialismo storico è una riforma e uno sviluppo dello hegelismo, è la filosofia liberata da ogni elemento ideologico unilaterale e fanatico, è la coscienza piena delle contraddizioni in cui lo stesso filosofo, individualmente inteso o come intero gruppo sociale, non solo comprende le contraddizioni, ma pone se stesso come elemento della contraddizione e eleva questo elemento a principio politico e d'azione (Gramsci 1975: 471 in Frosini 2003: 81).

Contraddicendo Croce, il quale degrada il marxismo a "mero canone metodologico" (Gramsci 1975: 504), Gramsci lo elogia come filosofia autonoma e completa: "Il marxismo basta a sé stesso, contiene in sé tutti gli elementi fondamentali, non solo per costruire una totale concezione del mondo, una totale filosofia, [finalizzata a] una totale organizzazione pratica della società, per diventare una integrale, totale civiltà" (ivi: 435).

Nei *Quaderni* Croce è l'obiettivo sistematico di critiche e smentite, nonostante egli condivida col dirigente comunista l'impostazione laica che equipara storia e filosofia sul piano euristico; in nome del primato dell'etica il grande storico liberale postula una filosofia e una storiografia "pure", affidandosi alla storia per riordinare e rassicurare, cercando di attribuire agli eventi del passato un senso nella contemporaneità.

Croce è per Gramsci "l'ultimo uomo del Rinascimento [insieme] moralista e maestro di vita, costruttore di principi di condotta" (ivi: 867) ma la sua opera si sviluppa come "un gioco consapevole e controllatissimo" (Frosini 2003: 17) nel quale "è come se l'involucro filosofico che avvolge la concretezza di un problema reale si assottigliasse al punto da rendersi trasparente - dando così l'impressione di venire assorbito da esso. Ma senza esserlo mai del tutto perché dell'evento storico - qualsiasi esso sia - la filosofia restituisce non la figura immediata, ma la consapevolezza riflessa" (Esposito 2010: 152). Il riflesso, fosse anche proiettato sulla circolarità dello spirito,

rientra nel recinto ideologico di un pensiero liberale impotente davanti all'irruzione della violenza fascista. E dunque Gramsci sviluppa il nucleo del suo personale movimento, ovvero la filosofia della praxis, per subentrare al paradosso crociano di una filosofia che conserva la sua validità "privando la dialettica hegeliana di ogni vigore e ogni grandezza, rendendola una questione scolastica di parole" (Gramsci 1975: 1326).

Nonostante Marx e Croce si muovano entrambi nel solco di Hegel, il primo denuncia – e poi mette al vaglio – la connotazione ideologica della filosofia, mentre Croce "riduce il significato politico del suo storicismo alla reale portata di ideologia politica immediata" (ivi: 1327). Ecco perché, nella multiforme disamina di Croce, "uno dei pochi argomenti ai quali Gramsci dedica una scrittura e un interesse quasi sistematici" (Cacciatore in Liguori Voza 2009: 188), prende forma un'opposizione gramsciana "punto per punto, giudizio contro giudizio [un anti Croce, appunto] in tutta la valutazione della storia italiana, in una correzione costante delle posizioni discusse" (ivi: 190).

Secondo Gramsci, lo stesso Croce non può negare "la degradazione della filosofia tradizionale [poiché] tutti i movimenti di pensiero moderni portano a una rivalutazione trionfale del materialismo storico, cioè al capovolgimento della posizione tradizionale e alla morte della filosofia intesa nel senso tradizionale" (Gramsci 1975: 119). Facendo un bilancio del primo dopoguerra, sospeso tra il collasso del governo liberale e i sommovimenti che reclamano il cambiamento – e che conosce, in ambito artistico, fin dalle sue frequentazioni teatrali (Davico Bonino 1972; Brunello 2017; Francione 2017) –, Gramsci vede nell'istanza movimentista l'epilogo dell'inadeguata filosofia idealista, le cui distinzioni Croce si affanna inutilmente a reiterare.

[Il prevalere dei movimenti] è qualcosa di assai più intrinseco, che sembra spingere il lavoro filosofico all'interno stesso del reale, fino addirittura a identificarlo con esso. Naturalmente tale processo, o almeno progetto, di mondializzazione della filosofia – il rifiuto di ogni dualismo a favore di una immanenza sempre più assoluta – implica una profonda discontinuità, esplicitamente rivendicata dai filosofi del periodo, nei confronti della sua forma tradizionalmente speculativa (Esposito 2010: 150).

L'analisi dell'esistente e la genesi dell'azione per sov-

vertirlo confluiscono in una dinamica che, contrariamente alla dialettica hegeliana incentrata sulla sintesi finale degli opposti, prevede un continuo confronto tra sistemi antagonisti, senza pause o esiti parziali: una critica che coincide con una prassi immanente. "Il pensiero di Gramsci è ultradialettico [data] l'incompiutezza/interminabilità dell'opus gramsciano, la sua apertura immanente all'altro da sé. La dialettica è insieme affermativa e negativa, ma si priva costitutivamente della possibilità di una sintesi unilaterale" (Baratta 2003: 16).

Per comprendere il funzionamento del movimento gramsciano occorre "studiare una concezione del mondo che non è stata mai dall'autore pensatore esposta sistematicamente" (Gramsci 1975: 419), dove l'autore in questione è Marx. Il modo gramsciano di concepire la filosofia contrassegnata da un'ideologia non annulla la possibilità che la filosofia esista e operi nel mondo reale, ma tenendo presente che quando ciò avviene, essa assume una connotazione politica. La rivisitazione – e rivitalizzazione – da parte di Gramsci dell'opera storica di Marx e Lenin si traduce in un "progressivo slittamento delle categorie" utilizzate (Cospito 2011: 227), per cui, a cominciare dal celeberrimo duo base/sovrastruttura, è opportuno, in ogni circostanza, escludere un'interpretazione assiomatica e concentrarsi sul leitmotiv, che "potremo attingere, al di sotto delle citazioni staccate, solo se rinunceremo a cercarlo nella forma di sistema; e se individueremo positivamente la ragione dell'impossibilità del 'sistema' (Frosini 2008: 69).

In Marx la concezione del mondo non è mai esposta in modo sistematico, per cui bisogna enuclearla a partire dal lavoro intellettuale, *anche nei suoi elementi impliciti* (in corsivo nell'originale). Secondo quest'ottica, "la ricerca del leitmotiv, del ritmo del pensiero in sviluppo deve essere più importante delle singole affermazioni casuali e degli aforismi staccati" [...]. La forma delle note, che Gramsci ha sempre considerato come 'un materiale ancora in elaborazione e dunque provvisorio' circoscrive altresì *una nuova pratica della filosofia* (Althusser) molto vicina a quello che Brecht chiamava "il grande metodo", "il pensiero che interviene" [...]. Ogni nota funziona come un *intervento del pensiero*, che riproduce, raggruppa, sposta e rettifica le altre (Buci-Glucksmann 1976: 19).

La ricostruzione della Buci-Glucksmann chiarisce

anche la scrittura “a spirale” di Gramsci sia da intendere come una redazione multipla, cioè la capacità di andare oltre modalità d’esposizione univoche. Al riguardo la politologa francese paragona la scrittura di Gramsci a un dialogo ininterrotto all’interno di uno schema reticolare, facendo eco a Gerratana per il quale “ciò che importa nella ricerca di Gramsci non sono le conclusioni particolari a cui di volta in volta arriva, e sempre in modo consapevolmente provvisorio, ma il punto di vista rivoluzionario che egli faticosamente acquisisce chiarendolo a se stesso” (Gerratana 1997: 25). Di questo punto di vista, che scruta il tortuoso sentiero dell’Anti-Croce, il linguaggio sarà la bussola.

3. Falso movimento? Dalla traducibilità alle rivoluzioni passive

“Trattando di questioni di organizzazione Vilici disse (press’a poco) così: non abbiamo saputo tradurre nelle lingue europee la nostra lingua” (Gramsci 1975: 1468) Citando Lenin, Gramsci mostra come, in senso metaforico, la traduzione qui si riferisca a una lingua che rappresenta un progetto nazionale, visto nel suo insieme. In seguito, riporta anche il passo de *La Sacra Famiglia* in cui Marx sostiene che “il linguaggio politico francese, parlato da Proudhon, corrisponda e possa tradursi nel linguaggio della filosofia classica tedesca [un’] affermazione che [gli] pare molto importante per comprendere l’intimo valore del materialismo storico” (ivi: 467).

Si parte da un evento storico, la Rivoluzione francese, che è necessario rendere intelligibile a livello filosofico nella sua pregnanza e storicità, evitando contemporaneamente che venga incapsulato in uno schema concettuale metafisico. Tradurre dal francese al tedesco significa registrare l’evento nella sua attualità fattuale – il linguaggio di Proudhon – e fare in modo che, nel momento in cui la filosofia idealista lo recepisce tramite Hegel, l’intero sistema filosofico si “pensi come parte in causa” (Frosini 2003: 17), ovvero dia un rilievo continuativo alla variabile politica inserita al suo interno. In modo simile si articola la traduzione in Gramsci: si incorpora un termine e, senza cambiarne il significante, si modifica il suo significato per elaborare un concetto nuovo che si è osservato empiricamente, stabilendo nuove inflessioni semantiche nel passaggio da un paradigma a un altro (Bo-

othman 2004: 116).

“La questione della traduzione tra lingue nazionali si salda con quella sull’unità di teoria e pratica, convertendosi così nel nucleo teorico della filosofia della praxis” (Frosini 2019: 61); estendendo la traducibilità reciproca ai linguaggi, questa si realizza “attraverso molti adattamenti e mutamenti che, nel loro complesso, costituiscono il cambiamento storico” (Schirru 2008: 788). Non deve meravigliare che questo sia il punto d’arrivo del cimento gramsciano. Che cos’è la “coscienza piena delle contraddizioni” se non il linguaggio stesso?

Ecco perché Gramsci afferma che ogni uomo è un filosofo, nel senso che può risolvere le contraddizioni e incongruenze del reale servendosi degli strumenti logici della lingua e acquisire così un livello di conoscenza che ha valore culturale e politico: “la questione del linguaggio e delle lingue ‘tecnicamente’ deve essere posta in primo piano. [...] linguaggio è essenzialmente un nome collettivo, che non presuppone una cosa ‘unica’ né nel tempo né nello spazio [...] La cultura, nei suoi vari gradi, unifica individui [...] che si capiscono tra loro in gradi diversi” (Gramsci 1975: 1334). In sostanza il linguaggio è “un insieme di raffigurazioni della coscienza, concezioni del mondo e azioni pratiche” (Schirru in Giasi 2008: 790) su cui si può costruire *dal basso* una nazione, condividendo la percezione che “ogni lingua è una concezione del mondo” (Gramsci 1975: 644).

Se si affronta il problema effettivamente rilevante del rapporto, o della progressione sincronica, di traducibilità e comprensione, insieme linguistica e ontologica, del Risorgimento, è opportuno precisare che non è questa la sede più adatta per affrontare la complessità e cogenza della questione. Tuttavia, il Risorgimento riguarda il nostro tema come paradigma, sul quale Gramsci assume posizioni deliberatamente antitetiche rispetto alla retorica della storiografia crociana; nella sua prospettiva il Risorgimento esemplifica il fallimento di un’istanza progressiva, poiché, all’atto in cui la riunificazione si presenta come movimento plebiscitario, in realtà crea le condizioni per una rivoluzione passiva.

Il criterio storico -politico sul quale bisogna fondare le proprie ricerche è questo: che una classe è dominante in due modi, e cioè ‘dirigente’ e ‘dominante’. È dirigente delle classi alleate, è dominante delle classi avversarie. Perciò una clas-

se già prima di andare al potere può essere 'dirigente' (e deve esserlo): quando è al potere diventa dominante ma continua ad essere anche 'dirigente'. [...] Ci può e ci deve essere una 'egemonia politica' anche prima della andata al Governo e non bisogna contare solo sul potere e sulla forza materiale che esso dà per esercitare la direzione o egemonia politica [...] dalla politica dei Moderati appare chiara questa verità [...] che ha reso possibile il Risorgimento come rivoluzione senza rivoluzione, o rivoluzione passiva secondo l'espressione di Vincenzo Cuoco (ivi: 41).

Gramsci osserva che nel corso del Risorgimento, sia come guerra 'di movimento' che 'di posizione', il predominio dei Moderati sul Partito d'Azione è da ricondurre all'assenza di iniziativa popolare, al sovversivismo da jacquerie, alla "grande disgregazione" del Mezzogiorno (Gramsci 2005: 176) che poi penalizza anche i subalterni, alla "potente attrazione" (Gramsci 1975: 42) esercitata dai Moderati su una classe di intellettuali che è loro organica.

In seguito però, in linea con la concezione di Quinet della "rivoluzione-restaurazione", la diagnosi gramsciana volge al pessimismo, sia per il venir meno della lezione etica di Hegel che per lo scadimento di una classe dirigente a livello internazionale:

alla decomposizione dell'hegelismo [da cui] risultano un nuovo movimento [...] e un nuovo modo di concepire il mondo e l'uomo, e tale concezione non è più riservata ai grandi intellettuali, [...] ma tende a diventare popolare, di massa, con carattere concretamente mondiale, modificando [...] il pensiero popolare, la mummificata cultura popolare. [a seguito di questo cambiamento] dunque non teoria della rivoluzione passiva come programma ma come criterio di interpretazione in assenza di altri elementi attivi in modo dominante (Gramsci 1975: 1826-1827).

Da questa citazione si possono trarre varie suggestioni per comprendere il concetto di movimento in Gramsci. Innanzitutto trasformare la rivoluzione passiva da oggetto dell'indagine a strumento ermeneutico significa adottare una prospettiva ex negativo, ben esemplificata da Frosini (Frosini 2017: 299) quando parla del "carattere passivo" dello Stato moderno - quello che dopo Napoleone sarebbe stato foriero della Restaurazione - già quando nel 1789 mira a impedire l'iniziativa di eventuali blocchi storici che avrebbero fomentato la Rivoluzione Francese.

L'attenzione di Gramsci si sposta dunque dalla progettualità affermativa a un'ansiosa proposta di approfondimento del processo formativo nazionale durante il Risorgimento, nel quale "si potrebbe studiare in concreto la formazione di un movimento storico collettivo, analizzandolo in tutte le sue fasi molecolari" (Gramsci 1975: 1058 in Frosini 2017:301). Come si sottolinea nello stesso saggio, è sua intenzione adottare il testo di Bernhard Groethuizen sulle *Origins de l'esprit bourgeois en France* come modello di un palinsesto sulla diffusione della borghesia in Francia per uno studio analogo sul popolo italiano, impostato sui tempi della *longue durée* che Bloch e Febvre inaugurano pochi anni più tardi.

Così concepita, l'ipotesi antropologica di Gramsci ribalterebbe i ruoli degli attori sociali presi in considerazione: un'analisi molecolare metterebbe in luce che non è la passività degli Italiani a condannarli al malgoverno, ma "la mancanza di quella organizzazione" (Frosini 2017: 305) che sola avrebbe potuto emanciparli rendendoli partecipi e beneficiari della modernità. Il fulcro dell'indagine si sposterebbe così dal fascismo allo Stato, che gestisce fin dall'Ottocento una ammodernamento diretto a una minoranza elitaria della popolazione: "È naturale che Gramsci, sviluppando il concetto di egemonia, formuli una concezione dello Stato che non è né quella dello Stato -forza del 'realismo' liberale, né quella dello Stato-macchina, della tradizione marxista e stalinista" (Vacca 2017: 69).

Significativa in questo senso la prossimità fra importanti esponenti della cultura del "Mondo Sud" e la posizione gramsciana:

A differenza di numerosi critici [...] postcoloniali, Said non reputa necessario [...] rinunciare ai propri interessi per il canone letterario occidentale [...] al fine di apprezzare simpateticamente il valore delle letterature non occidentali, per restituire così integralmente le condizioni di dominio nelle quali e contro le quali sono state prodotte (Buttigieg: XIX).

La rivoluzione passiva decostruisce paradossalmente la storia come un processo organico, all'interno del quale l'individuo entra a far parte come esponente di una volontà collettiva, che poi lo plasmerà a sua volta. Nella sua esuberanza cinetica e molecolare il movimento gramsciano si espande per occupare e valorizzare uno spazio poco considerato da Marx, quello

della società civile. Che senso ha dunque il movimento dopo i passaggi e le tante contaminazioni cui è soggetto? Non bisogna dimenticare che mentre Marx prevede l'estinzione dello Stato, Gramsci immagina lo Stato integrale, replicando alla fiducia del filosofo di Trier in una società senza classi con un dettagliato discrimine interno a ogni classe tramite una ricca aggettivazione per ciascuna di esse.

La replica sul perché dei movimenti, ovviamente, arriva da Gramsci, quando precisa che: "Un pregiudizio da intellettuale è quello di misurare i movimenti storici e politici col metro dell'intellettualismo, cioè della compiuta espressione letteraria e non col metro della scienza politica, cioè della capacità concreta e attuale di conformare il mezzo al fine" (Gramsci 1975: 858). L'egemonia, come ponte fra società civile e politica, è l'esempio mai esplicitato di movimento come prassi: la cifra di un legame immanente e contingente insieme che, riportato al presente,

si prefigura, ancora avvolto nel lessico della guerra di posizione [come] lo spostamento dell'intero asse prospettico dell'analisi politica dalla sfera delle istituzioni e dei dispositivi e dei corpi civili. È vero che l'attuale riflessione italiana presuppone il cantiere aperto, un ventennio prima, da Foucault. Ma è anche vero che, senza averle direttamente incontrate, questi ha alle sue spalle le straordinarie intuizioni di Gramsci (Esposito 2010: 191).

Bibliografia

- BARATTA G. (2003), *Le rose e i quaderni. Il pensiero dialogico di Antonio Gramsci*, Carocci, Roma.
- BENJAMIN W. (1982), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino.
- BOBBIO N. (2004), "Introduzione", in MARX K., *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino, pp. I-XVI.
- BOOTHMAN D. (2004), *Traducibilità e processi traduttivi. Un caso: Gramsci linguista*, Guerra, Perugia.
- ID. (2007), *Traduzione e traducibilità*, in FROSINI F., LIGUORI G. (a cura di), *Le parole di Gramsci*, Carocci, Roma, pp. 247-266.
- BUCI-GLUCKSMANN C. (1976), *Gramsci e lo Stato. Per una teoria materialistica della filosofia*, Editori Riuniti, Roma.
- BRUNELLO Y. (a cura di) (2017), *La smorfia più che il sorriso. Scritti su Pirandello*, Castelvecchi, Roma.
- BUTTIGIEG J. (1998), "Prefazione", in SAID E., *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti, Roma, pp. IX-XX.
- ID. (2009), "Reading Gramsci now", in FRANCESE J. (ed.), *Perspectives on Gramsci: Politics, Culture and Social Theory*, Routledge, New York, pp. 20-32.
- CACCIATORE G. (2007), "La filosofia dello storicismo come narrazione", in CACCIATORE G. GIUGLIANO A. (a cura di), *Storicismo e storicismi*, Bruno Mondadori, Milano, pp. 109-168.
- CACCIATORE G. (2009), "Croce, Benedetto" in LIGUORI G., VOZA P. (a cura di), *Dizionario gramsciano 1926-1937*, Carocci, Roma, pp. 186-190.
- CILIBERTO M. (2020), *La fabbrica dei Quaderni. Studi su Gramsci*, Edizioni della Normale, Pisa.
- COSPITO G. (2011), *Il ritmo del pensiero. Per una lettura diacronica dei 'Quaderni del carcere' di Gramsci*, Bibliopolis, Napoli.
- CROCE B. (1968), *Materialismo storico ed economia marxistica*, Laterza, Bari.
- D'ANGELO P. (2014), *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata.
- D'ORSI A. (2018), *Gramsci. Una nuova biografia*, Feltrinelli, Milano.
- EKERS M., HART G., KIPFER S., LOFTUS A. (eds.) (2013), *Gramsci: Space, Nature, Politics*, Wiley-Blackwell, Oxford.
- ESPOSITO R. (2010), *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino.
- FERRONI G. (2003), *Machiavelli, o dell'incertezza*, Donzelli, Roma.
- FIORI G. (2003), *Vita di Antonio Gramsci*, Ilisso, Nuoro.
- FRANCESE J. (ed.) (2009), *Perspectives on Gramsci: Politics, Culture and Social Theory*, Routledge, New York.
- FRANCIONE F. (a cura di) (2017), *Antonio Gramsci. Il teatro lancia bombe nei cervelli. Articoli, critiche, recensioni 1915-1920*, Mimesis, Milano.
- FRANCIONI G. (1984), *L'officina gramsciana. Ipotesi sulla struttura dei Quaderni del carcere*, Bibliopolis, Napoli.
- FRESU G. (2019), *Antonio Gramsci. L'uomo filosofo*, Aipsa, Cagliari.
- FROSINI F. (2003), *Gramsci e la filosofia. Saggio sui Quaderni del carcere*, Carocci, Roma.
- FROSINI F. e LIGUORI G. (a cura di) (2007), *Le parole di Gramsci*, Carocci, Roma.
- FROSINI F. (2008), "Dalla filosofia di Marx alla filosofia della praxis nei Quaderni del carcere", in DI BELLO A. (a cura di), *Marx e Gramsci. Filologia, filosofia e politica allo specchio*, Liguori, Napoli, pp. 67-79.
- ID. (2010), *La religione dell'uomo moderno. Politica e verità nei Quaderni del carcere*, Carocci, Roma.
- ID. (2017), "Rivoluzione passiva e laboratorio politico. Appunti sull'analisi del fascismo nei Quaderni del carcere di Antonio Gramsci", in *Studi storici*, 58:2, pp. 297-328.
- ID. (2019), *Traducibilità dei linguaggi e unità di teoria e pratica*, in PASQUINI L., ZANELLI P. (a cura di), *Crisi e critica della modernità nei Quaderni del carcere di Antonio Gramsci*, Mimesis, Milano.
- GERRATANA V. (1997), *Gramsci. Problemi di metodo*, Editori Riuniti, Roma.
- GIASI F. (a cura di) (2008), *Gramsci nel suo tempo*, Carocci, Roma.
- GINZBURG C. (2006), *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano.
- GRAMSCI A. (1975), *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino.
- ID. (2013), *Lettere dal carcere 1926-1937*, Sellerio, Palermo.
- ID. (2005), *La questione meridionale*, Editori Riuniti, Roma.
- HOARE Q., NOWELL SMITH G. (a cura di) (1971), *Selections from the Prison Notebooks*, Lawrence and Wishart, London.
- HOBBSBAWM E. (1995), *Gramsci in Europa e in America*, Laterza, Bari.
- IZZO F. (2008), "I Marx di Gramsci", in GIASI F. (a cura di), *Gramsci nel suo tempo*, Carocci, Roma, pp. 553-580.
- KRACAUER S. (1985), *History: The Last Things before the Last*, Princeton University Press, Princeton.
- LABRIOLA A. (2000), *Saggi sul materialismo storico*, Editori Riuniti, Roma.
- LA PORTA L. (2009), "Molecolare", in LIGUORI G., VOZA P. (a cura di), *Dizionario gramsciano 1926-1937*, Carocci, Roma, pp. 551-555.
- LIGUORI G., VOZA P. (a cura di) (2009), *Dizionario gramsciano 1926-1937*, Carocci, Roma.
- MARX K. (2004), *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino.
- PASQUINI L., ZANELLI P. (a cura di) (2019), *Crisi e critica della modernità nei Quaderni del carcere di Antonio Gramsci*, Mimesis, Milano.
- SAID E. (1998), *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti, Roma.
- ID. (2008), "Storia, letteratura e geografia", in ID., *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Feltrinelli, Milano, pp. 505-525.
- SCHIRRU G. (2008), "Filosofia del linguaggio e filosofia della prassi" in GIASI F. (a cura di), *Gramsci nel suo tempo*, Carocci, Roma pp. 767-791.
- VACCA G. (2012), *Vita e pensieri di Antonio Gramsci 1926-1937*, Einaudi, Torino.
- ID. (2017), *Modernità alternative. Il Novecento di Antonio Gramsci*, Einaudi, Torino.

Motion&Emotion: Moving Bodies, Touring Subjects

ROSSANA BONADEI

Università degli studi di Bergamo
rossana.bonadei@unibg.it

Keywords

Diasporas
Hyperplaces
Mobilities
Narrations
Touring Bodies

Abstract

The paper explores the concept of 'radical mobility' as the historical result of accumulated diasporas in modern and post-modern culture, and as the distinctive lifestyle pattern of today's transversal communities, both real and imaginative, that dwell along the paths designed by old and new globalisation. In this view, places and subjects imply a rethinking of the tropes of travel and tourism, whereby places resist the simplistic 'non' imagined by Marc Augé, though suffering the grip of consumption detected by Urry. The paper analyses the concept of 'touring subjects', i.e., regular movers that revive "nomadic" attitudes (Braidotti) and are attached to "temporary identities" (Augé), entangled in constant but unpredictable desires of consumption (Appadurai). Not yet totally nullified in their ability to make sense, react, produce emotion and agency, 'touring' figures and voices are widely represented in literature and in the media, and can be found at the crossroads of many crucial cultural and aesthetic stances, as well as in topical situations not devoid of moments of serious crisis, dramatic choices and even tragic events. Associated to authorial narrative figures caught up and lost in the puzzle of their multiperspective narrations, these subjects face paradoxical, unprecedented conditions in their being strongly exposed to multicultural, hyperreal complexities that go far beyond the common post-modern rethorics, whose social and political potentiality is still to be imagined and acknowledged.

1. Inside the becoming of mobility

Dwelling was understood to be the local ground of collective life, travel a supplement; roots always precede routes. But what would happen, I began to ask, if travel were untethered, seen as a complex and pervasive spectrum of human experiences? Practices of displacement might emerge as constitutive of cultural meanings rather than as their simple transfer or extension [...]. Moreover, when travel, as in his account, becomes a kind of norm, dwelling demands explication. Why, with what degrees of freedom, do people stay home? (Clifford 2001: 3-5)

We live in a world of rapid global mobility. To define this current social scenario, scholars speak of a *traveling society* and of *touring cultures* (Royek, Urry 1997) whose subjects have embraced mobility among the practices of everyday life (Highmore 2002). In this sense, we might speak of a *touring life*, which is altering our very perception of existence: life is no longer perceived as a seamless, continuous whole, interrupted occasionally by periods of time spent traveling, but rather as a fluctuating series of more or less arranged interstices, in a fraught tangle where simultaneity prevails. Such interstices are in fact, à la Bakhtin, veritable 'chronotopes' projected onto the tangible scene of radical mobilities daily performed in a heavily infrastructural space (motorways, railways and tube stations, airports), and now made familiar by the imaginary scenarios put forth by the media and by powerful narratives scripts devised for mass consumption. James Clifford (1997), reflecting on routes as the true contexts of life and identity (as counterparts of roots), speaks of humans as "touring subjects" identified, explored and interpretable via multiple discourses. Today these are in fact cultural objects themselves, located at the crossroads of many situations, transmedially portrayed and continuously re-defined.

Scholars from a number of disciplines – philosophers, sociologists, anthropologists, mediologists – currently understand this perpetual state of dislocation as a paradigm loaded with social and political implications, and with repercussions on governance. What we are facing here are subjects who have embodied transit also on a mental level, floated through and beyond endless, imperceptible 'motion shocks'

experienced in segmented and reiterated space-time junctions consumed in areas of transit and of global contact. And mobility is pervasive, whether it is physical or virtual: 'driven by' and 'trapped inside' this powerful motion device, steered by collective imagination (Salazar 2012), the touring subject builds up an anti-narrative energy (Said 1984), being in fact the object rather than the subject of speeches or narratives. The touring subject is a recurrent *topos* in media, literature and visual arts, as well as in social studies, academic writing and research. It is often paired with adjectives such as migrant, diasporic, nomadic, cosmopolitan, multicultural, polyglot, de-centred. Along the lines of James Clifford, who considers travel "in its broadest sense" (2001: 55), we will draw a provisional map of these subjects 'in transit' with a view to outlining their distinctive features.

In its broadest sense, the term 'travel' may well be linked to "experience" (Leed 1991: 5), varied experiences which, albeit overlapping at times, do not necessarily coincide: our touring subjects may thus occasionally be either cosmopolitan travellers, temporary citizens, regular commuters, professional travellers or simple tourists, all in their own ways bearers of a given form of controlled nomadism. Described, narrated and qualified according to "differentiation" (one strong claim in the 1920s was on the difference between travel and tourism, that distinctive scholars such as Barthes and Eco have then contributed to blur; Bonadei 2005), in the globalised dynamics of 'marketing of everything', supported and reinforced by pervasive digitalisation, the individuality of experience enters a viral narration that rather collapses into "de-differentiation", a critical concept which is paramount in the present academic debate on tourism and tourists as cultural objects embodied in everyday life.

According to Jansson (2018; 2020), the normalization of transmediated tourism planning and the exposure to other people's tourism practices in everyday life are the major factors involved in the incumbent de-differentiation, and only new proposed typologies could yield answers to several important questions. One question is relevant to our present discourse: "How is the streamable transmedia tourist discursively constructed across business sectors and social fields – and how is this mode of address related to other means of producing digital subjects?"

(Jansson 2020: 404). The research is open to new explorations, towards a more comprehensive understanding of “how transmedia opens up tourism to ordinary life, and vice versa, and thus plays into, and reinforces, long-standing processes of de-differentiation, while at the same time invoking new forms of reflexivity, distinction and boundary work among post-tourists” (ibidem).

2. From travel to transit: Narrations on the move

Were I to choose an auspicious image for the new millennium, I would choose that one: the sudden agile leap of the poet-philosopher who raises himself above the weight of the world, showing that with all his gravity he has the secret of lightness. (Calvino 1993: 12)

When we think of the imaginary scope of travel and its landscapes, memory and instinct carry us away across the vast galaxy of travel literature. Although jagged and altered by time, this galaxy yields to us images of well-rounded travellers, men and women, men of every status, women of initiative and action, capable of getting lost and of finding themselves no matter where in the world. We speak of travel ‘heroes’, exposed to dangers and encounters, adventurers from elsewhere in the throes of a role and of identity crisis which travel amplifies and occasionally solves. Apart from journeys explicitly assigned to the fantastic, the characters/actors involved in travel coincide with the authors of journey accounts which, by tradition, straddle two contiguous genres: journal writing and reporting. Travel literature is dotted with author-travellers, whose deeds, more or less dramatic, are reflected in a writing full of autobiographical markers and generally conveyed in the first person. Hence the fortune of a genre established under the ‘romantic’ aegis of champions of adventure and of exotic encounter: starting with Byron (the hero of many foreign disguises) and the legendary Loti, through Stevenson’s tropical shores and all the way to Chatwin and Morand, to name but a few. Turning to more prosaic accounts, we find as well minor travellers, whose main concern was to draw up an honest account of a journey starting with material details and precise information: a journey that is no less ‘unique’, especially in the past centuries, hence worth

recording and handing down.

We can proceed, quite deliberately, by way of generalizations to pinpoint common traits and trace rhetorical motifs: at stake is again the experience, not quite the fate of just any subject, but of one who also happens to be the author of her/his own story. What happens, however, to rhetorical strategies and narrative conventions when very ordinary travellers show up on the scene? For they do not hide their ordinary condition of subjects quite possibly uninterested in travel for signalling status or for pursuing something just to feel different. On the contrary, in a world where travel is becoming more and more a daily practice, such subjects in transit – labelled above as *touring subjects* – are confronted with people and situations that belong to everyday life, not so heroic indeed. They thus live in traveling and in their journeys experience what closely resembles everyday life. Accordingly, the collective imagination whereby stories of *touring subjects* are built draws less and less on the literary resources of the adventurous or the exotic: if it does, it is to evoke dystopias or play with some oxymora of post-modernism (sublime squalor, ‘local colour’ that is artificial and grotesque, a picturesque so glossy that it comes across as pathetic).

At the centre of multiple narratives and textual representations, hijacked by media and advertising, *touring subjects* are thus ‘diminished’ heroes: some present themselves as dispossessed inhabitants of a world which, all things considered, is still very much marked off by borders and walls, a world where passports and customs checks reassert physical and symbolic differences. In today’s traveling society, and if we look at contemporary fiction, both migrant subjects and luxury travellers – professionals, artists, scholars, or tourists – inhabit mobility, their routes constantly crossed through. In their various capacities and different roles, they are all users of public spaces and goods tied to the topic of travel, taken by surprise as they are off to a train station, drive down the motorway or pull up at service areas, as they await boarding at an airport, indulge in some duty free purchases or end up in one of the many shopping venues that irretrievably infest places of transit and vacation. They seem all at home in public spaces (where one leaves and arrives), stationed in airports – like the illegal immigrant in Spielberg’s *The Terminal*, who manages to get by for months on expediency

while the tragedy slowly blurs into its happy ending (Bottiroli 1995). Identifiable by the suffering inherent to their condition, these migrant in transit share some superficial features with cosmopolitan commuters of the global society, who experience nomadism without being forced to it.

3. Diaspora subjects

"I belong to nothing, to no law, I circumvent the law, I myself make the law". This stance on the part of the foreigner certainly arouses the conscious commination of the natives; just the same it attracts the unconscious sympathy of contemporary subjects-unbalanced, wanting everything, dedicated to the absolute, and insatiable wanderers. (Kristeva 1991: 103)

Between the 1970s and 1990s, many writers had distinguished themselves for narratives that could be defined (and were defined by postcolonial criticism) as 'diasporic', that is, linked to narrations retelling of subjects who resided in a foreign country, separated from their land and cultural roots, far from their native homes. These men and women established their home in a foreign elsewhere, in the wake of their fathers' (or their own) migration, in places that often coincide with a metropolitan, multicultural landscape – first London or Paris, the 'centres' of former Western empires, then the Asian and South American metropolitan centres of global miscegenation or *métissage* (e.g., Bombay, Mexico City or Seoul). These writers gave voice and narrative form to a world of migration and contamination, which saw the emergence of "a differential community" (Bhabha 1990); a world where individuals inhabiting a 'third space' of identities in the making (neither residents nor foreigners) wage a daily battle with their condition as "discrepant cosmopolitans" (Clifford 1992).

Rushdie, Kureishi, Ishiguro, Ghosh – to name but a few of the most notable champions of migrant literature – have reached inside the interstices of a diasporic history that "is perpetually broken down and remade in the dynamic interweaving of what we have inherited and what we are" (Chambers 1994: 24). The homes and movements they narrate ultimately indicate that now we are all displaced subjects "traveling across the networks of a world invariably strained

between individual heritage and a potential, shared cultural heritage" (ibidem).

At the end of the 1980s, a young generation of writers, mostly European and American, or in any case trained in the West for a part of their lives, emerged in the international literary arena by embracing cultural globalization as a fact. They did use the spaces and objects familiar to diaspora narrative but in an inverted logic, whereby those who are chronically displaced (*dépaysé*) are in fact the citizens of a centre despoiled of its distinctive marks, a place whose central tokens now lie scattered across multiple contaminations. Post-modern, or new-modern anti-heroes, a gallery of fictional subjects find themselves involved into stories they tend to pass over with the apparent ease and nonchalance of those who have embraced nomadism as a pose, lingering in the many 'contact zones' encountered in their touring lives, casual witnesses of scenarios where prosaic life turns into dramatic events.

From the grotesque New York metropolis outlined by De Lillo, to the epic forays of Houellebecq, from the domestic melting pots dissected with irony by many young writers to the cosmopolitan "sentimental traveller" of Xavier Marías, up to the post-tourist pace of the protagonist of Geoff Dyer's *Yoga For People Who Can't Be Bothered to Do It* (2003): in these novels, we are met with narrating subjects and characters situated in multicultural realms or microcosms which forces them to perpetually struggle with translations, or rather more often makes them 'lost in translation', the victims of intriguing and sometimes destructive misunderstandings. As a result, these stories are kind of travels within, bitter self-revelations of impotence or indifference with the admission of one's displacement.

Chatwin – maybe the last, most remarkable among the 'romantic' writer travellers – claimed that anyone who travels, regardless of how and why one may do so, becomes a potential "autobiographical individual", a subject who, by looking around, undergoes a progressive change in himself/herself and in the way s/he observes the world. Drawing on the tradition of travel reports, such itinerant storytellers are closer to amateur ethnographers or professional reporters engaged in chronicles from everywhere. Here is the emergence of a 'writing gaze', very much full of visual inceptions and of cinematic imaginaries, whose dis-

cursive strategies recall those advocated by Italo Calvino in his *Six Memos*, when he proposed a writing able to *travel quickly and lightly*. Calvino was then detecting in the literary tradition the stylistic modes that were best suited to the becoming mental speed of the advancing new millennium and to the touring subjects that were to inhabit it – “lightness”, “speed”, “correctness”, “visibility”, “multiplicity” – considering that “correctness of style is a question of quick adjustment, of agility of both thought and expression” (Calvino 1993: 39).

On closer inspection, the statute of travellers and wayfarers and the literary modes that are inherent in their wandering in fact share some intrinsic qualities (and instances of fracture) of contemporary subjects: they are indeed imploded, Babelic and discontinuous like the landscape they cross. Along these lines, Calvino warns, lightness, speed, correctness, visibility and multiplicity no longer form a repertoire of figures *which speak* of modernity; rather, they become discursive tools *for talking* about modernity, for recognizing it and hence for learning how to control it, by matching distant and different points between them, negotiating among languages, meanings, voices, perspectives.

Bouncing frantically between the four corners of the planet, today’s touring subjects are *de facto* compelled to ‘travel quickly and lightly’, in a whirlwind of fleeting encounters, differences, multiple stimuli, images. And yet, in a world whose lightness drifts dangerously towards superficiality, overwhelmed with data, or invited to unnecessary consume, they are forced to pursue, if not literal *correctness*, at least a fair degree of knowledge of the real, lest they should be utterly swamped by it.

4. Lifestyles of transit

This inevitably implies another sense of ‘home’, of being in the world. It means to conceive of dwelling as a mobile habitat, as a mode of inhabiting time and space not as though they were fixed and closed structures, but as providing the critical provocation of an opening whose questioning presence reverberates in the movement of the languages that constitute our sense of identity, place and belonging. (Chambers 1995: 4)

Over time, capitalism and its – mobile par excellence – social agents have generated “accumulated diasporas of modernity” (Chambers 1995: 5) in all their present varieties. It is the result of an “induced, often brutally enforced, migration of individuals and of whole populations” (ivi: 6) and of that endless roaming tied to work and trade, to tourism and to mainstream shopping, everyday practices shared by an ever wider and more intersectional community. The well-known and widespread Fly & Drive tourist formula, commonly applied to holidays and leisure trips, is also perfectly suited to even broader and frequent activities. On our way to work, billboards display landscapes that appeal to our faculties as individuals on the move, while for their part, radio and television make us travel, forcing us to come to terms with sudden perceptual alterations and unending mental de-territorialization. And sitting comfortably at a desk in front of a computer, we can navigate across the fluid non-place of an IT network, which makes it possible for us to traverse the world without physically leaving home or office. In our prosaic, ordinary lives and rather in spite of ourselves, a sort of travel life-style has been gaining ground: clothes, objects, food and technology gadgets have all become visible signs of belonging to a mobile population, present and exhibited even outside airports, highways, stations, and other places more conventionally devoted to transit and mobility. The journey, we might adventure, with its symbols and its fetishes, has thus been reasserted as a truly global ‘mythology’ à la Roland Barthes (1957), which bears the stigmata of the perfect postmodern myth: it is imitable and exportable, contagious, fashionable and marketable. The distinguishing marks of mobility-driven inhabitants – casual clothes, backpacks, travel bags, but also credit cards, mobile phones and laptops – are in fact totemic objects of a vast tribe that today identifies itself in accordance with viral trends which, via a silent shared sense of belonging, transcend borders and demand immediate mutual recognition. And yet, beyond the imitative symbols and global pressures exerted by a pervading mass imaginary, each subject is granted a degree of freedom whereby, in the words of Arun Appadurai, everyone may express a “situated difference” (1996: 12), i.e. a deviation from the prevailing norm dictated by a contextual, individual or private concern. Let us not forget that if ways of thinking and lifestyles

are indeed shaped in a highly pervasive instance of mass brainwashing, it is also true that these are then taken up by individuals in the micro-context of their own personal experiences rather than by simulacra. Life, imaginary life as much as actual life, is invariably lived by people in flesh and blood, watched over by actual eyes, matched to private agencies which inhabit a difference reworked into individual idiolects (Appadurai 1996: 11-16) and possibly translated – as James Clifford would say – into “indigenous articulations” (2001).

By ascribing value and dignity to “situated” subjects and “indigenous articulations”, charged with meaning even at a minimal scale, Appadurai and Clifford propose to re-read globalization by calling into question the notion of “difference”. This is achieved by relying on the heuristic value of difference in highlighting similarities and contrasts on a “minimal” and invariably “situated” scale, in other words via the viewing of practices, distinctions, objects or ideologies as endowed with a cultural dimension, whereby culture ceases to be a value in itself and for itself, becoming a form of agency always related to given contingencies. In this view, even diasporic experiences, as forced outcomes of globalization, are reinterpreted not only in light of the conflicts they trigger, but also as historical and social vectors; in short, they are seen as part of a broader process of mobility that perpetually drives humanity across the world. Ultimately, the subjects of these multiple diasporas of modernity witness an extraterritorial condition that may be understood not merely as a loss but also as an option. Admittedly, the social and political potential of these diasporic subjects, as well as the nomadic option, are yet to be widely imagined and recognized.

5. Cityscapes and technoscapes

Mobility is somehow spectacular. It has to do with techno-prosthesis, and the city is its grand, historical, stage, i.e., a physical and imaginary space, made of concrete and woven into verbal images, as Augé claims in a short but intense essay, the city is squarely rooted in land but also pursues its own infinite expansion, which somehow ascribes it to the category of “non-places” (Augé 1992). A polymorphic and proliferating body, the city – the mobile landscape par ex-

cellence, the site of transit and exchange, of strolling and of meeting, of display and consumption, of stylistic production and proliferation – invariably embodies its natural inclination towards novelty and excess. All that is *of the* or *in the* city is sooner or later radiated, transmitted and translated outwards. It colonizes its surroundings and at the same time it dissolves its borders. This network-like logic, which inheres in the city and in its way of relating to the non-city, pertains to that web space which we cross with the same ease as we would cross a city. If in more than one prediction of the future cities philosophers and architects could imagine them as clusters of actual spaces connected to each other via virtual ties, the internet age has collapsed space into time, consigning our whole life to instant interconnection: with it, a sense of boundaries, measurement criteria, discriminating judgments collapse. (Here the city ends and what begins? London is bigger than Manchester; Paris is smarter than Bangkok). Cities and the Web share a fluid body and flexible boundaries, as icon-homes of a mobile population who, while still liable to unbridled information and driven to compulsive consumption, seems nevertheless amenable to “smart initiatives” (Rheingold 2002). Without fully subscribing to the utopian assumption underlying such approach, the fact remains that – as it happened for cities in past centuries – the Web has established itself as the greatest social laboratory for collective imagination: a workshop in which, more than elsewhere, languages and lifestyles are built, transmitted, consumed. Mobility and interconnection on a global scale, then, arguably become features of a mental attitude less anchored to ownership, whereby one is ready to ‘walk with a light step’ (Carter 1992), not averse to the countless multicultural shocks which transit entails.

Inhabitants of this transit-driven spacetime continuum experience a series of imperceptible changes which are at the same time a cause and an effect of deterritorialization, a special type of nomadism which is the outcome of identitarian devolution. Some scholars have noted that such state recalls an older condition, when senses and consciousness acted *through* space-time rather than *in* it, and when physical location was not perceived as one of the markers for self-recognition (Leed 1992).

There is no doubt that – regardless of social class, race, gender or wealth – the new nomads are proud

technology users: mobile phones (to everyone) and laptops are essential technological appendages young nomads use everywhere, with no effort: the Web has thus become the ultimate non-space of contemporary wandering, and PDAs, smartphones and laptops the useful totems of a “dwelling in mobility” daily projecting people into a multicultural and multilingual “third space” (Bhabha 1990) which politicians and legislators are still ill-equipped to grasp and govern.

Many around the world today share the idea and the mythology of a present / future entrusted to “intelligent mobility” and to technical-scientific solutions, where techno-mythology would group masses no longer by class or social environment, but rather by lifestyle and imaginary consumption. Some others speak of “smart mobs” (Rheingold 2002): communities of individuals who elude statistical grids (laid out in terms of age, class or gender), connected with each other and the network, able to carry out social and political activities which defy classification and enforce unconventional acts of power and consensus. Unlikely as it may sound, the Web has indeed been feeding the collective imagination with militant zeal, also by way of utopian perspectives that challenge distances and differences, making ideas and people travel, meet, measure up to each other. Beyond clichés, to be interconnected has become an actual marker of social status, the tangible sign of a participation made desirable and in many respects also ‘fantastic’ by accessibility and immediacy. Not surprisingly, all terms related to the Internet in the early days revolved around travel metaphors, and the contemporary nomads seem to set themselves up as the emerging figures inside virtual communities, headed by a new “intelligent communication” élite. Yet, as we learn day by day, such community is brittle, all the more fragile for being endlessly exposed to the buzz of an “industry of conscience” (Enzensberger 1962) which, much more keenly than in the past and thanks to the irresistible surge of the Web, seeds and fosters con-fusion between word and action, fiction and reality, symbol and commodity.

6. Transmedial mirrors and the hyper-real space

Organized travel, understood as the consumption of

escape products within short, predetermined time-frames, provides a striking example of the pressures exerted by the so-called ‘industry of conscience’. In organized travel, the spectacular production/consumption binary, with its special effects (the media carousel, glamorous ads, luxury, extravagant marketing, virtual seductions, promises of *uniqueness*), reaches fever-pitch. Among the numerous icons of travel culture, the tourist is arguably the one most deeply imbued with prevailing consumerism: s/he is the icon of a desiring subject whose practices, but also whose mere presence, yields controversial and paradoxical outcomes. This also affects our representation of ourselves, as we are rarely and unwillingly ready to take on the irksome label of ‘tourists’, still very much laden with demeaning connotations and tied to passivity and superficiality. People have a habit of thinking of themselves rather as travelers, perhaps nomads, or otherwise super-modern *flâneurs*. Yet speaking of ourselves as tourists is nothing more than an honest ethnographic act of self-recognition, for tourism is *de facto* a widespread cultural practice, quite possibly the most emblematic of contemporary Western society, an ‘observational activity’ practiced in mobility (Urry, Larsen 2011) that is calling for rigorous, in-depth investigation by scholars.

There lies a tourist inside each one of us, and not solely inside us Westerners. Tourism as a social phenomenon has rapidly expanded beyond the Western world, challenging regional and cultural borders. Due to its collective and ‘tribal’ ramifications, this fact has momentous epistemological significance. Modern anthropologists suggest that the *homo viator* of globalization is to some extent the most distinctive anthropological specimen of the new millennium. From another angle, the tourist is also a living paradox. Unwittingly a ‘fugitive’, he is also an irresponsible invader; at the same time actor and hostage to consumerism; a lover of differences and potentially able to “think differently”, yet at once likely to drop into hackneyed clichés; highly creative yet also quite capable of grotesque conformity (Bonadei 2004; 2005).

In his severe assessment of mass “mythologies”, Roland Barthes (1957) pays much attention to tourists and their icons, tracked down across the realms of literature, cinema and advertising. While he never wavered in his denunciation of certain bourgeois and

narrowly Western underpinnings, he was also fascinated by the strategies underlying a tourist's way of looking at the world, with 'desiring' eyes, hence potentially imaginative eyes, eager to cross borders and embrace differences. Albeit often unconsciously, Barthes' tourist falls within the paradigm of the 'open' subject, entitled – albeit for a limited time – to gaze at the world with the eyes of a stranger, to be an 'other' person and even to return home as 'different' (1970). With Michel Foucault (1984), we can talk about holidays and tourism as something that pertains to heterotopias, spaces of transit, rest, or contact, which involve breaking the seamless flow of time: mountain trails, beaches, hotels, holiday villages and even museums are all perfect instances of heterotopias made available to tourists and vacationers by dream makers.

In tourist heterotopias, an ambiguous game is played between the natural and the artificial: nature and history are nothing but fiction, cancelled and replaced by reassuring dimensions that belong neither to nature, however anthropized, nor to history, however mediated by narration. In short, space is here *disneyfied*. The sparkle of sensation leads tourists into the realm of invention, on dreamy, secluded islands carefully preserved and immaculately landscaped, desert resorts boasting artificial springs and lush palm trees which recall adventure-bound oases, quaint villages in the jungle where bungalows are well guarded and where Aborigines, if sighted at all, are complacent and friendly.

In the wake of Baudrillard (1986) and his quest for 'sidereal' America and of other apocalyptic analysts, Augé (1999) considers virtual landscapes and their eco-technological dreams as the last frontier of tourism: 'museums for everything' and domesticated wilderness are becoming the quintessential example of landscapes intended for mass tourists, comfortable and easily accessible niches where emotions may be safely over-excited, and critical alertness is instead numbed, curbed, kept on a leash. Still on the streets of America, Umberto Eco (1986) observed how clearly artificial objects and landscapes draw thousands of visitors, apparently untroubled by the notion of a country staged as a Disney-style artificial display and yet perceived as more real than the real, i.e., as "hyper-real". What visitors craved for was less the real country than hyperreality itself, made up of

mostly artificial sites where every object that elicits a 'gaze' turns into a spectacle. Eco's journey, which started with a holographic image of two naked girls in a cage, enclosed in a sort of transparent plastic cylinder, ran along the tracks of a "frenzied hyperreality" which cast holograms and waxworks as unique attractions. What Eco eventually came across in this "pilgrimage" is proof that the "all-true" is one with the "all-false", where "lies are enjoyed in a predicament of fullness" that is turned into *horror vacui*. It is a revelation shared with a mass of visitors, all captivated by the mock-up world conjured up by ardent supporters of the American legend. In short, it was the exhibition of a final check on reality, "not the image of the thing but its calque, or rather its double" (1986: 17).

According to Eco, American ideology grounds reassurance in imitation. The country lies enthralled by the dream of Universal Taming – and by the consequent 'Linus syndrome' (whereby happiness must take the form of a child's fateful blanket); a country where Nature and History are dangerous realities, to be kept at bay – we might add – via magical thinking recast in technical terms. Given these premises – and the tourist's transformation into a concerned philosopher – the "condition of pleasure lies in the fact that something has been falsified" (ivi: 64). In the last decade of the twentieth century, ethnographers of complex modernity (as they rather like to call themselves) have stigmatized the growing popularity of hyperreal or completely artificial places, where tourists experience a "retour du regard", where "les joies passives de la désidentification et le plaisir plus actif du jeu de rôle" may be tasted (Augé 1997: 129), and where the subject "s'éprouve comme spectateur sans que la nature du spectacle lui importe vraiment. Comme si la position du spectateur constituait l'essentiel du spectacle" (ivi : 110). Today many Disneylands lie scattered all over the world, and many sites resemble them: theme parks, shopping malls, museums and artificial landscapes. In these, nature and history are but quotes from a film whose plot is the consumption of goods and whose hero is the errant buyer of globalization.

7. Music for airports

Where there is pleasure there is agency. The imagination is today a staging ground for action, and not only for escape. (Appadurai 1996: 7)

Much like nineteenth-century railway stations, airports are nowadays undoubtedly sites that best embody the idea and ideology of a travel culture across continents: airports stand out in contemporary topographies of global transit as quite possibly the most powerful icons of a *touring society*. Featured in the daily news, evoked by literature, used as advertising or movie locations, airports have forced their way into our daily imagination: not only as regards travel or vacation, but also against the backdrop of daily tragedies of migration and the persistent threat of impending catastrophe and post 9/11 terrorism.

As sites of everyday practices, airports have recently engaged scholars of modernity and post-modernity, who have made airports the object of critical reflection and have conjured evocative names for them – e.g., ‘non-places’, ‘contact zones’, ‘heterotopias’ – which mimic everyday life but redirect it functionally, opening opportunities for new spatial practices which lead us to rethink our relationship with space and time.

In recent years, railway stations and airports have also undergone substantial architectural redefinition: from mere public, anonymous places providing more or less standardized services, airports have been turned into facilities stylistically suited to a range of contexts, with furnishings and decorations that play with national insignia and with the cultural contaminations brought about by globalized markets and globalized taste.

It is now quite common, and by no means not limited to Western contexts, for someone to end up spending a few hours at an airport, enjoying an ever-wider range of first-class services while being exposed to proximities and experiences one may only partially expect or select. Airports are therefore certainly sites of daily consumption, but also of human contact, adaptation and sociability, even entertainment: in short, they are collective workshops, which bracket work and sales spaces, as well as sites for inspiration and creative activity. As noted by Rosi Braidotti, a keen observer of ‘nomadic’ landscapes

and global transit, there now exists a whole sector of public art – tied to the social art and street art of the 1970s – which has taken hold in airports and has come to terms with the paradox of spaces charged with meaning and yet at once profoundly anonymous. As alienated and artificial as they are, once located in the New Millennium, they become loaded with a new sense, they become “non- non places” (2000).

Coming to the point of airports as entertaining angles of the transit arena, by virtue of their minimal, infinitely adaptable sound installations, Brian Eno can be considered the first effective interpreter of an intuition soon shared by many artists, who eventually came to terms with the relationship between art and mobility: the act of transposing fluidity and contamination into an aesthetic sign, typical of transit places, where hybrid forms prevail, conjured up at the intersection between figurative arts, music, and plastic arts. Albeit “inhuman” in its author’s own definition, Eno’s music endows a vaguely dehumanized place with a voice, hence humanizing it: “Eno creatively appropriates the cold heart of those somewhat dismal sites that are public spaces” (Braidotti 1994: 25).

In a conversation about *Music For Airports* (Gatti s.d.), Eno described his post-Roxy Music production – think of *Discreet*, *Ambient* or *Possible* records – as a highly synthetic, almost inhuman kind of music, radically unsuited for live performances which, Eno claimed, would be like watching a painter painting at home. And indeed, when it came out as a music album in 1978, *Music for Airports* consisted of a collection of tunes meant for looping, a kind of soundscape assembled to loosen up the tense, strained atmosphere of an airport terminal. For a limited time, a test was actually carried out at the Marine Air Terminal of La Guardia in New York, a few months after the album’s release. The idea was part of an ‘ambient music’ project put together with Harold Budd and Jon Hassell, with a view to creating background music designed for large airport lobbies, but also for waiting rooms, exhibition venues or art galleries.

Music is thus seen as furniture: environments become huge boxes to be filled with sounds. This signals, in some way, the end of conventional ‘listening’ and the birth of a new soundtrack genre, designed to match spaces, rather than images: Eno’s work may be seen as the ultimate outcome of sound-related experiments begun by Erik Satie in 1888, with the song

Gymnopedias and continued in the 1960s and 70s by pioneers such as Terry Riley, Steve Reich and John Cage, as well as by Eno himself. In fact, Eno's album marked the official coinage of the *ambient-music* label: in this case, the chosen environments were airports, international crossroads, points of arrival and departure, places for meetings and leaving, sites of expectations and tensions.

Along its four movements, minimalist even as far as the (virtually non-existent) titles of its tracks are concerned, Eno's *Music for Airports* somehow revolutionized the very notion of making music: sound radiates slowly, it is abstract, pictorial, mental, endlessly looping ethereal piano airs, counterpointed by other freewheeling instruments; everything is suffused, incorporeal, rarefied, replicating a kind of electronic ecstasy that could go on indefinitely, along its slow fluctuations, its obsessive calm and its hypnotic patterns. Thus stripped away, mutilated of its traditional harmonic layers, music becomes nothing more than a part of an environment – whether it be the waiting room of a station or the lobby of an airport. Such music soaks up atmosphere and noises, transforming itself into a background that no longer requires careful listening. It is a practice that reinforces an idea of listening Eno had already theorized in 1970 in his *Music for Non-Musicians*, which envisioned a musical heritage no longer made up of composers and performers, but of 'incompetent geniuses', tape jugglers, synths, equalizers and other electronic gadgets.

Art thus made its way into airports with its own artefacts and turned airports into 'meaning-making artefacts'. This assumption, expanded even to include other places of transit, has given rise to a new wave of critical discourse, across disciplines and art practices, which intertwines 'aesthetics' and 'mobility', engages artists and scholars in creative activities, exhibition initiatives, academic research, and editorial projects. These typically zero in on the relationship between aesthetics and mobility, or even go as far as probing the boundaries of an aesthetics of mobility taken as the key feature of contemporaneity.¹

Recently, a new aesthetic for airports seems to underlie a project which quite possibly marks a first in the field of architectural collaborations (Green 2006). In this case, aesthetic contamination seeps through architecture and choreography, the space and the body. Visitors in flesh and blood are a key part

of the event, probably as unwitting but doubtlessly active agents, responding to stimuli and invitations. The project space is the Jet-Blue Airways terminal at Kennedy International Airport; the artists are an architect and a choreographer (David Rockwell and Jerry Mitchell, former co-writers of the *Rocky Horror Show*) and the formula is that of a public theatre, which manages to transform the nearly instinctive movement of the crowd into a sort of dance performance. The aim is to enable hundreds of people to flow together towards an area that is said to be "devoid of confusion or contusion and bears instead the theatrical composure of a formal dance" (Green 2006). This is achieved simply by addressing posture and gestures: by directing visitors through architectural markers – stairs, mirrors, doors – carefully placed in order to guide people flows effortlessly. Everything keeps moving to and fro. Everyone looks at each other, stares at oneself in a mirror, moves one's arms and heads and legs to a rhythm that seems instinctive yet is 'dictatorially' induced. Establishing who is who, on this 'public stage', is part of the challenge, as we well know that we are in front of a mirror: are we the actors? or is it the other people we watch? Could we really call ourselves the co-authors of this spectacle?

Notes

¹ A vast network of information and links, which refer to academic sites, art and publishing projects, may be found online under the key phrase *aesthetics of mobility*. The School of Visual Culture at the University of Helsinki is notable for specific research on the subject; *Aesthetics and Mobility* is the title of a special issue (2005) of the magazine *Contemporary Aesthetics* (www.contempaesthetics.org), active since the end of the 1990s.

References

- APPADURAI A. (1996), *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Routledge, London.
- AUGÉ M. (1992), *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris.
- ID. (1997), *L'Impossible voyage. Le tourisme et ses images*, Payot et Rivages, Paris.
- BARTHES R. (1957), *Mythologies*, Seuil, Paris.
- ID. (1970), *L'Empire des signes*, Albert Skira, Genève.
- BAUDRILLARD J. (1986), *Amérique*, Grasset, Paris.
- BHABHA H. (1990), "The Third Space. Interview with Homi Bhabha", in RUTHEFORD G. (ed.), *Identity, Community, Culture, Difference*, Lawrence & Wishart, London, pp. 217-221.
- BONADEI R. (2004), "Consumption and Transgression: Rethinking the Tourist Practice", in *Storia del turismo. Annale 2003*, 4, pp. 137-149.
- ID. (2005), "Touring subjects: Displacement and Encounter in Radical Mobility", in *Textus. English Studies in Italy*, 18:2, pp. 409-28.
- BONADEI R. (2007), *I sensi del viaggio*, Franco Angeli, Milano.
- BOTTIROLI G. (1995), "Il 'non' dei luoghi", in CALABRESE S., D'ARONCO M.A. (a cura di), *La letteratura dei non luoghi*, Carocci, Roma, pp. 22-36.
- BRAIDOTTI R. (1994), *Nomadic Subjects*, Columbia University Press, New York.
- ID. (2000), *Nuovi soggetti nomadi*, Feltrinelli, Milano.
- CALVINO I. (1993), *Six Memos for the New Millennium*, translated by P. Creagh, Vintage, London.
- CARTER P. (1992), *Living in a New Country: History, Travelling and Language*, London, Faber and Faber.
- CHAMBERS I. (1994), "Leaking Habitats and Broken Grammar", in BIRD J. et al. (eds.), *Travellers Tales: Narratives of Home and Displacement*, Routledge, London, pp. 243-248.
- ID. (1995), *Migrancy, Culture, Identity*, Routledge, London.
- CHATWIN B. (1996), *Anatomy of Restlessness*, Jonathan Cape, London.
- CLIFFORD J. (1992), "Traveling Cultures" in GROSSBERG L., NELSON C. & TREICHLER P.A. (eds.), *Cultural Studies*, Routledge, New York, pp. 96-112.
- ID. (1997), *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- ID. (2001), "Indigenous Articulations", in *TCP: The Contemporary Pacific*, 13:2, pp. 468-90.
- ECO U. (1986), *Travels in Hyperreality*, Harcourt Brace & C., New York.
- ENO B. (1970), *Music for Non-Musicians*, privately published.
- ENZENSBERGER H. M. (1962), *Einzelheisen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- FOUCAULT M. (1984), "Des espaces autres", conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, octobre, pp. 46-49.
- GATTI R. (s.d.), "Musica per l'anima. Brian Eno e J. Peter Schwalm", https://www.mybestlife.com/ita_anima/Brian_Eno_intervista.htm
- GREEN J. (2006), "Passengers May Now Pirouette to Gate 3", *New York Times*, 28 May.
- HIGHMORE B. (2002), *Everyday Life and Cultural Theory. An Introduction*, Routledge, London.
- JANSSON A. (2018a), *Mediatization and Mobile Lives: A Critical Approach*, Routledge, London.
- ID. (2018b), "Rethinking Post-Tourism in the Age of Social Media", *Annals of Tourism Research*, 69, March, pp. 101-10.
- ID. (2020), "The Transmedia Tourist: A Theory of How Digitalization Reinforces the De-Differentiation of Tourism and Social Life", in *Tourist Studies*, 20:4, pp. 391-408.
- KRISTEVA J. (1991), *Strangers to Ourselves*, Columbia University Press, New York.
- LEED E. J. (1991), *The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism*, Basic Books, New York.
- RHEINGOLD H. (2002), *Smart Mobs: The Next Social Revolution. Transforming Cultures and Communities in the Age of Instant Access*, Perseus, Cambridge.
- ROYEK C., URRY J. (eds.) (1997), *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*, Routledge, London.
- SAID E. W. (1984), "Reflections on Exile", in *Granta 13*, Autumn, pp. 159-72.
- SALAZAR N. B. (2012), "Tourism Imaginaries: A Conceptual Approach", in *Annals of Tourism Research* 39:2, pp. 863-82.
- URRY J., LARSEN J. (2011), *The Tourist Gaze 3.0*, Sage, London.

The Migratory Cycle of Images: Reactivation Strategies in Contemporary Artistic Productions

STEFANO MUDU

Università Ca' Foscari Venezia
stefano.mudu@unive.it

Keywords

Enactment
Re-enactment
Migratory cycle of images
Visual cultures
Contemporary art

Abstract

Since the 1990s, an increasing number of artists, curators, dancers, choreographers and other professionals of the cultural panorama have looked at reality with an extractive approach: they have used objects already in circulation in the artistic context and re-proposed them in the present by adjusting them on a formal and/or content level. With the aim of analysing the consequences of these reactivation strategies, the essay intends to outline the importance of the so-called "re-enactment studies" which have hitherto dealt with the subject, and it then discusses the utility of a novel analytical model called "migratory cycle of images". The latter proposes to approach a generic act of reactivation in operational terms, identifying the role that images play in the various phases of the process. Finding proper support in contemporary philosophical theories such as Object-Oriented Ontology and in the analysis of some exemplary artistic productions, this operation allows to: question the terminology currently used in the field, arrive at the formulation of new nomenclatures, and, finally, outline the boundaries of the "enactment studies", along with different prefixes to differentiate the multifiform methods of re-generating the existing.

Over the past thirty years, contemporary artistic production has been guided by a general creative drive to reactivate existing objects and narratives. Perhaps aware of the overabundance of material already in circulation, arts and culture practitioners have expressed their creative exuberance by formally or conceptually interpreting images, visual documents, textual fragments, entire exhibitions, scripts or scores already belonging to public and private memoirs. The contemporaneity's need – as it has been perfectly clarified by French critic Nicolas Bourriaud in a well-known essay from the early 2000s – no longer seems to be to “elaborate a form based on raw material but working with objects that are already [...] informed by other objects” (2002: 13). If the reasons for such an approach can be explained in the great contemporary attention to archival practices (Baldacci 2017) – and especially in the attention to approaching this device by mimicking its forms or “unearthing” the materials contained in it (Giannachi 2021) –, the results of these episodes of reactivation have coincided with the uncontrolled diffusion of a particular type of artistic projects which, from the smallest painting to the largest exhibition, from the most static installation to the most performative choreography, contain traces of other materials and, of consequently, take on the appearance of spatially and temporally complex *mise-en-scène*. Up to now, the problem of those who have approached these peculiar objects has not only been understanding the images or narratives contained in the new creations – a question often resolved thanks to the authors' declarations. The most challenging task for the history of art and visual culture has rather been to orientate among the outcomes of these strategic reactivations, defining the different ways in which they look at the existing and/or re-propose it into the present.

Dealing with the circulation of similar reactivation, repetition and appropriation practices not only entails the inevitable disappearance of any distinction between statutory categories in the history of art – such as production and consumption, creation and copying, replica and original (Bourriaud 2002). This programmatic creative attitude pushes contemporary artistic production to deal with a regenerative movement that has encouraged reality to migrate indiscriminately over time based on the adaptive capacity of the visual and conceptual information it

has conveyed. Because of the entropic proliferation made up of exiles and exoduses of images, the contemporary art scene according to Jacob Lund appears today as a receptacle of “heterogeneous clusters generated along different historical trajectories, across different scales, and in different localities” (Lund 2019:1).

To analyse the consequences of this reference context, the following contribution intends to trace the rules of the so-called “re-enactment studies” which have dealt with the subject so far, to contribute by describing a new analytical tool called “migratory cycle of images”, which acts as an orientation model and imagines dividing a generic reactivation operation into three phases based on the role played by the images involved in the process. Finding valid support in the most contemporary philosophical theories, such as Object-Oriented Ontology (Harman 2017), and in analysing different artistic productions, this operation leads to the formulation of new nomenclatures to describe some of the multiple ways of re-generating the existing.

1. Re-enactment studies as a theoretical anchor point

Since the early 2000s, the concept of “re-enactment” has been a fundamental tool for dealing with the temporal exuberance that defines contemporary artistic productions. Its fortune was such that a field of transdisciplinary studies¹ has developed around the study of its complex dynamics, which, from visual art to dance, from performance to cinema, from archaeology to ethnography, have solved the problems deriving from the operations of reactivation and reconfiguration of reality. The terminology was born in the context of historiographical studies around the mid-20th century (Collingwood 1954) and then spread to other disciplinary contexts only around the late 1990s, when it was adopted above all in the dance field (Franko 2017) to indicate the attitude with which certain choreographers and dancers used their bodies to re-adapt previous scripts or scores. Then, perhaps also thanks to the growing disciplinary hybridization that characterised the early 2000s, the term was used by the visual and performing arts, among whose ranks it has now come to indicate a “widespread strategy” helpful in

describing any artistic product whose characteristics suggest “new temporal encounters between past, present and future” (Baldacci, Franco 2022).

Regarding the examples proposed by a now vast literature (Agnew 2004; Lütticken 2013; 2015; Muhle 2014), the term re-enactment in the artistic field is currently associated with those productions which, regardless of the medium, have reactivated any pre-existing object or a portion of it. According to Muhle, “a re-enactment is specifically a practice in which two temporal dimensions [narrative and historical] are necessarily entangled” (2014: 49).

In retrospect, for example, the masquerades of the American Cindy Sherman have been defined as re-enactments; since the 1980s, she photographed herself playing the role of film characters, art history icons or famous real-life women. There was talk of re-enactment when referring to the renowned video performance by Jeremy Deller entitled *The Battle of Oargreave* (2001), in which the English artist reconstructed the 1984 clashes between English miners and the Labor government led by Margaret Thatcher. Or again, the term has been used to describe the curatorial approach of exhibition events such as *When Attitudes Become Form* (2013), the exhibition that Germano Celant presented at the Prada Foundation in Venice forty-four years after the namesake exhibition curated by Harald Szeemann at the Kunsthalle of Bern.

But not only that. Curiously enough, just in the last ten years, re-enactment has begun to be used as an umbrella term (Mudu 2022b) to identify multispatial and multitemporal artistic episodes: innovative products or processes whose formal and conceptual characteristics are the result of the encounter of pre-existing materials coming from different times and contexts. Consider, for example, the Cypriot artist Haris Epaminondas’s approach. From the beginning of her artistic career in the 2000s, she conceived her works as complex installations composed of objects that allude to different aesthetics or cultural imaginaries. Or think of *The Squash*, the work of the English artist Anthea Hamilton who, in 2018, re-imagined a new setting for the permanent collection of Tate Britain by bringing together historical works and her new interventions.

Even if the meaning and form of these works will

be discussed later in the text, just from these brief descriptions, it is already clear how their attitude differs from those of their precursor called re-enactment. The examples of Sherman, Deller and Celant offer an idea of reactivation based on the repetition of the object and (at most) deviate from their references to impose a series of differences (Deleuze 1968; Schneider 2011). Conversely, Epaminonda or Hamilton soar the perspectives of that mechanism which at most had to deal with the return of a single moment in the past, and create stratified objects based on the montage of multiple sources taken from an ever-wider iconosphere. What emerges is a condition which not only magnifies the complexity of the term re-enactment but also makes the analysis of the composition of the artwork even more problematic.

2. A Philosophical Support. The object-oriented ontology

Thus, understood as a complex encounter between previous artistic experiences, the concept of re-enactment seems explainable by resorting to one of the most promising philosophical systems of recent years: the so-called Object-Oriented Ontology, known as OOO and pronounced as *Triple O*. It is a method applied by the philosophical current called Speculative Realism,² which states that the world is made up of relationships between “things” or, better, between “objects”. Regardless of their nature – human, non-human, imaginary – they contribute to the world’s construction by aggregating in progressively larger configurations.

With the same functioning of computer programs³ in which single pre-existing codes always combine to form new outputs, the objects of reality – at least according to the founder of the theory, the philosopher Graham Harman – would be independent of each other and would adapt to different situations to create always new items. Each of them would be equipped with a series of “encapsulated” information (Harman 2017: 11) that will be assembled one on top of the other to create materials that preserve the memory of what they are made of but are also endowed with a surplus of characteristics that do not belong to any of the starting materials.

Given the independence of their parts, computer programs

no longer need to be written each time from scratch since one can make use of programming objects already written elsewhere for different purposes, bringing them into a new context without needing to change their internal structure; in other words, rather than having to create a whole new program each time, one can bring together individual programming objects to create new sets for new purposes – repurposing them in various combinations to create new uses (Harman 2017: 11).

In simpler terms and with some possible inconsistencies, this assumption does not seem too far from the aggregative mechanics as foreseen by the generic reactivation operation in the artistic field. Especially in the examples already mentioned (Epaminondas and Hamilton), the mechanics of re-enactment claims that references and quotations behave like well-bounded materials that migrate into new configurations, regardless of their formal, medial or conceptual nature. Following the transformation processes outlined by OOO, every fragment of the history of art and visual culture – image, gesture, document, photograph, script, score, and so on – turns out to be a necessary material for constructing ever new works. These often present themselves as “compound objects” (Harman 2017: 105), witnesses of the spatial and temporal experiences of the objects that compose them and, at the same time, “new things-in-themselves” (ibid: 107), perhaps to be equally re-activated.

The works by Haris Epaminonda clarify this com-

Fig. 1-2 | Haris Epaminonda, *VOL. XXVII*, 2019, courtesy Haris Epaminonda e Galleria Massimo Minini, Ph. Nick Ash.



positional mechanism. Being compositions of objects, they function as a perfect visual transposition of the world imagined by Object-Oriented Ontology. As briefly anticipated, the Cypriot artist works with small sculptures, ceramics, books or photographs: found objects that she visually combines to create iconic installations. These works feel like real, un-edited compositions that do not hide their individual parts. At the 2019 Venice Biennale,⁴ for example, Epaminondas presented her work *VOL. XXVII* (2019) [Fig. 1, 2] as a palimpsest of different objects which maintained, preserved and protected their own space-time experience while contributing to the construction of a new *mis-en-scène*.

As stated in the exhibition catalogue, these objects “entangled in a network of historical and personal meanings unknown to the public” (Cf. Paniagua 2019: 242) and transformed “into something different as they become part of the installation of the artist” (ibidem). A plaster cast that recalled the unmistakable Phidias’ horse appeared as the symbol of the West; bonsai, fabrics and polychrome marble alluded to more distant iconography of the East; a column, the statue of a bird, a few signs limited in space opened up the imagination of a bygone era. Altogether and without hierarchies, these objects created a more complex one: an installation that presented itself as “mixed” in time, space, and statute.

Paraphrasing a statement that another exponent of the OOO, the Spanish philosopher Tristan Garcia, uses to refer to the “things” of the world (Garcia 2014), Epaminonda’s work appeared both as a compound object isolated in space and time as a material



that can be inserted chaotically in a broader context: an example of how it is possible to consider things in themselves and, at the same time, in their accumulation and interaction.

This double approach at the particular and the general is undoubtedly the most useful to fully understand the regenerative movements that now guide contemporary art objects. In fact, it allows both a compositional/iconographic analysis of the single objects and a survey of the materials they are made of and, therefore, of the historical trajectories that lead them to coexist in ever-new works.

3. The migratory cycle of images

According to what is already mentioned by OOO, therefore, every material of the so-called “iconosphere” is an object endowed with space-time characteristics and can be repositioned if necessary. As it has been widely done, it seems possible to refer to this material uniformly using the generic term “images”. Although the choice is functional to immediately recall the visual connotations that distinguish the category of artistic products here analysed, we should, however, remember that the term is used here as a synonym for “objects” (in the OOO sense) and it alludes to all the production materials envisaged in the artistic field, both in a formal, narrative and conceptual sense.⁵

But regardless of their iconographic, gestural, and textual nature, and whether they are fixed or moving objects, what path do these images follow in their continuous aggregation and reconfiguration? What is, if we can summarise it, their status, function, and role during their inevitable exiles and exoduses? Is it possible to go through the historical trajectories Jacob Lund talks about, and what are the compositional structures of the new images that derive from this training process – if they can be analysed?

At this point, it is useful to analyse a partial view of the landscape articulated according to a *before-after* temporal model⁶ to understand how reality works as a reference for contemporary artistic productions. As if we wanted to isolate only a segment of a broader mechanism or, using scientific language, identify the “syntropic” – that is, orderable – functioning of a group of elements inserted in a broader entropic context.

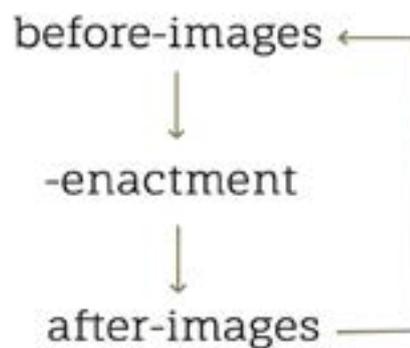


Fig. 3 | *The Migratory Cycle of Images* (schematic drawing), original illustration, courtesy the author.

Whatever migration they perform or modification they are subjected to, the images can be analysed before, after and during their participation in a generic reactivation process. In these three moments, each artistic object – or fragment of it – can be traced back to a different phase based on the functions it has during its reactivation. In fact, with a good approximation, its transformation, evolution, or modification can be summarized schematically as a “life cycle” or “migratory cycle of images” [Fig. 3]. A novel model which, however simple, needs to be discussed in portions and/or moments.

4. Reactivation in three stages

The first moment to investigate within the migratory cycle concerns the material used in the reactivation phase: that is, the statute of the so-called *before-images*, of those images that already exist – they are “already born” – and have always been used freely by new authors. This category includes those objects that assume a reference function, which therefore precedes the re-generation process and are often found (sometimes discovered) as inert sediments of more or less conscious configurations – archives, deposits, family albums, museum collections, and so on. These are places of maximum linguistic and conceptual openness in which, like “puncta” (Giannachi 2021), “things that have been” (or before-

images) are taken from their context of origin with an increasingly less philological approach and used by new authors. In this sense, before-images are the objects used by Haris Epaminonda or, in principle, all those autonomous entities which, according to the OOO, are available and necessary to form relationships with other entities of other dimensions or space/time locations. Each of these images, with its features and contents, is the evidence of a specific, long and articulated historical trajectory.

This first phase of the cycle is followed by a second one: the so-called *enactment* phase, which corresponds to a generic enunciative moment, to the “creative” operation with which – often live in the time-based act – the artist⁷ rearranges the references, proposing a new configuration. The moment of enactment is the crucial moment of transformation for the before-images that composed the new artwork. It is when the aggregation of objects occurs and the relationships of space and time that will characterise the new works are established.

It is no coincidence that the term is here deprived of the prefix “re-”, which the literature on the subject has always used. What I propose here is that the term “enactment” – as a synonym of “mise-en-scène” – already indicates “an instance of acting something out” and, therefore, already alludes to a process of ordering pre-existing materials.⁸ As previously underlined, the criterion or approach followed by the reactivation is not always the same, nor does it always lead to the same results: the references used in the new work can be few or endless, faithful or completely different; they can be repeated, simply juxtaposed, or sometimes assembled in such a chaotic way as to make it almost impossible to recognize them. In short, the parameters that distinguish one enactment from another are anything but referable only to the model of repetition suggested by the “re-”. Indeed, each reactivation would deserve to be specified differently also on a terminological level, precisely following on from the different space/time stratifications found on a compositional level. If the prefix “re-” still lends itself perfectly to describing compositions based on the repetition of references, studying other prefixes could help to clarify the much more exuberant methods of reactivation widespread in the contemporary art world. In recent years, various neologisms have been proposed that are useful for addressing the is-

sue: we speak of “pre-enactment” when we want to refer to those projects that appear as a “prefiguration of a potential future” (Lütticken 2022), or other works have been defined “post-enactment” when they “come to light for the first time in a context after the one in which they were conceived” (Modena 2022). But following a similar taxonomic attitude, one could also speak of “over-enactment” to indicate the approach with which artists (for example, Haris Epaminonda) usually gather multiple space/time experiences within the perimeter of the same work. Moreover, the prefix “over-” I am proposing here indicates something in excess compared to normal standards and would lend itself well to describing those compositions in which heterogeneous objects aggregate synchronically in a new present rather than just being repeated along the diachronic axis of history, as re-enactment does.⁹

More generally, replacing, adding, or mixing prefixes to the term enactment would make it possible to describe ever-changing compositional methods that each time open up new reflections on the meaning of a specific type of reactivation and on the temporal nuances they call into question.

Regardless of the type of enactment and/or the taxonomy useful to describe it, each aggregation phase produces a new object that seems to fall into the category of so-called *after-images*. The terminology is inspired by the concept of “afterimage” (without hyphen), with which neurosciences describe the phenomenon whereby the impression of an image remains in the eye of an observer for a considerable time, even after the removal of the original cause (Mudu 2020). Think of those peculiar sensations accompanying a spectator who contemplates a work of Optical or Kinetic Art or those harmless clinical disorders characterised by the perception of foreign bodies in our visual field after observing a light source. In all these and other similar cases, the physical-optical effect is associated with the sensation of a delay between the act of vision and the neuronal elaboration of the observed object, which remains as a spectre of a past moment. And it is certainly no coincidence that the theory of images has sometimes used scientific terminology metaphorically, associating these phenomena with a visual production capable of evoking the traumas of history or the memory itself.

However, unlike these bizarre perceptual effects,

after-images (with a dash) are understood here not only as symbolic cultural examples of persistence and duration nor only as phenomena of survival of a given visual effect (Agamben 2007; Ciceri Via 2016) but above all, as evidence of survival itself. While in real-life phenomena, they are similar to sensory ghosts that make absent things present, the after-images described here correspond to real presences: they are physical residues of an enunciative act and not (only) their hallucinatory manifestation.

These images may coincide with the finished work (as in the case of Epaminonda), but they can also be leftover created during a performative act. In this case, documents or witnesses can be defined: that is, respectively, the video or photographic material that records the episode or the props of a performative scene that remain orphans of the act that created them. In general, this phase includes a whole specific category of visual products which “arrives later” and which, under the fragmented temporal model based on the re-circulation of images, brings memories of the past and “remains” at disposal even when the experience that produced them will be gone.

Concerning this third and final phase of the “migratory cycle”, it is appropriate to specify how the trajectory followed by the images subjected to reactivation is not linear but cyclical. Since it is possible to deduce from the scheme already presented [Fig. 3] the position that after-images occupy in the migratory cycle alludes to their ambiguous impermanence. In fact, whether they are documents or witnesses, the materials attributable to this category occupy a connecting position within the production cycle of images and, despite being the survivors of an experience that preceded them, they are also the material useful for creating it anew. Observed in this limbo between their *having been* and their *becoming*, they appear as potential before-images awaiting reactivation. On the other hand, even the most stiffened repertoire of normalised images (Montani 2010) lends itself to always being “open” (Eco 1962) if it arouses the interest of a new user/author, who revives it according to an original perspective.

5. Visualising the migratory cycle: Anthea Hamilton's *The Squash*

To reiterate the dynamics of the migratory cycle of images and, at the same time, recognize the compositional implications of an over-enactment, it seems essential to describe a work by English artist Anthea Hamilton, which is not only among the most recent but is also among the most complex and stratified. Invited to create an exhibition intervention for the prestigious annual Tate Commission event in 2018, Anthea Hamilton presented *The Squash*: a site-specific installation that changes the characteristics of the enormous neoclassical hall of the Duveen Gallery at the Tate Britain and, for about six months, provides an unprecedented image of its permanent collection.

The project consists of constructing a floor in square tiles that cover the spaces of the Duveen Gallery and seamlessly evolve into a series of geometric extrusions. These forms become the podiums on which to arrange a selection of works from the permanent collection (such as *Autumn* by Henri Laurens or *Spring* by Arnold Machin), that are chosen based on their affinity to the natural/vegetable imagery to which the title of the work alludes. In this new configuration – which the artist eloquently calls a “collage of coincidences”¹⁰ – the works of the permanent collection (before-images) are reordered (enacted) in a new and bizarre way. They are, in fact, part of a new over-enactment since each of them is the emanation of a specific historical-artistic trajectory and



Fig. 4 | Anthea Hamilton, *The Squash*, Installation view at Tate Britain, London, 2018. Ph. Maureen Barlin CC BY 2.0.

approaches the other coexisting as a unit.

The temporal stratification envisaged for the new staging is not limited to this already complex reconstruction of the collection, so much so that Hamilton structures her work by introducing to the over-enactment new space/time layers.

Far from being just the pedestals for the before-images, many of the orthogonal extrusions – as large as a facade or as small as an armchair – are empty and become the frame within which to move, in variable numbers and at regular intervals, a series of performers. Dressed in baroque clothes with large pumpkin-shaped heads (here is the primary allusion to the work's title) [Fig. 4], these strange half-human, half-vegetable individuals move in space following a random choreography: sometimes, they stop on empty pedestals becoming sculptures themselves; other times, they join the modernist models embodying their poses.

As a demonstration of the space/time exuberance magnified by the work, the features of these stage costumes are conceived starting from another before-image, an archive fragment which – in turn – can be traced back to a series of other sources. A few years before the realization of the work at Tate, the artist found a photograph taken by Daniel Kramer in which the well-known dancer Erick Hawkins is performing the steps of a choreographic work entitled *8 Clear Places*. Hawkins, who is lying on the ground in the photo, is surrounded by a series of ropes similar to vine branches and wears an oblong and monstrously oversized mask similar to a pumpkin [Fig. 5]. Intending to represent the aesthetics of a human body in metamorphosis, the iconographic reference which



Fig. 5 | Erick Hawkins, *8 clear places, Squash*, New York 1960, ph. Daniel Kramer, courtesy of the Erick Hawkins Dance Foundation, Inc.



Fig. 6 | *Three Katsina Doll (Patung on the right)*, Plate LII from the "Twenty-First Annual Report Of The Bureau Of Ethnology: To The Secretary Of The Smithsonian Institution, 1899-1900". Bureau of American Ethnology, 1903.

the dancer alludes to is the ethno-anthropological Hopi Culture, which, with the name Patung (Squash), identifies a Katsina mask with a long-tapered snout [Fig. 6].

After reconstructing the iconographic history that hides the image of Hawkins in a visual and openly not philological way, Hamilton uses the picture as another before-image of her work and extracts the details useful for the new enactment. First, in an operation close to a pure re-enactment, she creates a black and white costume like the one in the photo and has a performer wearing it on the occasion of a project at the Serpentine Gallery in 2016.¹¹ Then, at Tate, she multiplies the aesthetic possibilities contained in that first reference image to obtain different intricate configurations in the over-enactment of *The Squash*. Together with the Creative Director of the LOEWE fashion brand, she creates a series of seven dresses that differ in the motifs variously inspired by the plant world but are all uniformed by the large and bizarre mask that covers the faces of the performers.

In terms of the so-called migratory cycle of images, the staging of *The Squash* is undoubtedly a product of aggregation of different materials, which are, in turn, the trace of a trajectory of allusions and quotations that originates in various moments in the past. Each dress by Hamilton is obviously attributable to the image by Kramer, but since the features of Hawkins represented in it cannot escape the iconographic debt to the Hopi Culture, the same work at Tate must feel linked to that first reference. Every single modernist sculpture present in the spaces of

the Duveen Gallery, then, obviously refers to a specific position in the permanent collection but cannot be separated from the cultural environment that created it or the sensitivity of its authors.

Finally, still in terms of the cycle of images, the new over-enactment constructed by Hamilton lends itself to potentially being reopened and represented. Not only because, as demonstrated by the re-staging of *The Squash* presented at the MHKA in Antwerp in 2022,¹² the work can also be reproduced in other and new contexts – providing for comparison with as many new collections or providing individual objects with a new (perhaps sculptural) guise. But above all, because its parts – including the original ones built from scratch for the occasion – will survive the staging as after-images, fragments of the over-enactment. In addition to the photographs and documentary materials, in fact, the stage costumes will be the only true witnesses of the performative act and, as “orphan objects” [Fig. 7] of the bodies that inhabited them, will present themselves both as independent fragments (perhaps sellable or stored in several archives), both as indications of past enactments and “scores” for new compositions.

6. Towards enactment studies

To conclude and summarise, what seems to emerge from the rules found in these works by Hamilton or Epaminonda – and in general, at the basis of the so-

Fig. 7 | Anthea Hamilton, *Mash Up* (Costumes designed by Anthea Hamilton in collaboration with LOEWE), MHKA, Museum of Contemporary Art Antwerp, 2022 © Anthea Hamilton. Courtesy the artist, kaufmann Repetto, Milan/New York and Thomas Dane Gallery. Ph. Kristien Daem/MHKA



called reactivation strategies – is that they exploit the narratives to which they refer in many directions. We can also argue that, among all the forms and strategies of contemporary artistic production, those attributable to the rules of over-enactment described here seem to be by now the most common. Not only because it is always easier for creative work to update a given iconographic or thematic concept; but also because it is increasingly true that, in an inter-medial context such as the present, the answers to a problem never have a single solution and the need is to consult multiple realities and sources. It is no longer urgent to reproduce a previous work, not even formally to stage its boundaries and perimeters; it is much more important to broaden the field of action and contaminate it with new grafts until novelty and originality come to life. Indeed, Anthea Hamilton’s “collage of coincides” is the perfect example of how the contemporary world is moving towards an up-cycling of the materials it has left behind. It demonstrates how each new object is a miscopy of one or more that preceded them, and how, in a seemingly random way, the various historical trajectories migrate from one context to another and, in the new objects, offer a far-from-final vision of themselves.

One thing remains open: if, in the examples of Hamilton and Epaminondas, it still seems possible (albeit difficult) to recognize the specific motivations that guided the aggregation operation; or if it is still possible to extract core samples that define the sources; the same operation appears to be progressively complex as these aggregative approaches adopt a dynamic citation freed from any narrative criterion. If the uncontrolled exasperation of this appropriation is not surprising – since, as underlined by Jim Jarmusch, “nothing is original” and the important thing is “not where you take things from, but where you take them to”¹³ – it is progressively harder to give a name to the results of these reactivations.

On the other hand, what compulsively changes on a practical level always requires an update on the theoretical side. The “enactment studies” proposed here, with their prefixes, can be a good starting point for a new taxonomy useful in describing the different and multiform ways of reactivating existing images.

Notes

¹ Re-enactment studies are an emerging field with a still unclear perimeter. They welcome points of view from different disciplines but believe that the reactivation of the past is today a “stable epistemic object” as a “subject of theory that promises to contribute new knowledge” (Agnew et al. 2021).

² Speculative Realism is a philosophical current born in the 2000s which bases its theoretical roots on two main and mostly contrasting assumptions with the post-Kantian philosophical systems: on the one hand, the critique of correlationism – so defined by the French Quentin Meillassoux to support the possibility to know only the meaning of thought and not what things are – ; on the other, the end of anthropocentrism and the need to consider the value of the presence of other non-human entities. OOO is a subcategory of Speculative Realism, even if it represents a variant from many points of view.

³ These are precisely the “object-oriented” computer programs from which the theory itself takes its name.

⁴ Referred to the 58th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia, entitled *May You Live in Interesting Times* and curated by Ralph Rugoff in 2018.

⁵ OOO is a flat ontology, and as such, it states that every entity in the world, be it human, non-human, or imaginary, has a substance worthy of consideration. An approach that in the artistic field allows to smooth out any difference between the materials of an increasingly intermedial artistic production.

⁶ It should be clarified that the before-after temporal articulation that guides the scansion of the entire cycle is to be considered purely didactic, especially if many phases of artistic production can occur simultaneously.

⁷ Remember that, according to the OOO, the artist also acts as an “object”.

⁸ Cinema, for example, uses it to describe the organisation of the components that contribute to the execution of a given screenplay: location, arrangement of objects, the attitude of a person, etc.; theatre and dance use it to indicate the performative translation of a script or score (Warburton 2011); psychopathological studies, on the other hand, use it to describe the process in which a patient, during a session, finds themselves putting into action (reliving) their unconscious fantasy thanks to the interaction with the doctor (Hirsch 1999).

⁹ It is not trivial to point out that one of the most recent international conferences dedicated to repetition practices was entitled *Over and Over and Over Again: Re-Enactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*. By identifying for the first time the potential of the over morpheme, the title of the symposium held at the Institute of Contemporary Inquiry – ICI in Berlin in 2017 underlined the need to recognize the exuberance of these practices, which already escaped the canons of the literature on the subject (Baldacci et al. 2022).

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=3-9cFx0ysHY&t=424s> (Accessed: 23 March 2023).

¹¹ <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/magazine-sessions-2016-anthea-hamilton-grasses/> (Accessed: 29 March 2023).

¹² <https://www.muhka.be/programme/detail/1504-anthea-hamil->

ton-mash-up- (Accessed: 29 March 2023).

¹³ Jarmusch’s quote is also a reworking of the master Jean-Luc Godard (Jarmusch, 2004).

References

- AGAMBEN G. (2007), *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Turin.
- AGNEW V. (2004), “What is Reenactment”, in *Criticism*, 46:3, pp. 327-339.
- AGNEW V., LAMB J., TOMANN J. (2020), *The Routledge Handbook of Reenactment Studies: Key Terms in the Field*, Routledge, London.
- BALDACCIO C., NICASTRO C., SFORZINI A. (eds.) (2022), *Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, ICI Berlin Press, Berlin.
- BALDACCIO C., FRANCO S. (eds.) (2022), *On Reenactment: Concepts, Methodologies, Tools*, Accademia University Press, Turin.
- BALDACCIO C. (2017) *Archivi impossibili. Un’ossessione dell’arte contemporanea*, Johann & Levi, Monza.
- BOURRIAUD N. (2002), *Postproduction: Culture As Screenplay: How Art Reprograms The World*, Lukas & Sternberg, New York.
- CICERI VIA C. (2016), “Fra visibile e invisibile. Aby Warburg e le ultime riflessioni sulle immagini” in ARDOVINO A., GUASTINI D. (a cura di), *I percorsi dell’immaginazione. Studi in onore di Pietro Montani*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, pp. 335-349.
- COLLINGWOOD R. G. (1993), *The Idea of History*, Oxford University Press, Oxford.
- DELEUZE G. (1968), *Différence et Répétition*, Presses Universitaires de France, Paris; trad. G. Guglielmi (1971), *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna.
- ECO U. (1962), *Opera Aperta*, Bompiani, Milan.
- FRANKO M. (ed.) (2017), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press, Oxford.
- GARCIA T. (2014), *Form and Object. A Treatise on Things*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- GIANNACHI G. (2021), *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, Treccani, Rome.
- HARMAN G. (2017), *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, Penguin Books, London.
- HIRSCH I. (1999), “Enactment: modello classico e modello interpersonale a confronto”, in *Ricerca psicoanalitica*, 10:2, pp. 179-206.
- JARMUSCH J. (2004), “Jim Jarmusch’s Golden Rules”, in *MovieMaker Magazine*, winter.
- LUND J. (2019), *Anachrony, Contemporaneity, and Historical Imagination*, Sternberg Press, Berlin.
- LÜTTICKEN S. (2013), *History in Motion: Time in the Age of the Moving Image*, Sternberg Press, Berlin.
- ID. (2015), *Life Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Witte de With, Rotterdam.
- ID. (2022), “From Re- to Pre- and Back Again” in BALDACCIO C., NICASTRO C., SFORZINI A. (eds.), *Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, ICI Berlin Press, Berlin.
- MODENA E. (2022), “Post-Enactment: Realising the Unrealised Work of Art”, in *Ricerche di S/Confine*, Dossier 7.
- MONTANI P. (2010), *L’immaginazione intermediale*, Laterza, Bari.
- MUDU S. (2020), “Da before- ad after-images. Gli oggetti orfani e la

- mostra come archivio”, in BALDACCI C., CIMOLI A. C. (a cura di), *Archivio è Potere*, numero monografico di *roots-routes magazine*, 10:33.
- ID. (2022a), *Re-/Over-/Hyper-enactments. Strategie di riattivazione nelle produzioni artistiche contemporanee*, tesi di dottorato, Università IUAV di Venezia, Venezia.
- ID. (2022b), “Under the Sign of Reenactment” in BALDACCI C., FRANCO S. (eds.), *On Reenactment: Concepts, Methodologies, Tools*, Accademia University Press, Turin.
- MUHLE M. (2014), “The Times of Reenactment. From Minimalism to Time Based Media”, in VON BISMARCK B., FRANK R., MEYER-KRAHMER B., SCHAFHAFF J., WESKI T. (eds.), *Timing, On the Temporal Dimension of Exhibiting*, Sternberg Press, Berlin, pp. 47-60.
- PANIAGUA L. L. (2019) “Haris Epaminonda” in AAVV, *May You Live In Interesting Times*, La Biennale di Venezia, Venezia.
- PINOTTI A., SOMAINI A. (2016), *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Turin.
- SCHNEIDER R. (2011), *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Re-Enactment*, Routledge, London.
- SCHUPPLI S. (2020), *Material Witness: Media, Forensics, Evidence*, MIT Press, Cambridge (MA).
- WARBURTON E. C. (2011), “Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition”, in *Dance Research Journal*, 43:2, pp. 65-83.

**RECUPERARE, RIPENSARE,
TRAVISARE.
PRATICHE DI MOBILITAZIONE
DELLA TRADIZIONE**

Utopia, memoria e indeterminatezza. Passaggi dalla tradizione all'innovazione

GIGLIOLA BEJAJ

Università di Bologna
gigliola.bejaj@studio.unibo.it

Parole chiave

Utopia
Processo
Tempo
Cultura
Eredità culturale

Keywords

Utopia
Process
Time
Culture
Heritage

Abstract

Il saggio verte sulle trasformazioni e sui processi tesi all'utopia, con un focus sulla metafora del movimento. Se pensare significa oltrepassare, come suggeriva Ernst Bloch, ci si propone di seguire questa traccia per rendere conto del legame tra pensiero e movimento. L'utopia e il pensiero utopico rivelano come gli attori sociali, come ad esempio le comunità di senso che sono storicamente situate, comprendono e danno senso al presente; per questo, lo studio sulle utopie è rilevante quale possibile storia del presente, portando esse dei tratti assiologizzati positivamente, e quindi selezionati dal passato storico nella semiosfera di una data cultura.

The essay explores creative processes, emphasizing heterodox imagination, the notion of utopia, and the metaphor of movement. If, as Ernst Bloch put it, thinking means venturing beyond, in a way that does not keep under or skates over what already exists, theory here is adopted to grasp the link between thought and movement. The study of utopia reveals how socially embedded actors historically understand the present, offering an engaging perspective akin to a history of the present, where positively valued traits emerge in a given semiosphere. Bloch's premise is reiterated: the realm of possibilities is the chief constraint in devising thought, especially the utopian sort.

1. Movimento e temporalità

Il movimento è centrale nella nostra visione del mondo poiché, in quanto concetto metaforico, si basa sulla nostra esperienza corporea strutturandola a sua volta, ad esempio dando forma cognitiva alle nostre riflessioni, organizzandole nei modelli e nelle elaborazioni di cui ci si serve per pensare (Lakoff, Johnson 2022: 41). La metafora è una forma linguistica che può inoltre essere assunta, per via del suo funzionamento, come tipica della trasmissione culturale e quindi della memoria, costituendo proprio quella che è la memoria del linguaggio (Pettes, Ruchatz 2002: 335-336), il sistema modellizzante primario (Lotman 1972; Lotman, Uspenskij 2001; Lorusso 2010).

Nella seconda metà del secolo scorso la crisi dei paradigmi moderni si è estesa oltre le élite culturali ed è entrata a far parte del senso comune, diventando la percezione predominante condivisa nelle esperienze dei movimenti sociali, politici e popolari; la ragione universale moderna, incarnata dall'ideale dell'utopia razionalista post-illuminista,¹ si è disciolta mettendo in dubbio i principi e i nuclei della modernità (Benasayang, Cohen 2020: 31). La fiducia nelle scienze è andata via via diminuendo e, allo stesso tempo, queste stesse scienze moderne, solidali alla tradizione epistemologica che si è fondata sull'idea di un ideale regolativo di un luogo neutro dell'osservazione (Ceruti 1996: 125; Benasayang, Cohen 2020: 30-31), si sono ritrovate a dover fare i conti con una realtà contraddittoria e imprevedibile, irriducibile a rapporti binari e, seguendo la lezione di Edgar Morin, complessa. Come sostenuto da Ceruti (1996: 10), all'universo concepito in una condizione di perenne equilibrio, dotata di leggi atemporalmente e sempre valide, si è sostituito un universo composto da stati in continua evoluzione, specialmente a partire dalla seconda metà del secolo scorso. Nel presente lavoro si darà enfasi al concetto di movimento, centrale nel pensiero metaforico, che costituisce la struttura portante del nostro funzionamento cognitivo e, in altre parole, di cui ci si dota per comprendere e categorizzare l'esperienza umana (Lakoff, Johnson 2022).

Il movimento è il cambiamento della posizione di un oggetto e la differenza di posizione, oltre ad essere espressa in termini spaziali, viene concettualizzata anche secondo la categoria di tempo.² Nei processi cognitivi ed esperienziali la specie umana utilizza il

concetto di tempo, seppure secondo le diverse specificità culturali proprie ad ogni comunità di senso, per poter immaginare e pensare a come le cose cambiano e si spostano. È inoltre nel tempo, oltre che nello spazio, che si trovano avvenimenti ed eventi, in sistemi dinamici in cui se ne possono osservare i cambiamenti. Proprio nell'osservazione di questi eventi che si manifestano a noi come continui movimenti, tendiamo a concettualizzare i diversi passaggi tra stati come il *passare del tempo*. È al tempo che il buon senso e il senso comune associano le idee di tradizione, progresso e innovazione. Le idee sul tempo e sul movimento dipendono dalla presenza di un *sujet concepteur* (Morin 1986), un organismo vivente che possiede sensibilità e capacità (Ceruti 1996: 62), suscettibile non solo di un'attribuzione di qualità, ma pure di effettuare atti (Greimas, Courtés 2007: 333-334) e di descrivere le trasformazioni che può rilevare nella propria esperienza. Il movimento quindi si osserva nello spazio e nel tempo in cui, solitamente, il secondo è inteso come unità della differenza tra prima e dopo. In questo contesto, ci sembra appropriato riflettere su ciò che scrive Luhmann (1996: 43-44), secondo cui il concetto di movimento è inteso come lato di una distinzione operata secondo termini oppositivi quali mosso/non mosso, mutevole/immutabile, tempus/aeternitas, che, se da una parte hanno permesso la concettualizzazione odierna di passato e di futuro, sono da interrogare secondo prospettive diverse. Queste opposizioni, infatti, sebbene possano essere considerate reali poiché costitutive del livello discorsivo e di ciò che è pensato e pensabile, sono passibili di spostamenti e riconcettualizzazioni e le si può così immergere in differenti universi del discorso (Ceruti 1996: 117).

Essendo quindi la categoria di tempo una concettualizzazione culturale legata al termine del movimento, e data la dissoluzione di tutte le semantiche temporali disponibili, si assume che ciò che accade, inteso come inscritto in dinamiche processuali e soggette a mobilitazioni, accade in una contemporaneità³ (Luhmann 1996: 44).

I processi semiotici inerenti agli universi di senso e agli ambienti che abitiamo avvengono per mezzo di spostamenti e movimenti continui, da un segno ad un altro segno, o a catene di segni, sempre attraverso mediazioni interpretative che, generando le unità culturali che permettono la stabilizzazione dei signi-

ficati, li rendono accessibili (Eco 1984: 108). Senso, pensiero e pratica emergono così in un sistema ricorsivo dato che orienta le proprie operazioni a quello che è il precedente, il già presente e il passato, generando la temporalità in uno “spiegamento interno del pensiero” (Gill 1981: 63) in virtù della propria possibilità di disporre di una memoria; questo, nello specifico, è stato il cambiamento avvenuto nel passaggio alla modernità. Nel periodo storicizzabile come antecedente la modernità, infatti, la differenza temporale non appariva come viene concettualizzata oggi, e passato e presente erano esperiti come un “orizzonte storico comune” (Koselleck 1986: 12) in cui potersi specchiare e riconoscere senza alcun indugio.⁴ Tra il Cinquecento e l'Ottocento si può descrivere invece una temporalizzazione della storia il cui processo ha prodotto la forma di accelerazione che caratterizza i tempi moderni (ivi: 13). Altre modificazioni culturali che si possono osservare in questo stesso periodo sono quelle legate alla temporalizzazione dell'idea di utopia.

2. Utopia

L'utopia è un dispositivo utile a comprendere e *costruire* il mondo per i soggetti il cui scopo è quello di agire nel mondo in maniera efficace, e la costruzione di questo mondo volto alla realizzazione di qualche ideale utopico deve seguire una progettazione che tenga conto di criteri di plausibilità. Gli attori sociali che sono coinvolti nei processi semiosi, abitano le nicchie ecologiche (Maturana, Varela 1985) e stanno con la realtà ambiente (Umwelt) in un rapporto di accoppiamento strutturale; così, non solo il mondo esterno viene plasmato dalle loro azioni, ma le strutture dell'ambiente plasmano i soggetti stessi. Nei processi immaginativi, tesi verso i mondi alternativi possibili (Tagliagambe 1997; Eco 1981; 2020), i soggetti sono vincolati a ciò che Michel Foucault ha definito campo di possibilità (Foucault 1966), ma al tempo stesso sono dotati di strumenti che producono pratiche e sapere nuovi, distinti da quelli pre-esistenti.

Il termine utopia è entrato nel linguaggio comune a partire dal Settecento, dopo la composizione dell'Utopia di Thomas More che ha visto la luce nel 1516. Secondo Koselleck, la prima attestazione di utopia intesa come “designazione metaforica di un luogo al di fuori del mondo umano e geografico di cui si ha espe-

rienza” (Koselleck 2009: 145), si fa risalire a cent'anni più tardi rispetto all'opera di More. Inoltre, tra l'apparizione dell'opera e il passaggio del termine utopia a categoria socio-politica e nozione post-illuminista (ivi: 11) passarono circa trecento anni (ivi: 144-145). Di per sé, l'idea occidentale di un luogo ideale,⁵ immaginato come parte della superficie terrestre (Farinelli 2003) in cui fosse possibile la realizzazione di valori considerati a fondamento della giustizia, è stata pensata già prima della modernità e la si può ritrovare in questi termini da Platone in poi, poi anche nella letteratura fantascientifica (Comparato 2005; Altini 2013) e a quella contemporanea che tratta temi inerenti alla fine del mondo e all'apocalisse. Dall'antichità greca in poi, si ha quindi a disposizione un grande corpus di testi in cui si sono rintracciati i tratti comuni del genere utopico in letteratura, le cui specificità si possono circoscrivere ad aree tematiche quali, ad esempio, la comunanza dei beni (un comunitarismo o proto-socialismo), la neutralizzazione ideologica del tema del denaro, la pianificazione morale e razionale della società, la messa a punto di regole fondate su criteri scientifico-razionali, la rivoluzione degli assetti politici (Comparato 2005; Jameson 2005; Altini 2013). Secondo Jameson (ibidem) l'emersione del pensiero utopico riflette periodi di crisi e di transizione (Lotman, Uspenskij 2001), e si inserisce in quella che l'autore immagina come un'enclave, un corpo estraneo rispetto allo spazio sociale, caratterizzata per dei termini comuni e articolati in categorie che, a seconda del momento, valorizzano positivamente determinati valori che si possono rintracciare nei termini semiotici delle isotopie come /benessere/, /condivisione/, /giustizia/, /uguaglianza/, /vita comunitaria/, e che risultano quindi come ricorrenti.

Nella pianificazione razionale e nell'organizzazione programmatica di una data cultura o di un dato assetto politico che si vuole trasformare si deve tenere in considerazione, seguendo la lezione lotmaniana, che i tempi richiesti sono molto lunghi e che per questo nei periodi di rivoluzione culturale si riscontra un aumento della segnicità dei comportamenti che vogliono imporsi in continuità con un passato, sotto forma di tradizione, in un breve lasso di tempo (Lotman, Uspenskij 2001: 40-41; Hobsbawm, Ranger 1983). In altre parole, nei momenti storici caratterizzati da movimenti di svolta, i comportamenti delle persone e delle collettività sono più “radicali” di

come sarebbero in periodi di apparente stasi. Nelle culture, queste operazioni sono volte specialmente a rendere più rapidi quei processi che si considerano congrui alla realizzazione dei progetti che si danno come utopici e che quindi sono visti come altrimenti non realizzabili (Mannheim 1957: 211; Koselleck 2009: 145) dal senso comune. Per questo, i programmi rivoluzionari che hanno guardato al compimento del sogno di determinati ideali, valorizzati positivamente e traducibili in termini di utopie, si sono spesso risolti nell'instaurazione di regimi dittatoriali dal carattere prescrittivo e punitivo, dotati di gradi maggiori di normatività, maggiore presenza di dogmi e l'esigenza non celata che i soggetti vi aderissero introiettandoli nella propria condotta (Foucault 1976; 1982; Cardini 1989; Koselleck 2009: 146). L'idea della progettazione della società perfetta del futuro richiama vari movimenti ed esperimenti socio-politici che hanno costellato il Novecento, di cui si conoscono sviluppi, esiti e detriti. In questo tipo di dinamica, pare che la dialettica tra immaginazione utopica e distopica sia da fare convergere perché la memoria mostra che non si può considerare l'una senza pensare e includere l'altra. In questo senso, infatti, sembra interessante notare che nelle utopie è presente quella che comunemente viene pensata come il suo termine contrario, la distopia. Sebbene il senso comune possa suggerire una relazione di contrarietà – che si è effettivamente cristallizzata nei due significati culturali dei termini utopia e distopia – si può ritenere che utopia e distopia siano un unico indivisibile in virtù del fatto che il movimento dall'una all'altra possa avvenire in maniera talmente impercettibile da non far emergere il loro carattere unitario. Così, pare che la dialettica tra immaginazione utopica e distopica sia necessariamente da fare convergere, e che non si possa pensare all'una senza spostarsi nell'altra. In ragione di questo, è pertinente assumere i due termini come relativi allo stesso concetto e campo semantico.

Verso la fine del Settecento, la conoscenza spaziale del pianeta era considerata sufficientemente adeguata alla realtà e l'utopia, così come intesa fino a quel momento, iniziò a non essere posta più sull'idea di territori *altri* (Farinelli 2003), magari da colonizzare.⁶ Se prima i racconti utopici, che necessitano sempre di quella che si potrebbe definire magia e meraviglia, venivano situati presso isole sconosciute popolate da persone altrettanto sconosciute, si iniziò

a immaginare degli scenari diversi proprio per tenere conto della presunta mancata novità delle terre note, esplorate e catalogate. Fu questo il momento in cui le utopie si modificarono nella struttura (Koselleck 2009). E così, mentre l'immaginazione utopica di alcuni si orientò verso scenari celesti e sotterranei, quella di altri si dedicò a un'utopia intesa come ritorno al passato.

Se si può osservare questa duplice tendenza, retrospettivamente si ha anche modo di rintracciare il primo movimento enunciativo che si discostò dall'immaginare l'utopia come situata in un passato o in un luogo sotto o sopra le terre emerse. Koselleck (ibidem) tratta del primo testo letterario prodotto da un pensiero che potremmo definire deviante rispetto a queste due tendenze, *L'An deux mille quatre cent quarante*, scritto da Louis-Sébastien Mercier, pubblicato in Olanda tra il 1770 e il 1771 e ambientato nel 2440. All'inizio di questo romanzo utopico, Mercier narra di una Parigi soggetta a corruzione e a una grande decadenza morale. L'escamotage narrativo di cui l'autore si serve per dare il via al racconto utopico consiste in un sonno che dura circa 700 anni, e il risveglio da questo sonno catapultava il protagonista (lo stesso Mercier) in quella che sembra essere l'utopia del futuro. La Parigi del 2440 è molto diversa da quella del 1770 e pare inizialmente organizzata in maniera perfetta: il traffico per le strade è regolare, non si notano segni di violenza e sembra di procedere *per il bene*. Tuttavia, emergono dei risvolti che possono essere visti in termini di assiologizzazione negativa in questa società moralmente addestrata, i cui membri hanno introiettato le norme per una convivenza rispettosa e votata alla moralità. Vige una censura che i cittadini impongono a sé stessi, e i libri considerati come non portatori dei valori culturali desiderati e compatibili con *il bene* vengono bruciati in un rogo. Chi scrive testi *immorali* si sottopone alla pena pubblica autoaccusandosi ed è costretto ad indossare una maschera per un periodo di tempo variabile tra i dodici e i ventiquattro mesi. Se *l'homme au masque* era un'espressione utilizzata tra Seicento e Settecento per designare l'illuminista che si sentiva costretto a mediare e negoziare le proprie idee in un clima culturale che valorizzava positivamente i testi religiosi e in cui il senso comune doveva molto alla cultura cristiana, Mercier utilizza il termine della maschera proprio allo scopo di costruire una narrazio-

ne che si vuole utopica, ma che finisce nella distopia (Gordin, Tilley, Prakash 2010). Si può ritrovare l'elemento distopico poiché, nonostante la volontà di miglioramento, la narrazione presenta la costruzione di una realtà in cui le trasformazioni morali e socio-culturali, con i risvolti esperiti e a cui si era tesi, non erano in linea con le aspettative nutrite sull'ideale.

Il libro di Mercier è la prima enunciazione che tematizza l'utopia immaginata in un tempo mai esperito, per definizione impossibile da vivere a meno di dormire per un sufficiente lasso di tempo.⁷ Da quella prima enunciazione si ebbero dunque le utopie viste da uno sguardo che ambiva a raggiungere il futuro nell'auspicio di qualcosa di migliore (ivi: 141-142), nell'idea rousseauiana di *perfectibilité* come qualità specifica dell'essere umano (Rousseau 1964). L'utopia così concepita da Mercier cambiò la struttura di tutte quelle che sarebbero venute, movimentando l'enciclopedia e il suo registrato, e operando dei passaggi tramite un gioco di combinazioni che ha aperto la strada a possibilità per spazi immaginativi con altri enunciati. Questo fu il carattere delle utopie moderne, distinte da quelle precedenti che non subivano la profondità temporale.

Se l'esperienza stava diventando un principio praticabile per pensare alla differenza tra presente e passato, risultava comunque impossibile da usare per testare gli ideali che si sarebbero voluti per le società a cui si aspirava e per le pratiche del futuro. Similmente, l'esperienza non può, ora come al tempo delle utopie post-illuministe, prevedere gli esiti dei progetti di design sociale volti a ciò che *non è ancora*. In altre parole, l'esperienza non può illuminare ciò che non è ancora esperienza. Rimane comunque fondamentale tenere a mente che i racconti mitici utopici e le volontà politiche del passato, entrati a far parte della memoria attraverso il processo semiotico dei meccanismi dell'ereditarietà culturale, hanno dato una struttura connettiva alla memoria culturale andando a fondare la tradizione (Hobsbawm, Ranger 1983; Assmann 1986), dalla quale si possono sempre muovere le acque, attingendovi per immaginare il nuovo. Questa struttura connettiva mantiene attuali le forme passate che si declinano nell'esperienza odierna, così come fanno i ricordi fondanti della cultura occidentale che rendono possibile l'investimento di significato in comportamenti e riti che si cristallizzano (Assmann 1986; Lorusso 2022). Secondo Kant,

l'esperienza ci insegna come una cosa è fatta, ma i giudizi che derivano da essa non possono vantare lo status di universalità autentica e incontestabile (Kant 2007) e si collocano a un livello in cui assumono una forma di universalità presunta e comparativa. In questo senso, ogni giudizio sul possibile non può essere pensato con rigorosa universalità e, non potendo garantirsi l'assenza di eccezioni di alcun genere, non è valido a priori. Questo passaggio risulta interessante per comprendere che, allo scopo di cercare qualche concetto che ci paia giusto, corretto ed universale, ci si dovrebbe liberare dai procedimenti induttivi che sono intrisi di empiria (Paolucci 2010: 110). Accettando infatti l'anti-intuizionismo peirciano, si sostiene che ogni cognizione,⁸ come pure quelle sull'oggetto-ideale dell'utopia, si appoggino all'esperienza; ogni conoscenza è mediata e determinata da una conoscenza che si è presentata precedentemente alla coscienza, è un segno che emerge da altri segni precedenti (Peirce 2005), senza però che questo si traduca nel quadro concettuale del determinismo.

3. Cultura e ricorsività

Nei sistemi non banali, come quello della cultura, non si possono prevedere gli stadi successivi a quello osservabile e nella modernità si arrivò progressivamente a concepire il futuro come rischio (Luhmann 1996), in una dinamica in cui il presente gioca il ruolo di diagnosi del proprio tempo, forte della conoscenza del passato e di una disposizione alla prognosi (Koselleck 1986; 2009). Come sostenuto da Niklas Luhmann, già l'etimologia di *rischio* ci dà modo di capire che ogni ambizione che si voglia razionale è all'interno di un rapporto precario con il tempo (1996: 16-23). Sebbene l'epoca attuale sia orientata al calcolo e alla previsione, al pronostico, il futuro rimane inconoscibile e anche ciò che è possibile prevedere è vincolato a probabilità e a un tempo che non ci è dato, quello che noi viviamo come futuro. Il senso comune vuole credere che sapere e fattibilità siano correlati tra loro, ma il futuro che viene prodotto dalle proprie decisioni rimane inaccessibile tanto quanto qualsiasi altro futuro e lo sforzo di fondare le decisioni su calcoli razionali, sempre secondo Luhmann, non solamente non ha successo, ma sembra cancellare ogni nostra pretesa di razionalità. Il futuro, visto dall'osservatore come processualmente aperto, non può così esse-

re contemplato e proprio per questo viene assunto come rischio. Per non considerare il futuro esclusivamente come un rischio nel senso moderno del termine o come una minaccia da cui tutelarsi sarebbe desiderabile rivolgersi a esso come sede di una possibile utopia, qualcosa che non si sperimenta ancora, ma verso cui si nutre speranza e per cui si agisce in maniera attiva secondo la volontà di un cambiamento rispetto a ciò di cui si ha esperienza. Questo dare forma all'agire può passare assiologizzando diversamente i tratti che si considerano costitutivi del termine *futuro*, e cioè dando un diverso valore –uno positivo– all'*apertura* e all'*indeterminatezza* che inevitabilmente lo caratterizzano agli occhi delle persone, proprio per nutrire il desiderio utopico e per non considerare il futuro alla stregua di una malia (Bloch 1994). Il funzionamento di ogni sistema non banale può infatti variare rispetto a ogni precedente, e il carattere di indeterminatezza e imprevedibilità (Ceruti 1996) può essere esteso anche ai sistemi culturali. Il sistema della cultura non può accedere al proprio futuro, e si muove all'indietro in esso. Così, la memoria organizzata di ogni cultura produce una profondità temporale, a cui si è accennato sopra, nella forma in cui si distinguono i fenomeni (Tagliagambe 1997: 82) che oscillano tra tradizione, innovazione e prassi strutturate su forme utopiche. Questa profondità temporale permette di pensare una demarcazione nei termini di un passato e un futuro del sistema (Luhmann 1996: 45-46) e i processi coinvolti possono assumere una consistenza tale da apparire come dinamici all'osservatore che, secondo questa logica, estende il carattere di dinamicità alla sua intera concezione del dato sistema. L'aspetto dinamico del sistema è dovuto all'idea –nutrita dall'esperienza umana– per cui c'è un movimento su di un percorso che fa avanzare verso il futuro e che gli eventi prendano comodamente posto proprio in questi movimenti, dentro il tempo e nel suo fluire. Si può così immaginare il mondo come un tracciato reticolare di eventi e vicissitudini che hanno tra loro relazioni trasformative e che formano quello che si percepisce come il tessuto del tempo.

In questa sede sembra interessante riprendere la definizione di Lotman che pensa la cultura come l'insieme dell'*informazione* non ereditaria e dei mezzi per la sua organizzazione e conservazione (Lotman, Uspenskij 2001), dove la memoria è intesa, più precisamente, come "memoria non ereditaria" della

collettività" (ivi: 43) e come "meccanismo della coscienza collettiva" (Lotman 1985: 51). Nell'idea lotmaniana di cultura, essa è cioè concepita come un sistema ricorsivo in cui gli elementi si organizzano proprio attorno alla memoria (Lotman 1985) che fa in modo di trasmettere informazioni alla posterità. Nelle parole di Hofstädter (1979: 127), la ricorsività è un processo incentrato sul "nesting, and variations on nesting", vale a dire che si hanno annidamenti in altri annidamenti. Nella ricorsività della cibernetica di Hofstädter si ha l'idea che "a recursive definition never defines something in terms of itself, but always in terms of simpler versions of itself" (ibidem) e il carattere semplificato e ridotto degli elementi che stanno all'interno degli annidamenti nei sistemi ricorsivi non è trascurabile; a tal proposito, si riprende ciò che si è detto sopra sulla cultura, definita come un sistema non banale dotato di una memoria che si orienta tramite una organizzazione interna e che crea lo spiegamento temporale proprio mediante questa organizzazione. Questo punto è molto interessante perché permette di riflettere sui movimenti interni e, per così dire, sotterranei, dei sistemi culturali, quelle mosse da cui hanno avvio i processi e i meccanismi di elaborazione e trasmissione culturale. Secondo Anna Maria Lorusso, un testo "offre un modello della cultura e rappresenta, in un certo senso, in piccolo, la cultura cui appartiene", condizionando così la vita della cultura e perfino i comportamenti, e assumendo talvolta una valenza normativa, che è una tra le funzioni della memoria (2010: 72). In questo lavoro, si condivide quindi l'idea della ricorsività secondo cui, per mezzo della memoria, il sistema si dota proprio di distinzioni temporali per rendere conto della ricorsività e della variabilità dei suoi movimenti interni (Luhmann 1996: 46).

Tornando al tracciato che si è scelto di aprire e seguire per trattare la questione del tempo in relazione al movimento e alla memoria di un sistema, è di interesse passare dalla nozione di enciclopedia. Definita da Eco come un "postulato semiotico" (Eco 1984: 109), l'enciclopedia funge da regolazione epistemica e cioè è un modello la cui capacità di regolazione, che agisce a un livello globale, non discende da una intenzionalità soggettiva in grado di determinare effetti e conseguenze, ma resta invece un'istanza diffusa e plurima (Paolucci 2020); l'enciclopedia, inoltre, contiene tutti i rapporti di interpretazioni che ven-

gono registrati nell'intertestualità (Eco 1984: 108), laddove con *interpretazione* si intende il processo peirciano di traduzione tra segni⁹ che compongono il senso che si dà alle cose e agli accadimenti. L'enciclopedia è quindi il modello teorico immaginato da Eco come un'immensa e ideale biblioteca, la libreria delle librerie che contiene tutte le interpretazioni registrate di una data cultura, un archivio dell'informazione non verbale¹⁰ che viene talvolta definita dalla nozione di *intertestualità* (ibidem). Pensando all'enciclopedia, Eco sostiene che non sia rappresentabile e nemmeno descrivibile e che un eventuale movimento descrittivo della sua dimensione globale, producendo nuove risegmentazioni del continuum, sarebbe registrato e quindi la modificherebbe (ivi: 109-111). La scelta di portare l'enciclopedia non è dovuta meramente al fatto che la lega al movimento di produzione del pensiero e all'enunciazione, che si vedrà in seguito, ma anche al contributo che ci può dare a problematizzare l'idea, a cui infatti si aderisce qui solo parzialmente, che l'emersione delle cose e del senso abbia un carattere ascrivibile alle definizioni di temporalità così come esse sono state date nella modernità (Koselleck 1986). Infatti, se nel Settecento si è vista la costituzione della filosofia del progresso, con essa si è testimoniata una "attesa del futuro" che ha concorso alla costruzione di un tempo "statico esperibile come tradizione" in cui, per via dei movimenti e delle forti scosse agli assetti politici precedenti, si è assunta una concezione di futuro *diagnosticabile* e *pronosticabile* chiaramente distinguibile dall'escatologia. Nella modernità, passato e futuro sono stati i soggetti di una nuova relazione trasformativa, di un rapporto mutato in cui si ha una "futuribilità del passato" che contiene in sé un tratto di ciò che deve essere (ivi).

La concettualizzazione di presente, passato e futuro dell'epoca contemporanea è quindi un dato storico ed è uno tra i caratteri che sono emersi come più tipici della modernità.¹¹ Il tempo che abitiamo oggi risponde a delle necessità di natura socio-economica, a dei bisogni nati a partire dall'Ottocento perché, con l'invenzione del telegrafo e con la diffusione di una rete ferroviaria infrastrutturale un po' più capillare ed efficiente, si fece più impellente l'esigenza di sincronizzare gli orologi fra le diverse città. Nel 1883, per far fronte a questa esigenza di ordine e intelligibilità, si propose la creazione del sistema basato sulla sud-

divisione in fusi "orari", nella speranza -non vana- di ottenere omogeneità e una standardizzazione oraria fra le città all'interno di uno stesso fuso (Frank 2011; Rovelli 2017).

Essendo stata costruita la realtà in questa specifica maniera, si può pensare che il mondo occidentale è creatore del tempo che conosciamo e, insieme, creatura del tempo (di quello standardizzato, nel caso particolare che si è presentato sopra). L'essere umano vive nel fluire del tempo che percepisce e nel tempo che si è deciso di suddividere secondo uno specifico taglio. I processi biologici hanno un rapporto molto stretto, anch'essi, con il tempo, essendo i cicli vitali e biologici degli organismi viventi apparentemente soggetti e assoggettati a meccanismi di sviluppo che si caratterizzano per cadenze e periodicità. Il tempo è quindi a tutti gli effetti *un modo* di esperire il reale e dipende dal percipiente, vale a dire da chi percepisce e agisce, sia esso una *agency* umana o meno.¹²

Il modello enciclopedico proposto da Eco contiene tutte le possibilità combinatorie e cioè, oltre ad accogliere ciò che è già stato registrato, contiene la compresenza di elementi non ancora stati registrati, ma che potrebbero essere e che saranno. In questo senso, ciò che noi attribuiamo al "futuro" è già presente in virtualità. L'esistenza delle cose trascende le distinzioni temporali di cui ci si serve per comprendere l'esperienza umana e le pratiche e i testi che emergono non sono prevedibili poiché ci sono diversi enunciati che possono apparire ai nostri sensi che, venendo prodotti, escludono l'emersione di altri enunciati (Paolucci 2020). In relazione ai processi immaginativi dell'utopia, si deve pensare che "[i] problema specifico della cultura in quanto meccanismo volto a organizzare e conservare l'informazione è quello della longevità" (Lotman, Uspenskij 2001: 45); è per questo che la cultura si mantiene nel movimento di trasmissione alla posterità, senza che però l'informazione sia un'eredità biologica, e secondo meccanismi di selezione valoriale di elementi considerati compatibili all'interno della stessa semiosfera culturale, cioè in una porzione di cultura. In altre parole, la cultura si organizza dotandosi di dispositivi che assicurano il perdurare delle strutture e delle forme che sono considerate con favore nel quadro generale egemonico.

4. Futuro ed enunciazione

In questo modo, l'enciclopedia può essere vista come un "effetto a priori", dove con *effetto* si intende il fatto che essa sia il prodotto di ogni atto di enunciazione in essa registrato, e con *a priori* si sottolinea che essa è la condizione e la possibilità di pensabilità di ogni movimento che porta a un nuovo atto di enunciazione: l'enciclopedia è strutturata dall'enunciazione già registrata e struttura a sua volta ogni passaggio e trasformazione, ogni enunciazione ulteriore che si può dare nel ritaglio locale di una data cultura (Paolucci 2020: 117-118). L'utopia si inserisce in questa dinamica perché è la proposta di rompere con gli assetti egemonici presenti, cristallizzati e vissuti come oppressivi, dalle cui maglie ci si vuole divincolare per sfuggire e creare le condizioni desiderate che sono in contrasto con il presente che genera sofferenza. La forza dell'utopia è nel suo darsi come risoluzione orientata verso il futuro, in cui si ha "l'aprirsi di una rete di possibilità e di scelte" (Papagno 1981)¹² guidate da una intenzionalità precisa e, per così dire, "più benevola". Nel perseguire un ideale utopico ci si volge quindi verso una certa direzione che si dà per feconda e ricca di possibilità che paiono inesplorate nell'idea, tipicamente razionalista e moderna, della pretesa secondo cui la presa di decisioni sarebbe cosciente e razionale (Tagliagambe 1997: 41). Utopica è la disposizione orientata a in-formare pratiche rivoluzionarie nuove (Bartezzaghi 2016), e a far emergere nel mondo della quantità, e quindi dell'esistente, un senso che si iscriva in dinamiche considerate e storizzate nei termini semantici della sovversione.¹⁴

Fondamentale è, in questa riflessione, il riferimento all'enunciazione in semiotica, che è stata ad ora pensata come un *movimento* di delega e di invio, l'insieme degli atti di *mediazione* di cui la presenza è necessaria al senso, a cui si è accennato sopra nei termini di traduzione dei segni in altri segni. Inizialmente concettualizzata come l'istanza di passaggio tra il virtuale e l'attuale, e quindi tra *langue* e *parole* (Benveniste 1974), la nozione di enunciazione è stata l'oggetto di numerose riflessioni che ne hanno ampliato la portata e l'ambito pur mantenendo l'idea centrale che essa funzioni da garante proprio per il mantenimento dell'identità semio-linguistica degli elementi, che viene salvaguardata nel senso di una modulazione (Hjelmslev 1942; Greimas, Courtés 1979;

Ducrot 1984; Coquet 2007). In altre parole, l'enunciazione si dota di movimenti che consentono al senso di rimanere e di circolare; in questo modo, essa garantisce che "ciò che passa" (Latour 1998), sebbene si muova in maniere differenti, permanga. L'enunciazione è un dispositivo che permette all'essere definito come esistenza, vale a dire a ciò che esiste, di rimanere in presenza (Latour 1998: 74) tramite un movimento che lo sposta e lo riversa in altre forme.¹⁵ Il passaggio è trasduttivo, e si ha quindi il movimento da una rete di significati a un'altra, sempre tra elementi eterogenei che stanno in diversi modi di esistenza (Fontanille, Zilberberg 1998: 129-136; Paolucci 2020). La creazione artistica, letteraria, scientifica, si dà come originale e rivoluzionaria, come "invenzione" nel momento in cui, nel movimento soggiacente alla pratica di messa in forma discorsiva, fa uso dell'opportuno reperimento (Peirce 1980: 90-91, Bonfantini 2004)¹⁶ di elementi. Da qui risulta un effetto di omogeneità semiotica che proviene da accostamenti di campi di presenza (Fontanille, Zilberberg 1998) non tradizionali e non abituali, tra reti apparentemente distinte.

L'immaginazione utopica e il pensiero visto come portatore di novità hanno così luogo nell'emersione della "circolazione degli ibridi" (Latour 2012). Gli elementi che emergono nel mondo della quantità e della presenza manifestata devono la propria presenza a atti e movimenti che Latour definisce come "passaggio, la trasformazione, la sostituzione, la traduzione, la delega, la significazione, l'invio, l'embrayage, la rappresentazione di A attraverso B. Tutti questi termini sono equivalenti, [...] designano [...] il movimento di passaggio che mantiene in presenza" (Latour 1998: 74-75). Nell'enunciazione, la mediazione tra elementi che non stanno in un rapporto di continuità connette reti (Latour 2012) estranee tra di loro tramite un atto di invio, di mediazione, di delega che permette la presenza del senso (ivi: 73). Il concetto di rete permette di immaginare il modo in cui l'omogeneità che si manifesta in un determinato oggetto, sia esso un sapere, un'opera d'arte o una pratica, si ottiene tramite passaggi di mediazione tra elementi che non appartengono agli stessi campi di presenza (Fontanille, Zilberberg 1998).

Per rendere conto delle forme discorsive che riguardano il rimestare da cui trae respiro l'utopia, si volge lo sguardo alle grandezze eterogenee derivanti

dal sistema e dall'uso (Paolucci 2020) e a quello che Fontanille e Zilberberg hanno definito il terzo asse del linguaggio, quello dei modi di esistenza degli elementi, e quindi della prassi enunciativa (Fontanille, Zilberberg 1998: 129). La prassi enunciativa, accostata dai due autori agli assi paradigmatico e sintagmatico, permette di individuare i movimenti che si attuano a partire dai diversi mondi semiotici, sempre eterogenei, che entrano nell'*agencement collectif machinique d'énonciation* (Deleuze, Guattari 1975), impersonale nella teoria semiotica dell'enunciazione di Paolucci (2020). I mondi semiotici vengono composti, assemblati (Paolucci 2020), enunciati e ricategorizzati in altri discorsi, secondo nuove assiologie e valorizzazioni (Fontanille, Zilberberg 1998). Uno stesso discorso viene abitato da grandezze semiotiche di statuto differente; si postula, quindi, operativamente, che queste grandezze stiano in modi di esistenza diversi (Deleuze, Guattari 1975: 89). Nell'enunciazione, così come nei discorsi, gli elementi che si rilevano hanno provenienze variegata e afferiscono a sistemi significanti, semiosfere e universi semiotici e di senso distinti da quelli con cui potranno poi instaurare nuove relazioni. Così come i soggetti si definiscono nella transindividualità e non sono i presupposti delle relazioni ma i risultati di processi (Simondon 2011; Balibar, Morfino 2014), si sottolinea che gli elementi esistono solo nella relazione differenziale (Saussure 2002), non hanno un'essenza propria e non sono propri a una dimensione rispetto a un'altra, a una sintagmatica o a una paradigmatica. La prassi enunciativa, in questo modo, concettualizza la coesistenza dei rapporti paradigmatici "e ... e" e sintagmatici "o ... o". Tradotto in termini che risultino più intelligibili riguardo alla relazione con le forme discorsive utopiche, la prassi enunciativa può mostrare che gli elementi che vanno a configurare le forme discorsive e le loro articolazioni non si creano *ex nihilo* e possono venire ricombinati per coesistere con altri in cui non siano in un rapporto che ci aspetteremmo, di abitudine. Le cose sono invece soggette a dei passaggi di mediazione che le pongono in modi di esistenza eterogenei e in relazioni caratterizzate per una compossibilità. La forma di relazione tra le cose, nel discorso utopico, è quindi quella delle relazioni partecipative hjelmsleviane, in cui si hanno movimenti e bizzarre comprensenze che non ci aspetteremmo e che quindi possono genuinamente sorprenderci, in una condizione

patemica ed affettiva di piacevole sorpresa. È il caso della creazione artistica e di tutti quei movimenti che ambiscono e tendono a ideali utopici. A questo proposito, seguendo la lezione strutturalista, si ricorda che il "senso è infatti sempre qualcosa di essenzialmente indeterminato in prima istanza, tanto che ogni espressione può sempre disseminarsi su mille piani enciclopedici" (Paolucci 2020). Anche Peirce scrive in relazione ai termini relativi (Paolucci 2010: 81-83) che gli elementi che di volta in volta vanno ad occupare delle posizioni allestite dal linguaggio, la casella vuota che Deleuze (2002) convoca nello studio sull'opera di Bacon, sono "ombre che si combinano [...] Non hanno esistenza nell'universo della quantità. Ma uniti insieme ce l'hanno" (Paolucci 2010: 82). L'identità degli elementi, semio-linguistici e non solo, è puramente relazionale ed è su questo che si può fare affidamento per pensare in termini utopici.

Note

¹ Il termine *utopia* nel senso di categoria socio-politica ha subito un cambiamento di significato che slega quello moderno e postmoderno da quelli antecedenti che in origine erano caratterizzati da termini spaziali, puramente fisici e geografici. Per un approfondimento sulla semantica della temporalizzazione si veda Koselleck (1986). Per ampliare invece ciò che riguarda la periodizzazione del concetto di *utopia* si rimanda a Koselleck (2009: pp. 133-154).

² In Lakoff e Johnson (2022) si ritrova un ampio ventaglio di concetti metaforici che vengono utilizzati dai parlanti anglofoni negli Stati Uniti per pensare al tempo e per dare forma all'esperienza. Riflettendo su consistenza e coerenza delle metafore, Lakoff e Johnson mostrano due diverse concettualizzazioni del *passare del tempo*: il caso in cui siamo noi a muoverci mentre il tempo sta fermo e il caso in cui, invece, è il tempo a muoversi e mentre noi restiamo fermi (2022: 73-78). La traduttrice del volume, Patrizia Violi, scrive nell'introduzione che il libro "ricostruisce una mappa del senso comune che regola, in forma implicita, l'agire e il parlare quotidiano di una certa cultura, in questo caso quella americana" (ivi: 18) e, più avanti, ancora lei riporta che la metafora che associa tempo e movimento è altresì valida in italiano (ivi: 74).

³ In fisica teorica è stata messa in discussione l'idea di un presente (o di un tempo) sincrono e di contemporaneità e, in questa sede, quando si parlerà di presente si starà significando la posizione di un osservatore. Il tempo, nel quadro della ricerca in fisica, è presente come variante solo in fisica termica, nel secondo principio della termodinamica che postula un continuo aumento dell'entropia e un andamento unidirezionale degli eventi (irreversibilità) in cui si descrive un passaggio di calore da un corpo più caldo a uno più freddo. Più in generale, si potrebbe dire che ciò che si può osservare nel mondo è il movimento e non un accadere globale ordinato, e che il tempo non è universale (Rovelli 2017).

⁴ Con questo non si intende affermare che la distinzione tra passato e futuro sia stata inventata soltanto nell'epoca moderna, ma che le rappresentazioni temporali siano diventate più rilevanti nelle trasformazioni sociali della modernità (Luhmann 1996: 49).

⁵ Si vedano le distinzioni tra mondo, luogo e spazio e i relativi tagli definitivi operati da Farinelli (2003: § 1.3).

⁶ Tuttavia, nella contemporaneità più recente si può osservare una sorta di nuova ascesa dell'utopia spaziale, declinata in termini postmoderni e neoliberali, all'interno delle *gated communities*.

⁷ Si pensi all'utopia del futuro in *Futurama*.

⁸ Con il termine cognizione si intendono i ragionamenti, le idee e i sentimenti.

⁹ Per una panoramica completa del movimento traduttivo nella logica e nella semiotica di Peirce si veda Peirce (1980), ad esempio CP 2.242, CP 4.127, CP 4.132.

¹⁰ Sono tre le proprietà attribuite all'enciclopedia. Innanzitutto, la sua contraddittorietà e la sua non-coerenza, la sua apertura, poiché in ogni istante la rete enciclopedica contiene nuovi enunciati che ne modificano la struttura e, per finire, il suo carattere costitutivamente non-coeso dato dal fatto che padronanza dei contenuti enciclopedici varia al variare di diverse condizioni e fattori (Paolucci 2020: 123-124).

¹¹ Come osservato in precedenza, non si sta sostenendo che la

distinzione tra passato e futuro sia stata un'invenzione dell'epoca moderna; era infatti già presente in precedenza, sebbene non con la stessa portata (Luhmann 1996). Rovelli (2017) tratta di alcune tra le scoperte a suo avviso più straordinarie della fisica contemporanea, in netta contraddizione con le idee del senso comune sul tempo e in contrasto con l'esperienza che se ne fa nel quotidiano. Il fisico illustra l'assenza di un presente, universale o locale che sia, e l'assenza di passato e futuro univoci in fisica teorica; in parole povere, il tempo che viviamo come esseri umani è un dato che dipende dal funzionamento del cervello e dall'organizzazione della cultura. Nel libretto, il fisico espone come sia emersa l'idea di tempo e di presente nella modernità, un presente sincrono e, per così dire, *universale*, un presente e un tempo che passasse "ovunque alla stessa velocità" (Rovelli 2017) in un quadro che si può definire di elaborazione, trasmissione e apprendimento culturali. Su questo processo di standardizzazione del tempo si rimanda a Zerubavel (1982) e Frank (2011).

¹² Si pensi, appunto, alle comunità di senso e di pratiche, alle semiosfere culturali, alle soggettività definite macchiniche e alle agentività non-umane a cui si è iniziato a riflettere e dedicare spazio più o meno recentemente in svariati domini disciplinari, come ad esempio nella teoria actor-network della sociologia di Bruno Latour o nell'ambito degli studi critici urbani e in geografia (Amin, Thrift 2017).

¹³ Il futuro visto come indeterminato e aperto è evidentemente costruito in tale maniera da un osservatore situato con certe capacità cognitive.

¹⁴ Già Herbert Marcuse ha sottolineato la rilevanza di richiamare le possibilità storiche che, nei diversi processi culturali, sociali e politici, sembrano essere divenute possibilità utopistiche, e che sia di fondamentale importanza aprire lo spazio mentale dei soggetti in modo tale che il presente possa essere riconosciuto per ciò che è, per ciò che fa, allo scopo di rompere la catena dell'oppressione (Wolff, Moore, Marcuse 1968: 79). Nel panorama contemporaneo che si inserisce nel pensiero utopico si vedano le teorie e le prassi legate all'intersezionalità (Crenshaw 1989), al transfemminismo e ai movimenti dell'utopia queer (Muñoz 2009; Zappino 2019) che, nell'ambito del pensiero sull'utopia, insistono anch'essi sull'idea di *futurità* e di recupero dal passato in chiave sovversiva e rivoluzionaria.

¹⁵ Latour (1998) presenta l'enunciazione come l'atto di invio, di mediazione e di delega che permette al senso di mantenersi in traduzione. Nell'articolo l'autore definisce l'enunciazione come processo, movimento e passaggio, "letteralmente un *passaggio-trasferimento* nel senso che questa espressione ha nei giochi con la palla" (Latour 1998: 74) e fa seguire quelli che, secondo lui, sono i *regimi di enunciazione*. Che cosa intende con questa espressione? I regimi in questo caso sono i quadri specifici all'interno di cui si hanno i movimenti di passaggio, tramite cui le cose durano e si mantengono in presenza.

¹⁶ In Peirce, l'abduzione o *play of musement* è il processo logico-deduttivo tipico della scoperta scientifica. Per un approfondimento si rimanda a Peirce (1980) e a Bonfantini (2004).

Bibliografia

- ALTINI C. (2013) (a cura di), *Utopia. Storia e teoria di un'esperienza filosofica e politica*, Il Mulino, Bologna.
 AMIN A., THRIFT N. (2017), *Seeing Like a City*, Polity Press, Cambridge/Malden.

- BALIBAR E., MORFINO V. (2014), *Il transindividuale. Soggetti, relazioni, mutazioni*, Mimesis, Milano-Udine.
- BARTEZZAGHI S. (2016), "What's New? Ambiguità del nuovo e semiotica della creatività", in *Versus*, 123, pp. 309-322.
- BENASAYANG M., COHEN T. (2020), *Cinque lezioni di complessità*, Feltrinelli, Milano.
- BENVENISTE E. (1974), *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, Gallimard, Paris.
- BONFANTINI M. A. (2004), *La semiosi e l'abduzione*, Bompiani, Milano.
- BLOCH E. (1994), *Il principio speranza. Volume primo*, trad. it. E. de Angelis, Garzanti, Milano.
- CERUTI M. (1996, 1 ed. 1986), *Il vincolo e la possibilità*, Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano.
- COMPARATO V. I. (2005), *Utopia*, Il Mulino, Bologna.
- COQUET J.-C. (2007), "Les instances énonçantes", in *Une phénoménologie du langage*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris.
- DAENENS F. (1989), "Encomium mendacii ovvero del paradosso", in CARDINI F. (a cura di), *La menzogna*, Ponte alle Grazie, Firenze.
- DELEUZE G. (2002), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Seuil, Paris.
- DELEUZE G., GUATTARI F. (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris.
- DUCROT O. (1984), *Le dire et le dit*, Minuit, Paris.
- ECO U. (1981), "La combinatoria dei possibili e l'incombenza della morte", in ROMANO R. (a cura di), *Le frontiere del tempo*, Il Saggiatore, Milano, pp. 247-260.
- ID. (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
- ID. (2020), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, La nave di Teseo, Milano.
- FARINELLI F. (2003), *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino.
- FOUCAULT M. (1966), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris.
- ID. (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris.
- ID. (1982), "The Subject and Power", in *Critical Inquiry*, 8:4, pp. 777-795.
- FRANK A. (2011), *About Time: Cosmology and Culture at the Twilight of the Big Bang*, Free Press, New York.
- GILL F. (1981), "Il tempo del pensiero", in ROMANO R. (a cura di), *Le frontiere del tempo*, Il Saggiatore, Milano, pp. 61-76.
- GORDIN M. D., TILLEY H., PRAKASH G. (2010), *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*, Princeton University Press, Princeton.
- GREIMAS A. G., COURTÉS J. (2007), *Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, trad. it. P. Fabbri, Paravia Bruno Mondadori, Milano.
- HOBBSBAWM E., RANGER T. (1994), *L'invenzione della tradizione*, trad. it. E. Basaglia, Einaudi, Torino.
- HOFSTÄDTER D. R. (1979), *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, Basic Books, New York.
- HJELMSLEV L. (1942), "Langue et parole", in *Cahiers de Saussure*, 2, pp. 29-44.
- JAMESON F. (2005), *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, New York.
- KANT I. (2007), *Critica della ragion pura*, trad. it. G. Gentile, G. Lombardo-Radice, Laterza, Bari.
- KOSELLECK R. (1986), *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, trad. it. A. Marietti Solmi, Marietti, Genova.
- ID. (2009), *Il vocabolario della modernità. Progresso, crisi, utopia e altre storie di concetti*, trad. it. C. Sandrelli, Il Mulino, Bologna.
- LAKOFF G., JOHNSON M. (2022), *Metafora e vita quotidiana*, trad. it. P. Violi, ROI, Milano.
- LATOUR B. (1998), "Piccola filosofia dell'enunciazione", in BASSO P., CORRRAIN L. (a cura di), *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, Costa & Nolan, Genova, pp. 71-94.
- ID. (2012), *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, La Découverte, Paris.
- LORUSSO A. M. (2010), *Semiotica della cultura*, Laterza, Roma-Bari.
- ID. (2022), *L'utilità del senso comune*, Il Mulino, Bologna.
- LOTMAN M. J. (2019), *La struttura del testo poetico*, trad. it. E. Klein, G. Schiaffino, Milano, Mursia.
- ID. (1985), *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, trad. it. S. Salvestroni, Marsilio, Venezia.
- LOTMAN M. J., USPENSKIJ B. A. (2001), *Tipologia della cultura*, trad. it. M. Barbato Faccani, R. Faccani, M. Marzaduri, S. Molinari, Bompiani, Milano.
- LUHMANN N. (1996), *Sociologia del rischio*, trad. it. G. Corsi, Bruno Mondadori, Milano.
- MATURANA H. R., VARELA F. J. (1980), *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, D. Reidel, Dordrecht.
- MANNHEIM K. (1957), *Ideologia e utopia*, trad. it. di A. Santucci, Il Mulino, Bologna.
- MERCIER L.-S. (2014), *L'an 2440. Rêve s'il en fut jamais*, La Découverte Poche, Paris.
- MORIN E. (1986), *La méthode 3. La connaissance de la connaissance*, Seuil, Paris.
- MUÑOZ J. E. (2009), *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, New York.
- PAOLUCCI C. (2010), *Strutturalismo e interpretazione*, Bompiani, Milano.
- ID. (2020), *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Bompiani, Firenze/Milano.
- PAPAGNO G. (1981), "Il tempo storico. Durata, cicli, eventi", in ROMANO R. (a cura di), *Le frontiere del tempo*, Il Saggiatore, Milano, pp.15-44.
- PEIRCE C. S. (1980), *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, trad. it. M. A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazie, Einaudi, Torino.
- ID. (2005), *Scritti scelti*, a cura di G. Maddalena, Utet, Torino.
- PETHES N., RUCHATZ J. (2002), *Dizionario della memoria e del ricordo*, a cura di Andrea Borsari, Bruno Mondadori, Milano.
- ROMANO R. (1981) (a cura di), *Le frontiere del tempo*, Il Saggiatore, Milano.
- ROSA A. A. (1981), "Tempo e nuovo nell'avanguardia, ovvero: l'infinita manipolazione del tempo", in ROMANO R. (a cura di), *Le frontiere del tempo*, Il Saggiatore, Milano, pp.77-96.
- ROUSSEAU J.-J. (1964), *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris.
- ROVELLI C. (2017), *L'ordine del tempo*, Adelphi, Milano.
- SAUSSURE F. (2002), *Écrits de linguistique générale*, Gallimard, Paris.
- SIMONDON G. (2011), *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e d'informazione*, trad. it. G. Carrozzi, Mimesis, Milano-Udine.
- TAGLIAGAMBE S. (1997), *Epistemologia del confine*, Il Saggiatore, Milano.
- WOLFF R. P., MOORE JR. B., MARCUSE H. (1968), *Critica della tolleranza. La forma attuale della tolleranza: un mascheramento della repressione*, trad. it. D. Settembrini e L. Codelli, Einaudi, Torino.
- ZAPPINO F. (2019), *Comunismo queer: Note per una sovversione dell'eterosessualità*, Meltemi, Milano.
- ZERUBAVEL E. (1982), "The Standardization of Time", in *American Journal of Sociology*, 88, pp. 1-23.

Get back!

Methods for Exploring Discourses of Nostalgia and Nostalgic Discourses Using Corpora

ANNA MARCHI

Università di Bologna
anna.marchi@unibo.it

Keywords

Corpus linguistics
Corpus-assisted discourse studies (CADS)
Methodology
Discursive construction of emotions
Representations of nostalgia

Abstract

Nostalgia for something lost (factual or imagined) has shaped nations and continues to shape national self-image and policies. The rhetorical appeal to nostalgia has been blamed for a range of phenomena, from populism to reactionary politics at large, and yet research in psychology has suggested that nostalgising has a beneficial cognitive function. The dissonance between the negative reputation of nostalgia and the science of how it works for us, as a positive and useful emotion, is related to the fact that nostalgia is not a given content, but a situated cultural practice. I here use corpus linguistics methods to pursue the mismatch between the “discourse of *nostalgia*” and “nostalgic discourses” and to move from expressions that denote nostalgia, to expressions that signal it. This paper reports on the methodological explorations analysing large newspaper corpora and working on the overlaps between the collocational profile of *nostalgia* and the markers of nostalgic discourse. The aim is to exploit corpus studies’ ability to systematically analyze patterns as a gateway to access nostalgic narratives. Nostalgia is, in fact, intrinsically discursive: it is a story of transformation, and it is the story of felt absences in the present compared to an ‘elsewhen’. Understanding the narratives of nostalgia and identifying a typology of nostalgic discursive triggers may offer insights into how this pervasive, powerful and often profitable emotion gains purchase in public discourse.

1. *Nostalgia*: A long premise

Routinely research on nostalgia across disciplines harks back to the, nostalgically Greek, XVII century coinage of the term, discussing how it started off describing the longing for an elsewhere, a medical condition which could be cured with opium, leeches, and a trip to the Alps (Boym 2001), and then transformed in the incurable longing for an elsewhere. The term *nostalgia* was, in fact, coined in 1688 by the Alsatian physician Johannes Hofer combining the Greek *nostos* (home) and *algos* (pain) and it described a disease: a disabling longing for home, tied to the experience of displacement and isolation, commonly suffered by soldiers on foreign campaigns. Over time the term demedicalised, demilitarised and by the end of the XIX century (Bonnett 2016) it morphed into a general sense of loss. The object of nostalgia from geographical became historical and the preoccupations surrounding it moved from a psychological to a social dimension.

Shedding the XVII century clinical meaning, nostalgia came to refer to the yearning for an idyllic golden age that is most likely as old as humankind. However, even though the term *nostalgia* changed referent, the negative pathological associations of the feeling it came to define stuck, and from a literal disease it became a metaphorical one. This enduring negative meaning permeates contemporary discussions of nostalgia (as illustrated by Cohen quoted below, my emphasis in bold), which has been blamed for a range of political phenomena, such as the rise of populist movements (De Viers, Hoffman 2018; Kenny 2017), ethno-nationalism (Duyvendak 2011; Elgenius, Rydgren 2022), Brexit (Campanella, Dessù 2019; Saunders 2020), austerity policies (Heatherly 2016) and reactionary politics at large (Lilla 2016). The literature in sociology, history, political science views nostalgia as toxic and condemns it as a falsification of the past and a threat to the future (Lowenthal 1989).

The belief that the past was better than the present, and the only way forward is back, can be found in the corners of any society at any time. But when **nostalgia** grows to dominate Britain and much of the west it is as sure **a symptom of decay as the stink of dry rot** (Cohen 2021).

In this so-called traditional view, nostalgia equates

progressphobia. Even though Cohen adopts the medical metaphor of symptoms, the negativity is not related to the unwholesome symptoms, but to the manipulative effects of nostalgia. Nostalgia is in fact associated with falsification, or at least untruthfulness. As Steven Pinker – a supreme anti-nostalgist – puts it using a quote attributed to Franklin Pierce Adams “nothing is more responsible for the good old days than a bad memory” (Pinker 2018: 48). Nostalgia is here seen as “a myth functioning as memory” (Williams 1973: 57) and absorbs its pejorative meaning from that of myths, perhaps most effectively defined by Angela Carter as “extraordinary lies designed to make people unfree” (Carter 2017: 47).

Yet in the 1980s research in psychology started considering the beneficial effects of nostalgia, which does not cause distress but is triggered by it. Nostalgia is a response to moments of sudden change, a dissatisfaction with the present and loss of confidence in the uncertain future (as argued also by sociological research, which holds a negative view of nostalgia: Davis 1979; Bauman 2017) and functions as a mood-repair mechanism, buffering against negative feelings and producing a sense of self-continuity and social-belongingness. Furthermore, it has a pro-social motivating function and promotes the pursuit of collective goals (Sedikides et al. 2004). In this view, nostalgia is presented as a mixed valence,¹ bitter-sweet feeling (Routledge 2015). This view does not uniquely describe warm and fuzzy personal nostalgia, but the pervasively positive evaluation resonates with intimate conceptions of the emotion,² of which my favourite definition is Chabon's:

Nostalgia, most truly and most meaningfully, is the emotional experience—always momentary, always fragile—of having what you lost or never had, of seeing what you missed seeing, of meeting the people you missed knowing, of sipping coffee in the storied cafés that are now hot-yoga studios. It's the feeling that overcomes you when some minor vanished beauty of the world is momentarily restored (Chabon 2017).

So there is a dissonance between *nostalgia* as a bad word – the enduring traditional view of nostalgia as retrograde and misguided – and the science of how nostalgia works for us: nostalgia as a good feeling. The conflict of meanings is related to the fact that

"[n]ostalgia is a cultural practice not a given content; its forms, meanings, and effects shift with the context - it depends on where the speaker stands in the landscape of the present" (Stewart 1988: 227). Nostalgia, in other words, is neither detrimental nor beneficial, it is a pervasive and powerful human response to a variety of personal and political needs,³ the positive or negative evaluation depends on control, i.e. on the ultimate question: who benefits? Which confirms the insight in corpus linguistics research on semantic prosody (Louw 1993; Duguid 2011) that the notion of control is inseparably bound up with evaluation and that the positive or negative "evaluative polarity of certain items" (Partington et al. 2013: 73) is dependent on the control or lack of control over events. In Raymond Williams's words: "[n]ostalgia, it can be said, is universal and persistent; only other men's nostalgias offend" (Williams 1973: 12).

2. Aims and methods: Examining nostalgia through corpora

The discussion around nostalgia in the previous section provides layers of motive for this research. Nostalgia is deep-seated – it is a human response to unmet social needs –; nostalgia is rife – according to a 2018 survey (De Viers, Hoffman 2018) no less than two-thirds of Europeans believe that the world used to be a better place –; nostalgia is powerful and profitable⁴ – political rhetoric and marketing strategies have been exploiting nostalgia for decades. Paired with the idea that nostalgia is fundamentally discursive, i.e. that it exists through the stories of transformation and stories of felt absences in the present compared to an "elsewhen" (factual or imagined), all these characteristics make nostalgia an interesting and relevant topic for Corpus-assisted Discourse Studies (CADS, Partington 2004; Partington et al. 2013), which aspires to understanding the ways in which realities (e.g. concepts, identities, values) are constructed discursively and uncovering what may otherwise be varieties of "non-obvious meanings" (Partington 2017). Some of these meanings serve, reflect, or reproduce ideologies, and "[e]motions circulate in public discourse in patterned ways which have profound social and ideological ramifications" (Wahl-Jørgensen 2019: 9).

This work sets out to explore how CADS can con-

tribute to investigate nostalgia as a discursive phenomenon, precisely looking at the "patterned ways" in which nostalgia is represented (the discourse of nostalgia, hence nostalgia discourse) and narrated (nostalgic discourse). This is achieved by analysing corpora (primarily a large corpus of contemporary British newspapers) using the methods and tools of CADS to understand the meanings of *nostalgia* and to identify a typology of nostalgic content and linguistic manifestations that produce nostalgic discourse, i.e. that construct something – that is perceived to have been and is no longer – as idyllic, with the potential effect, if not the intent, to evoke nostalgic feelings.

CADS combines the quantitative rigour of corpus linguistics' methods and tools with the social perspective of more traditional approaches to discourse analysis, to study how social reality/ies are constructed, represented and transmitted linguistically. CADS main strength is its ability to systematically analyse linguistic patterns over very large samples of naturally occurring language, so we could say that CADS is good at counting and accounting.⁵ One of CADS greatest challenges, however, is that its efforts are often directed at counting what is difficult to count. In the case of nostalgia, CADS is very good at examining "emotion terms" (Bednarek 2008: 12), i.e. "linguistic expressions that denote" (ibidem) nostalgia (i.e. nostalgia discourse), but the challenge is investigating "expressions that signal" (ibid.) it (i.e. nostalgic discourse). In this study I wish to explore how we can use the analysis of nostalgia discourse to inform the analysis of nostalgic discourse (Fig. 1). Which brings us to a further layer of motive in this

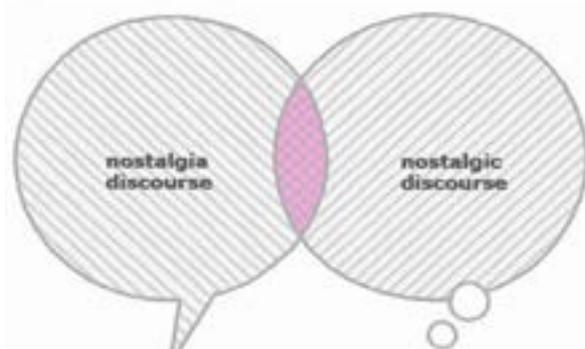


Fig. 1 | illustration of the assumed overlap between discourses of *nostalgia* and nostalgic discourses.

study. My working hypothesis is that the dissonance of meanings between the negative reputation of nostalgia (i.e. the enduring traditional view) and the science of how it works for us (i.e. nostalgia as a good, and useful, feeling) is related to a mismatch between the discourses of nostalgia and nostalgic discourses, where representations of nostalgia and nostalgic people will likely be negative, but nostalgic discourses might be ubiquitous and enfranchised. My second assumption is that the overlaps between the use of the word *nostalgi**, expressions that convey a representation of nostalgia, and nostalgic content may provide a gateway to accessing the complex narrative of change vs. continuity, decline vs. progress. This work therefore aims to: a) analyse the collocational profile and evaluative prosody (Morley, Partington 2009; Partington 2015) of the word *nostalgia* and b) use them to identify a typology of nostalgic content and more elusive and allusive (Polletta, Callahan 2017) discursive triggers of nostalgia, in order to offer insights into how this pervasive, powerful and often profitable feeling gains purchase in public discourse.

The analysis adopts the main methods and tools in the kit of corpus analysts: keyword analysis (computed using *Wordsmith 8* and with an additional measure of effect size – see Gabrielatos 2018 – calculated on an Excel sheet), the examination of collocational profiles (performed using *Sketchengine* and *Xaira* when using XML annotated sub-portions of the newspaper corpus), and the close reading of extended concordance lines and full texts.⁶ As is often the case in corpus-assisted work, the analysis relies on extensive manual classification in semantic categories and it benefits from input from a variety of disciplines and sources.

Despite being largely an inductive approach, CADS, is, in fact, also characterised by an appetite for insight from different perspectives; the corpus remains at the centre, but extra-textual incursions are welcome, as long as theoretical constructs remain flexible and practical and feed into our “picaresque serendipity” (Partington 2009: 292). One of the main reasons for using a corpus is because corpus tools enable us to order and reorder complexity and see patterns that would otherwise go undetected, because the human “naked eye” is not a sufficient tool for handling large amounts of data. The creative power released by the observation of corpora is best de-

scribed by Scott and Tribble:

It is here that something not dissimilar from the sometimes scorned “intuition” comes in. This is imagination. Insight. Human beings are unable to see shapes, lists, displays, or sets without insight, without seeing “patterns”. [...] The tools we use generate patterns (lists, plots, colour arrangements) and it is when we see these that in some cases the pattern “jumps out” at us (Scott, Tribble 2006: 6).

CADS is most often invoked as a bottom-up approach, whereby we let new knowledge emerge from the data, in addition I believe that CADS is just as importantly a “sideways” approach, whereby knowledge comes in from the periphery, as the historian Rafael Samuel once put it “as the byproduct of studying something else” (Samuel 1994: 5). And this is perhaps the core of CADS’s aforementioned serendipitous nature. Indulging in the visual metaphor a little further, what we do in CADS is not unlike scotopic vision (a.k.a. night vision):

‘If I wanted to see something in the gloom I had to fix my gaze just on the side of it, and then it would become visible.’ Ancient astronomers were the first to observe this idiosyncrasy. They learned that faraway stars, too faint to see when on directly, could however be seen askance (Higgins 2022).

This idea of looking indirectly, askance, sideways, accommodates my assumption that we may gain access to nostalgic discourse (which is language as emotion) by looking at the overlaps with nostalgia discourse (that is language about emotion).

3. Methodological focus: A problem of operationalisation

Operationalising nostalgia poses several obstacles. Nostalgia is obviously related to time and memory, but not everything that is time related is nostalgic. In other words: all nostalgic narratives are “once upon a time” narratives, but not all “once upon a time” stories are nostalgic. So, how do we distinguish nostalgia from other forms of reminiscence? Secondly, because of the porous boundaries between emotions, how do we distinguish between nostalgia and other emotions that nostalgic discourse may overlap with or leak into, such as fear, anger, regret or general dis-

content?

Research in social and clinical psychology has reflected on how to measure nostalgic feelings, some for example have suggested a prototype approach to the identification of features of nostalgia (Hepper et al. 2012). The cognitive neuroscientist Felipe De Brigard (2018) offers a particularly efficient definition of nostalgia identifying three components: a cognitive component which is the mental simulation of a factual or imagined past, an affective component which is mixed valence with the negative affect generated by the feeling towards the present and the positive affect elicited by the content of the simulation, and a conative component that is the desire to reinstate the properties of the simulated event in the present. These are the components as experienced by the human brain, but they can be easily adapted to discursive features. We can recognise nostalgic discourse by: a reference to a past time (factual or imagined), a positive evaluation of the past in contrast to a negative present, and the expression – but more likely the implication – of a desire to return to that feeling in the present. The example⁷ in figure 2 illustrates the application of De Brigard’s model to discourse and it appears to be a good fit for a working definition. Then of course one could argue that evidence may fit different models and any choice of definition remains, precisely, an arbitrary choice. Still since testing this hypothesis required a definition, De Brigard’s was deemed rather straightforward, efficient and comprehensive.

This illustrates how it is relatively easy to tell *that* a text is nostalgic, but very difficult to retrieve all the ways *how* a text can be nostalgic, i.e. the proliferous and polymorphous linguistic manifestations of nostalgic discourse. If our aim is to automatically identify with 100% precision and 100% recall,⁸ and accurately quantify nostalgic discourse, I do not believe corpus-assisted methods, or as it happens any method,

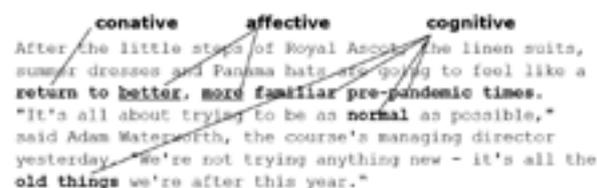


Fig. 2 | illustration of the three discursive components of nostalgic discourse.

can achieve that goal. What CADS can do though is offer strategies to identify expansive and perhaps non-intuitive plausible linguistic triggers, which may lead to a more comprehensive and systematic analysis of nostalgic narratives.

The next section reports on the collocational analysis of the word *nostalgia*. I have looked at a variety of large corpora to analyse nostalgia lexicon (*nostalgi**) and I have found very similar patterns across corpora, in particular I used *EnTenTen*⁹ as a term of comparison to check that the findings from my study corpus were (with all due caution)¹⁰ generalisable. However, because the aim of this paper is exploratory and methodological rather than descriptive, I will limit the scope of this analysis to one specific dataset: portions of the *SiBol* corpus.¹¹ *SiBol* is a large diachronic collection of contemporary British newspapers, to downsample data in this study I will focus on *SiBol* 1993 and 2005 (approximately 267 million words), which comprise the whole output of *the Guardian*, *the Times*, and *the Daily Telegraph*.

4. Collocational profile of nostalgia and networks of meanings

The first step of the analysis consisted in confirming whether the traditional negative view was prevalent when the word *nostalgia* is used in *SiBol* 1993 and 2005. I retrieved 2,775 occurrences of *nostalgia* and analysed its collocates in a window of 5 words to the left and 5 words to the right, with a threshold of minimum frequency of 5 co-occurrences. This resulted in 84 collocates that were examined individually and grouped in broad semantic categories in order to get an idea of the dominant patterns of meaning.

The most populated categories are to do with references to time and objects of nostalgia, for example *old, days, past, golden, era, pop, childhood, 1960s*, and so on. We then have references to memory: *memory, evoke, evoking*.¹² References to feeling, such as *sense, feel, regret, mood, feelings, melancholy, sadness*; including expressions of desire, e.g. *yearning, longing*. References to the senses: *warm, whiff, redolent*. Many collocates in this group have a clear negative prosody with element of distortion (of sight): *sepia-tinted, tinged, glow, rosy*. A similar idea of distortion is expressed by the collocate *misplaced*, as well as through collocates hinting at hedonism or

excesses, for instance: *exercise, trip, fest, pure, orgy, indulging, escapism*. Finally, negativity emerges through references to pain and medical metaphors: *twinge, pang, aching, dose, antidote*; as well as water metaphors, which are notoriously imbued (pun intended) with negative prosody: *wave, wallow, wallowing, awash, steeped*.

Semantic classification is inevitably subjective as well as reductive, some groupings are rather unambiguous and intuitive, others require disambiguation through close reading of the extended co-text, some collocates could be classified in multiple categories or finer-grained ones (to grant transparency the full list of collocates is reported in Table 1 in the appendix). The outline of the semantic preference of nostalgia here, however, is functional to the examination of semantic prosody¹³ of nostalgia or of nostalgic people and what emerges is that prosody is distinctly negative. Thus confirming alignment with the endur-

ing traditional view.

Negativity and a dominant semantic areas of bogus memory unfold even more visibly if we look explicitly at objects of nostalgia, by retrieving the most frequent grammatical pattern of *nostalgia: nostalgia for*. Collocates to the right of *nostalgia for* are time references: *past, days, time, age, era* and invariably they are depicted as times which have never existed. *Nostalgia* is characterized a disease, as threatening and dangerous, and most visibly as misplaced (as evidenced by the sample of concordance lines in Fig. 3).

Pursuing the frequent grammatical pattern to the left of *nostalgia*, looking at what precedes *of nostalgia*, we find coherently negative patterns: nostalgia as a threatening *wave*, a misplaced *sense*, a self-referential *whiff* (Fig.4). The negativity of the wave metaphor has been largely documented, (see for example Taylor 2022) whiffs are more subtle, but tend to be of unpleasant things, literal (e.g. *gas*) or metaphorical

Fig. 3 | sample of concordance of *nostalgia for*, sorted by R1 position.

denounced the	nostalgia for	a past which never existed
	nostalgia for	a golden time which you did not really have
	nostalgia for	the past seems misplaced
warm glow of unreal	nostalgia for	a time
swooning	nostalgia for	a time they have never known
	nostalgia for	an allegedly golden era
an exercise in	nostalgia for	an imaginary past
dally regretfully with	nostalgia for	an imagined golden age
	nostalgia for	our far from glorious past
bogus	nostalgia for	the days

Fig. 4 | sample of concordance of *of nostalgia*, sorted by L1 position

questionable sense	of nostalgia	
misplaced sense	of nostalgia	
a sense	of nostalgia	that backfires
tapping a wave	of nostalgia	
the tidal wave	of nostalgia	that has swamped the film and threatens to capsize it
is palpably untrue. It has the unmistakable whiff	of nostalgia	about it
there's a cosiness here and a whiff	of nostalgia	not to say self-referentiality

(e.g. *scandal*).

The grammatical pattern *with nostalgia* shares a similarly negative semantic prosody and a preference for distortion, the most frequent pattern being *tinged with nostalgia*, as in: *heavily tinged with nostalgia and somewhat out of date*. Examining examples of *with nostalgia*, however, there is one collocational pattern that fails to corroborate infallible negativity: *look back with nostalgia*. While the majority of examples still hint towards inaccurate or distorted memory, we also find a handful of counterexamples characterising the past as indeed preferable to the present or the future and hence qualifying nostalgia as a legitimate response, as in the extract below from *the Guardian* 2005:

somewhere around the year 2000 the world reached a high point in the diffusion of civilisation, to which future generations may **look back with nostalgia** and envy.

A few counterexamples obviously do not change the overall picture of *nostalgia* as a “bad word” (Boym 2001: 59), however, from a methodological point of view, counter-examples present us with gaps that can open onto new paths of research.

So – “minding the gap” – I investigated second-order collocates of *look back*, in order to explore the network of semantic relationships, or “connectivity” (Brezina et al. 2015: 141), between words that collocate with each other and, according to Phillips (1989: 69), a.k.a “aboutness”. This allows us to eclipse the word *nostalgia*, but pursuing the activity associated with nostalgising, that is looking back. The dominant ways in which one can *look back* in the corpus are, of course, *in anger* (229 occurrences) and *fondly* (39 occurrences), followed by *with regret* (21), *with wonder* (19) and *with nostalgia* (16). The pattern *look back fondly* is largely found in positively evaluated contexts and appears to express acceptable nostalgia, this led me to dig deeper in the collocational network and look at *fond**, which would provide a much larger sample to test whether this could be a gateway into positive nostalgic discourse.

One in ten occurrences of *fond* in the corpus refer to *fond* MEMORY, RECOLLECTION, REMEMBRANCE, OF REMINISCENCE (989 occurrences) and one in four occurrences of

fondly to *fondly* REMEMBER, RECALL, IMAGINE, OF REMINISCENCE (585 occurrences). Reading closely the concordance lines we come across nostalgic discourse where the longing for the past in the face of a lacking present emerges as legitimate, as illustrated by these examples from *SiBol*:

Once, she **remembers fondly** – thinking of the time before the Ukraine declared its independence in 1991 – there were Canadians and Germans. They used to come in groups. Now the hotel is almost empty
The Community's great and good are still living in the halcyon years of the late 1980s. In those **fondly-remembered** days, western Europe's economy was booming, the Cold War froze Europe's ethnic struggles under the ice and M Delors was the acclaimed architect of the EC's 1992 programme to create a barrier-free single market. Nowadays, the summiteers gather twice a year under pressure at home, most with economies slumping and increasingly shamed by the gap between their rhetoric and their action in the Balkans.

This confirms that a positive view of nostalgia is indeed represented, and this happens by means of alternative lexicalisations. Funnelling down the collocational network enabled us to find one of them, the challenge, however, is to account for the multifaceted renderings that express or invite the emotion of nostalgia. Moreover, in all 260 examples of the phrase *fond memories*, *fond memories* are positive, though not all of them are instances of nostalgic discourse. Readapting Batcho (2007:362): one cannot be nostalgic without remembering (or imagining, but one can remember (even fondly) without being nostalgic. Only the close reading of each concordance line allows us to identify the presence of nostalgic attributes, this not only implies slow manual work, but also subjective judgement.¹⁴ The aim and the logic of corpus-assisted methods is not achieving greater objectivity, but providing greater accuracy, “yeald[ing] to a fuller picture and a wider perspective” (Marchi 2019: 39), and (as mentioned earlier) committing to accountability. To do this, we have to make sure that the lexical items we select are valid indicators, i.e.

that they measure as plausibly and as comprehensively as possible the cultural concept we intend to measure.

Travelling the collocational network of *nostalgia*, as has been shown, gives us bottom-up (and sideways) access to nostalgic content and may allow us to build a glossary of nostalgic triggers, but probably remains imperfect in terms of coverage. Because the motor of nostalgia is an evaluative contrast between past and present and not just a memory, not even a fond one, we need perhaps to step beyond the lexical level and adopt a more textual approach. This translates into the attempt to identify prototypically nostalgic texts that we can then mine for linguistic traces of nostalgic and/or nostalgia-inducing linguistic mechanisms.

5. Agglomeration of Keywords and prototypically nostalgic texts

Keyword analysis and collocation analysis are essentially two ways to approach “aboutness”, earlier defined as areas of conceptual content, an idea that harks back to the notion that “the total meaning of a concept is experienced by standing at its control center in a network and looking outward along all of its relational links in that knowledge space” (de Beaugrande 1980: 68). Keyword analysis aims at accessing what is comparatively distinctive of a corpus or a text. A keyword is a word “whose frequency is unusually high in comparison with some norm” (Scott 1996: 53), if we accept frequency to be a parameter of typicality, it follows that words that are key in a set of texts are domain and/or content-distinctive and that their presence may identify prototypical texts in that domain and/or about that topic. This means that we can use keywords that are contextually key in the same set of texts to identify texts that are relevant for a specific purpose, in this case specific types of content (i.e. domains) and specific topics that prototypically invite nostalgia. Jagfeld et al. (2022) use a similar approach to select relevant posts on the basis of lemmas overused in sampled relevant posts compared to non-relevant posts on the topic of bipolar disorder. Other methods, such as topic modelling (which will not be discussed in this paper), have been adopted towards similar aims. A criticism of keywords analysis is that it presupposes “that maximum dis-

tinctiveness is the most significant aspect of the content of a corpus, and can thus lead to a form of textual stereotyping” (Murakami et al. 2017: 272) and it is true that keywords do not tell us what is most typical as much as what is most different. Distinction, however, is exactly what we want in this case. The idea is to derive from keywords analysis agglomerations of words, i.e. words that are co-key across texts, to use as a colander to sieve through potentially prototypical nostalgic texts. These texts can in turn be used as a source of nostalgic glossary. So stereotyping is precisely the purpose of this operation.

To test this method, I used a sub-portion of *SiBol* which was annotated to make it possible to access fine-grained metadata and identify individual newspaper texts. *The Guardian* contains the whole output of year 2005 (87,216 articles), stored by individual articles (1 text – 1 file) and XML annotated in order to make it possible to retrieve the position of each article in the newspaper (i.e. indication of page number and of section). I extracted 647 articles containing *nostalgi** words from the rest of the corpus and created a small study corpus, amounting to 0.7% of the whole output of *the Guardian* 2005. *Nostalgia* (456 occurrences), *nostalgic* (256), *nostalgically* (11), *nostalgie* (5), *nostalgics* (2), *nostalgist* (2), *nostalgists* (2), *nostalgiafest* (1) are in fact relatively infrequent words, which however is obviously not in contrast with the hypothesis that nostalgia may be a pervasive emotion. The vast majority of the texts containing *nostalgi** (83%) are feature articles, in particular from the *Reviews*, *Family*, *Film and Music*, and *Week-end* sections.¹⁵ Feature articles constitute about 53% of the total output of the newspapers, which means that *nostalgi** is firmly a soft-news item, belonging in the supplements’ pages of the print newspaper.

I then compared through keyword analysis the *nostalgi** *Guardian* (647 texts, 634,051 tokens) against the rest of the newspaper (86,569 texts, 40,751,328 tokens). Computing keywords with *WordSmith 8*, setting a threshold of at least 5 occurrences in at least 5 texts as minimum frequency in the study corpus, I obtained 480 keywords, which were disambiguated by reading the co-text (at times close and at times extended) and grouped in broad semantic categories. As was the case with the earlier collocation analysis, the categories described below are flexible and instrumental rather than descriptive and reifying

(see Marchi 2019: 66); for transparency, a selection¹⁶ of keywords is reported in the appendix (Table 2).

a) The most populated category (in terms of word types) is text-type/domain dependent, that is it matches the topics of the supplements. Over 30% of the words in the list can be referred to this category, with a predominance of words related to music (e.g. *music, band, album, songs, pop, rock, voice, musical, disco, Beatles*), books and art (e.g. *art, book, novel, poems, poetry, memoir, fiction, writer*), and film and TV (e.g. *film, cinema, movie, Humphrey, Hollywood, screenplays, Tardis, Coronation, Doctor*).¹⁷ The text-type also determines a high frequency of personal pronouns, in particular first person (*myself, me, my, I*) which are typical of features, compared to hard news, yet third person pronouns are also comparatively more frequent in the *nostalgi** corpus, which correlates with a higher presence of verbs signposting storytelling (e.g. *was, says, tells, explains, describes*), accounting for about 2% of the keywords in the list. We could perhaps add to this macro-category characterized by genre-typical lexicon also markers of vagueness¹⁸ such as: *all, much, something, quite, everything, maybe, somehow*.

b) The second most frequent category, covering over 20% of the list, is represented by time references. These can be divided in sub-categories: general time references, such as: *when, old, never, always, ever, era, past, still, once, time* (7%). We then have a 5% of keywords referring to specific a past time, such as decades (*50s, 1930s, 80s, 60s, 70s*, and so on), precise years (*1945, 1975, 1968*, and so on), or periods (such as *Victorian, Edwardian, or 19th-century*). We can include 3% of words referring to specific times of life that are object of nostalgia, for instance: *childhood, young, boy, youth*, and 2% of keywords referring to holidays (such as: *summer, Christmas, holiday*). The latter however overlap with other words that refer to holidays in terms of place rather than time, for example: *seaside, caravan, camping*, and are therefore not included in the twenty per-cent.

c) In line with what emerged from the analysis of collocates, 5% of keywords that refer to the sphere of emotion: *sense, feel, mood, pleasure, sentimental, melancholic, wistful, yearning, fond, haunting, affection, misty-eyed*, etc. Another 4% can be reconducted to the senses, most prominently sight: *look*,¹⁹

eyes, dark, image, picture, rose-tinted, hear, smell, harking, etc.

d) We then have a set of smaller, but coherent groupings, each accounting for between three and five percent of the keywords in the list. Words referring to the country/nation, to patriotism or cliché Englishness: *English, Englishness, landscape, monarchy, tradition, Queen, patriotism, values*, and so on. Words pointing towards the area of style (e.g. *style, fashion, clothes, vintage, retro, kitsch*). About 3% of words specifically point towards so-called “Ostalgie”²⁰ (e.g. *Russian, Soviet, Putin, Stalin*).

e) Finally, we have words (5%) resonating with De Brigard’s components of memory (*remember, memory, forgotten, evoke, recalls, reminds*, and so on) and of imagination (e.g. *wonder, imagination, fantasy*).

Describing the idea of keywords, Scott and Tribble use the example of a recipe for cake, which “may well have several mentions of *eggs, sugar, flour*” (Scott, Tribble 2006: 58), consequently the frequency and the co-presence of the ingredients in the list of keywords can tell us which texts are recipes for cake. Similarly, the words listed in the groupings above may be ingredients in the recipe for nostalgia and their co-presence may signal distinctive nostalgic content. I have mentioned earlier in this section the idea of “agglomeration”, that is, words that lump together across texts. These words are therefore both co-key and evenly dispersed (see Egbert, Biber 2019 for an illuminating discussion of the importance of text dispersion in keywords analysis) across the target texts, in our case the *nostalgi** texts. For example, multiple words in the time category are co-present: in pairs (e.g. *when, time*) in about 60% of *nostalgi** texts, in triplets in 45% (e.g. *when, time, now*), in groups of four in 34% (e.g. *when, time, now, back*), and so on. Which means that the density of time references is distinctively high in these texts. Combinations of “time” words and “memory” words are co-present in over 50% of texts. Pursuing agglomerations of different categories we gain systematic access to nostalgic discourse and we can then test these agglomerations of lexical items on larger datasets, thus using the “boiled down extract” (Scott, Tribble 2006: 6) of the *nostalgi** corpus as heuristics to filter out lumps of nostalgic discourse in other texts (which have no mentions of *nostalgi**).

I tested these agglomerations on the *SiBol* cor-

pus and what emerged when retrieving concordance lines containing “time” words and “memory” words²¹ was a definite nostalgic discourse which we may paraphrase as “those were the days” discourse:

memories were **evoked** of a distant **age when** points mattered more than prizes and the art of genuine competition had not been lost amid a plethora of pacemakers.

The **memory** of a **time when British** youth knew to behave with respect, decorum and decency seems as wistful as a long ago summer holiday.

The details came slowly at first, but as they began to talk so other **memories** soon flooded in. Some **remembered** the **days** of the railways, some even **remembered** the **time when** you could reach the capital by boat. A certain blankness filled their eyes as they tried to recall something akin to innocence.

Writing as one old enough to **remember** an **era** of ministerial integrity, the manipulation of such a visit for particular party advantage seems yet another step down a particularly sleazy path and merely adds to the contempt in which many citizens already hold their political ‘leaders’.

Rachel Kelly **looks back** at Britain during the Blitz and discovers that meal times were much healthier then It was an **age when** chocolate pudding was sweetened with carrots

The close reading of concordance lines gives access to further interesting patterns, such as the frequent use of negation (or impediment)²² before references to memory and time, which constructs a peculiar discourse of “nostalgia for any time but the present”:

I cannot **remember** a **time when** politicians were so out of touch with the people and so in touch with each other

I CANNOT **remember** a **time when** children have seemed so utterly under siege.

Today, when a third of the adult population lives alone, myself included, it is difficult to **remember** a **time when** people saw close-knit communities as the future. Yet in the late **1960s** and early **1970s** there was a vogue for communal living.

We knew we had to behave properly in those areas of the house, we couldn't run riot as we did in the nursery. Mummy and Daddy still joke about it today: they say, 'Back to Mimi,' when things get out of hand. I can't **remember** a **time when** I answered my parents back. If they said no, that was no. We were quite disciplined. it is difficult to **remember** a **time when** avowed lawbreakers have enjoyed such sympathy from our authorities.

This points towards the idea that nostalgia is not really about the past, as much as about felt absences in the present. This lack or faultiness shows a further looping overlap between the discourses of *nostalgia* and nostalgic discourses. In the analysis of *nostalgia*, in fact, an element that emerged repeatedly was the association with visual metaphors: nostalgia as lack of vision, faulty or distorted vision, with collocates such as *blinded*, *clouded*, *rose-tinted*, *goggles*. In the representation of *nostalgia* the defectiveness is in the memory, in the nostalgic representations the defectiveness is instead in the present. This nostalgic discourse in journalistic texts interestingly resonates with the words of poet-laureate Carol Ann Duffy:²³

Those early mercenaries, it made them ill –
leaving the mountains, leaving the high, fine air
to go down, down. What they got
was money, dull, crude coins clenched
in the teeth; strange food, **the wrong taste**,
stones in the belly; and **the wrong sounds**,
the wrong smells, the wrong light, every breath –
wrong. They had an ache here, Doctor,
they pined, wept, grown men. It was killing them.

A further link shines through: the relation between nostalgia and the senses, which surfaced in the lists of keywords and collocates. This happens sometimes indirectly, as in the case of hearing, with texts about music being the prototypical habitat of nostalgic discourse, and sometimes more specifically, with a prominence of sight (*look back* as remembering and the proliferation of visual metaphors of nostalgia as distorted vision), and smell, where we have the unpleasant *whiff of nostalgia*, but also something akin to the redolent Proustian madeleine²⁴ (as in the examples below for the keyword *smell* lumping with

"memory").

She **remembers** pigs, the **smell** of clover honey wafting through the house and an elderly female relative who sat by the fire all day smoking a clay pipe.

This is an annual that takes us **back** to **childhood** - the plant's strong, spicy **smell** is *nostalgic*

an evocatively sensual recollection of the first race in 1981. He **remembered** the nerves and "the rustle of bin liners, the **smell** of liniment, men greasing their nipples

those looking for a little instant *nostalgia* should open Wohl's lavishly illustrated book, **smell** the reek of **old** flying leathers and feel the **past** rush like slipstream off its pages

"We all know how strongly our sense of **smell** can trigger a **memory**: a scent can uncover images that we thought we'd lost. One of the first **memories** I have of my mother is that clean, freshly washed **smell** of her clothes. I've tried to preserve that reassuring **smell** in my memory, so I feel she isn't gone."

This experiment with agglomerations of keywords needs further fine-tuning and it has not yet provided the comprehensiveness that it aimed for. It has however sparked ideas, lit up connections, opened up paths, or rabbit-holes to run down and explore. It has, in other words, released that creative power which encapsulates the serendipitous nature of CADS. In the next section I will attempt a methodological reflection on this exploration and I will reflect on the value as well as the challenges and limitations of applying a corpus-assisted approach to the study of a phenomenon at the crossroad of emotion, memory, and imagination and in the sphere of so many different disciplines, from psychology, sociology, political science, and marketing to the specialised areas of heritage studies, memory studies, history of emotions and nostalgia studies.

6. Take aways and future journeys

As stated earlier, this work had a primarily methodological intent and methodological meditations have been disseminated throughout this paper. I wanted

to test whether there was an overlap between the discourses of *nostalgia* and nostalgic discourses, and whether that intersection could be exploited to access the "discursive renderings of nostalgia" (Mannur 2007: 28), that is the sundry ways in which nostalgising translates into language and trickles through text. The analysis presented here has evidenced that this overlap exists and hopefully it has succeeded in showing how it can disclose a repertoire of linguistic expressions that signal (and may trigger) nostalgia. The use of CADS methods and tools has provided a systematic, rather than selective, way to operationalize nostalgia, I have not however been able to solve the issue of coverage, that is accounting for (and counting) all the unpredictable and complex potential discursive manifestations of nostalgia.

Still, even though we might never be able to tally *all* the ways in which nostalgia happens through language, the fact that we can size up some pervasive and recurrent linguistic patterns, gives us the opportunity to observe the accumulation of mediated constructions of the emotion of nostalgia and to understand how texts may "prime" us (Hoey 2005) to feel nostalgic. The stress on *text* is important and CADS ability to identify prototypicality in texts may help us articulate the combined power of two discursive forces: pervasiveness and resonance. While some corpus tools, prioritizing vertical reading of lists and concordances, account for the *power of accumulation*, the preservation of texts as "the fundamental unit of analysis" (Egbert, Schnur 2018: 159) allows us to account for the *power of story*. Nostalgia narratives, in fact, exist through the linear meaning-making machine of stories: "what gets forgotten, what gets remembered, and whose stories it is we are telling" (Woods 2022: 22), and CADS has much to contribute to analysing the building blocks of these stories, after all "we use language to enjoy nostalgia" (Evans 2022).²⁵

The methodological exploration presented here, as often is the case, has prompted more new questions than provided definite answers and it has opened up a host of ideas for future research on this formidably complex, productive and ubiquitous topic. It would, for example, be interesting to investigate different text types and profile nostalgia across different corpora. Newspaper discourse, we have seen, privileges the negative traditional view associated

with public nostalgia, while in texts containing more autobiographical and intimate recollections a positive private nostalgia may well be prevalent.²⁶ As well as expanding the research across genres, because nostalgia is bound up with time, it seems essential to unfold it longitudinally and test the famous leitmotif “nostalgia isn’t what it used to be” through diachronic analysis (Marchi, Taylor 2023). Having pointed out earlier that emotions have porous and fuzzy boundaries, it would be interesting to use the same methods to scrutinize and map other emotions, which seems of paramount importance for a discipline invested in the uncovering of power and meaning.

Precisely because emotions are in part socially constructed and profoundly shaped by power relations, their public articulation – particularly in mediated contexts – tells us about more than merely how individuals feel: it tells us about how we collectively and socially narrate emotions for larger purposes (Wahl-Jorgensen 2019).

Which links also to CADS’s interest in the language of persuasion, where another fruitful investigation would be exploring the connections between persuasion, emotion and storytelling and how nostalgia can be used as emotional fuel to sell products or ideas.

So the future promises a multitude of paths of research, but we must also acknowledge that CADS, or rather, linguistics will not suffice. Because the topic is so complex and multifaceted, to advance our collective knowledge about the linguistic nature of emotions, such as nostalgia, and the emotional nature of language, we need an inter-, trans-, multi- disciplinary endeavour. This entails reflecting both on what CADS can bring to the table and on its limits.

The reassuring thing is that we tend to be good at acknowledging complexity and that we are used to strive to reconcile the need to zoom out and to zoom in (to generalise to then recontextualise). What CADS often affords is progressive approximation: we spot something from afar, thanks to the tool’s distant reading (the bird-eye view), we then get closer in descending loops. Each step leads to the next, which is to do with CADS erratic nature and the fact that we do not generally know where we are going until the data take us there; and by not knowing where we are going there is a chance we will find something (or somewhere, or somewhen) new. So what CADS has

to contribute ultimately is its “eclectic empiricism” (Marchi 2019: 38). What it should look for in other disciplines such as history, philosophy, sociology, psychology, anthropology, art, and more, is extratextual input, a deep understanding of context, an assessment of production, reception, causes and effects.

A recurrent criticism towards CADS is that it is largely monosemiotic and that “language-only corpora will tell us some of the story, but they will not tell us the whole story” (Caple 2018: 85). From the exploration of nostalgic discourse has emerged a consistent relation between nostalgia and the senses, so not just multimodal, but properly multisensory analysis seems to be a perfect match for text analysis, thus including visuals, but also auditory research (Goodale 2011), and even the contribution of sensory studies on smell, taste, and touch, working on the intricate overlaps between emotions, feelings and the senses.

Although text and discourse analysis are largely conceived as either ancillary or self-sufficient, this is somehow an invitation to prod disciplinary boundaries and move towards more complementary and cooperative approaches. The work presented in this paper, as mentioned earlier, aims to be suggestive, rather than explanatory and I hope it has, if nothing else, succeeded in provoking interconnections and, in the spirit of this journal, promoting disciplinary fluidity.

Table 1: L5R5 collocates of nostalgia in SiBol 1993 and 2005. Frequency cut-off <5

collocate	freq.	z-score
old	75	13.1
days	65	17.1
past	59	16.4
exercise	49	40.9
sense	39	15.9
feel	34	11.3
wave	34	33.2
wallow	29	147.6
trip	29	20.1
golden	25	21.6
era	23	19.8
eyed	22	31.4
pop	18	11.8
warm	17	13.3
whiff	17	42.3
longing	16	47.3
tinted	16	57.1
regret	16	21.8
childhood	16	16
misty	16	61
romantic	16	16.9
memory	15	12.4
1960s	15	13.8
1970s	14	12.3
sixties	14	19.2
tinged	13	47.4
pure	13	15.4
wallowing	12	70.8
fest	12	55.7
mood	12	10
bygone	12	59.5
empire	12	11

mere	12	13
cosy	11	21
glow	11	25.1
feelings	11	12.3
instant	10	12.3
indulging	9	29.8
misplaced	9	26.2
melancholy	9	21.9
dose	9	18.5
seventies	9	13.9
imperial	9	11.5
hint	9	12.6
buffs	8	35.1
orgy	8	30
indulge	8	18.1
awash	8	24.2
twinge	8	51.1
retro	8	21.8
romance	8	11.5
heady	7	16.7
evokes	7	24.3
edwardian	7	17.6
fifties	7	12.7
dewy	7	48.3
kitsch	7	23.2
sadness	6	13.7
sentiment	6	10.1
steeped	6	21
pang	6	39.7
antidote	6	19.2
evoked	6	21.5
evoke	6	19.9
glories	6	19.4
70s	6	14.1
sentimentality	6	20

simpler	6	13.7
vanished	6	12.7
blend	6	10.1
yearning	5	14.8
escapism	5	28.1
sepia	5	28.7
rosy	5	14.8
aching	5	20.1
wistful	5	19.6
fond	5	10.1
redolent	5	24.2
stalin	5	12.2
boomer	5	39.6
certainties	5	19.1
nostalgic	5	12.6
ain't	5	11.7
seam	5	11.6

Table 2: Selection of Keywords in the *nostalgi** corpus, sorted by highest frequency in individual texts.

Key word	Freq	Texts	RC Freq	Log_L	Log_R
WHEN	1721	474	89041	74.19	0.31
LIKE	1487	440	53539	407.52	0.84
TIME	108	410	57558	35.04	0.27
NOW	967	392	51677	30.49	0.27
JUST	944	379	50075	32.13	0.28
BACK	755	352	36354	56.34	0.42
THEN	754	338	407	21.33	0.25
STILL	649	320	31283	48.1	0.42
LIFE	685	279	29047	101.78	0.6
OLD	606	279	17991	278.17	1.11
NEVER	532	263	22366	82.13	0.61
LITTLE	448	257	2056	44.78	0.49
GREAT	454	238	19081	70.18	0.61
ONCE	330	222	14675	39.05	0.53

LOOK	394	215	16835	56.56	0.59
EVER	334	213	13082	68.65	0.71
ALWAYS	411	211	16834	70.9	0.65
PAST	336	210	14299	49.12	0.59
THINGS	404	208	1581	83.3	0.72
RE	472	203	2263	36.23	0.42
YOUNG	387	200	16753	52.27	0.57
AGAIN	322	197	14945	30.18	0.47
REVIEW	229	189	98	32.64	0.59
SHOW	375	188	15949	54.98	0.6
MUSIC	554	185	16707	245.24	1.09
LOVE	307	184	10951	86.61	0.85
HISTORY	320	183	10659	110.16	0.95
STORY	314	174	10639	103.1	0.92
KIND	279	168	9013	104.22	0.99
SENSE	264	161	8419	101.96	1.01
FEEL	240	160	11346	20.14	0.44
LIVE	268	154	10863	48.24	0.67
BOOK	441	148	14121	168.55	1.01
HIMSELF	262	143	10678	46.13	0.66
AGE	237	143	9359	47.23	0.7
FILM	420	132	1402	143.73	0.95
WAR	333	132	15012	36.7	0.51
MODERN	246	127	6599	140.2	1.26
MIND	180	125	6644	45.54	0.8
MOMENT	174	125	7501	23.97	0.58
TV	241	120	10225	35.72	0.6
ENGLISH	282	119	9192	102.9	0.98
ROOM	192	117	7937	31.87	0.64
LOOKS	163	112	6577	29.88	0.67
CENTURY	177	110	5629	68.84	1.02
POP	188	108	3861	168.99	1.65
TELEVISION	187	107	8277	22.66	0.54
READ	178	104	7681	24.41	0.57
WOMAN	192	103	8291	26.24	0.57
STYLE	134	102	5044	31.74	0.77
SOUND	144	101	5629	29.81	0.72

ORIGINAL	151	101	4242	78.27	1.19
WIFE	159	100	6783	22.99	0.59
VERSION	140	99	4428	55.21	1.02
REMEMBER	157	97	4556	75.86	1.15
WROTE	171	96	5211	73.85	1.08
KNEW	138	94	5164	33.35	0.78
ART	257	92	8349	94.61	0.98
AUDIENCE	141	92	4762	46.72	0.93
DEAD	141	92	5848	23.08	0.63
CULTURE	175	91	5673	64.78	0.99
ROCK	193	91	4589	137.49	1.43
STUFF	141	91	3586	89.05	1.34
IMAGINE	110	90	2904	64.7	1.28
EYES	114	89	3711	41.74	0.98
WRITTEN	142	88	5069	39.97	0.85
BAND	250	88	513	224.99	1.65
CLASSIC	116	88	3008	70.63	1.31
SUMMER	233	87	8414	63.26	0.83
STORIES	146	86	4219	71.2	1.15
SONG	151	86	2909	148.64	1.74
BOOKS	215	85	6978	79.34	0.99
FRIEND	128	84	5172	23.33	0.67
PIECE	126	84	4943	25.74	0.71
SONGS	175	82	3213	183.78	1.81
WRITING	154	81	5504	43.19	0.85
DARK	98	81	3445	28.91	0.87
STAR	130	80	5142	25.75	0.7
VOICE	107	80	4202	21.78	0.71
BEAUTIFUL	115	80	2977	70.25	1.31
ALBUM	193	78	3537	203.17	1.81
GENERATION	107	76	35	38.68	0.97
BOY	129	74	4535	38.05	0.87
SCENE	93	73	3518	21.66	0.76
READING	128	73	488	29.01	0.75
THEATRE	172	72	6875	32.72	0.69
PLAYS	109	72	3731	34.77	0.91
PERFECT	98	72	3397	30.14	0.89

HEAR	105	72	3984	24.2	0.76
ERA	87	72	215	57.91	1.38
1970S	86	71	1823	73.74	1.6
FAMOUS	94	71	36	20.96	0.75
IMAGE	89	71	3044	28.45	0.91
NOVEL	210	70	4723	164.13	1.51
SOUNDS	89	70	2926	31.74	0.97
HALL	117	70	4659	22.58	0.69
STRANGE	83	70	2225	47.37	1.26
GIRL	106	69	3832	28.68	0.83
TELLS	86	69	3102	23.44	0.83
OLDER	89	68	3256	23.18	0.81
WRITER	136	67	3937	66.07	1.15
MEMORIES	95	67	1379	131.81	2.15
MYSELF	103	67	4056	20.75	0.71
BOYS	105	66	3849	27.17	0.81
FILMS	137	66	4062	63.07	1.12
WONDER	90	66	3024	30.25	0.94
AUTHOR	104	66	3396	37.77	0.98
MEMORY	83	66	2244	46.57	1.25
LIVED	82	65	2882	24.2	0.87
MUSICAL	120	64	2843	86.02	1.44
QUEEN	97	64	3574	24.68	0.8
FASHION	119	64	4196	34.78	0.87
CHILDHOOD	100	63	1493	134.58	2.11
BROTHER	98	63	3733	22.28	0.75
MOVIE	137	63	343	89.06	1.36
COLLECTION	114	63	3005	67.25	1.29
CHARACTERS	100	62	2619	59.74	1.3
LINES	80	62	2956	20.17	0.8
FAMILIAR	66	61	2191	22.93	0.95
CULTURAL	98	61	2651	54.92	1.25
HAIR	87	61	3017	26.72	0.89
STARS	83	60	2894	25.09	0.88

Notes

- ¹ A complex/mixed emotion that allows for the activation of both positive and negative affect (see Watson, Stanton 2017).
- ² Interestingly negative views frame nostalgia as (pretend) memory, positive views frame it as emotion.
- ³ The political effects of collective nostalgia, for example, can increase and decrease support for right-wing populist rhetoric (Lammers, Baldwin 2020) and the political use of nostalgia can accommodate “progressive, even utopian impulses as well as regressive stances” (Pickering, Keightley 2006: 919).
- ⁴ Marketing strategies and advertising have profitably exploited the appeal of “retro” for decades (Brown 2001).
- ⁵ Perhaps the most important tenants of corpus linguistics (and CADS) are the “principle of total accountability” (Leech 1992: 112) which predicates that the analysis (can and) must account for all the instances of a phenomenon in the corpus, and the “culture of the counterexample” (Partington et al. 2013: 332) i.e. actively pursue contradicting or non-conforming evidence.
- ⁶ *Wordsmith* (Scott 1996), *Sketchengine* (Kilgariff et al. 2004) and *Xaira* (developed by Lou Burnard and Tony Dodd at Oxford University, <https://tei-c.org/Vault/Talks/OUCS/2006-02/talk-xaira.pdf>) are corpus analysis tools (generally referred to as concordancers) which allow us to do different things with the data, or allow us to do the same thing in different ways (and hence potentially seeing things from different angles). One benefit of using multiple pieces of software is that we remain alert to the fact that tools are just tools, they are not methods and their output is not the analysis.
- ⁷ The example above was retrieved testing another hypothesis in search of linguistic mechanisms that invite nostalgia (Marchi 2022), in this case looking at the co-occurrence of *normal* and *times* in the context of the Covid pandemic, using *SiBol* 2021 (more on the *SiBol* corpus in the following sections).
- ⁸ Recall refers coverage and to the fact that *all* relevant examples are retrieved, precision refers to consistency and the fact that *only* relevant examples are.
- ⁹ *EnTenTen* is a 36billion words English web corpus available on the *Sketchengine* platform.
- ¹⁰ Any corpus is representative of a specific community of users and of language domain, staying with the metaphor of corpus, i.e. body, we know that bodies come in many shapes, sizes and shades and that patterns may vary entirely in different corpora, that represent rather different domains of language or communities.
- ¹¹ Publicly available through the web-based suite of tools *Sketchengine*. For further information about the *SiBol* project and the corpus composition see: <https://centri.unibo.it/colitec/en/research/corpus-assisted-discourse-studies-cads>.
- ¹² *EVOKE* could be classified also in the category “feeling” since it is just as common to evoke emotions as it is to evoke memories. Moreover, *EVOKE* also suggests a further layer of meaning as lack of control, in larger corpora (such as the complete *SiBol* collection and the enormous *EnTenTen20*) we find other collocates pointing towards this: *induce, stir, inspire, conjure, fueled by, invoke, rekindle*. Verbs suggesting lack of agency in the nostalgising.
- ¹³ The boundary between the concepts of semantic preference and semantic prosody is sometimes muddled. The broad distinction is that semantic preference refers to the relation to a semantic field, while semantic prosody “links the node to some expression of attitude or evaluation which may not be a single word, but may be given in the wider context” (McEnery, Hardie 2012: 138). So, in this case, we can have a semantic preference of “distortion” or of “hedonism”, but semantic prosody is simply either positive or negative.
- ¹⁴ For the purposes of this work nostalgia is operationalised following De Brigard’s definition and nostalgic memories are different from (other) fond memories in that they contain the constitutive component of contrast between a positive past and a lacking present. In different contexts (or text types) the distinction between a nostalgic and a non-nostalgic memories may well be based on different characteristics, as emerges from work I am conducting with Craig Evans on personal/autobiographical nostalgia.
- ¹⁵ Since 1992 *the Guardian* launched its features section as the *G2* supplement, when the paper transitioned to the “Berliner” format in 2005 a number of feature sections were published as individual supplements in a range of page sizes.
- ¹⁶ Keywords occurring in less than 10% of texts and grammar words were excluded.
- ¹⁷ The last two are good examples of manual disambiguation: over 50% of occurrences of *doctor* in the corpus referred to the BBC series *Doctor Who*, similarly the majority of references to *coronation* refer to the soap-opera *Coronation Street*. As a rule ambiguous or polysemous words are assigned to semantic categories on a quantitative basis, i.e. words are grouped depending of their dominant meaning in context (i.e. that identified in the highest proportion of occurrences).
- ¹⁸ Duguid (2010) shows that increasing vagueness is a key features in the diachronic comparison of newspaper and is an indicator of the progressive informalization of newspaper language; Marchi (2019) reports that the increasing informalization is also due to the increasing volume of soft-news in the output of newspapers.
- ¹⁹ *Look* is a good example of fuzzy boundaries between categories, since it can just as reasonably be classified as “memory”, as it refers to a metaphorical looking back.
- ²⁰ While *Ostalgie* (German neologism of the year 1993) specifically refers to nostalgic longing for East Germany, it is used as a label to indicate post-Soviet nostalgia broadly.
- ²¹ Time and memory keywords in bold in the examples.
- ²² Underlined in the examples.
- ²³ Extract from *Nostalgia* form the collection *Mean Time*, by Carol Ann Duffy (1993). Sense of defectiveness highlighted in bold.
- ²⁴ Or the “delicious smell of petrol”, quoted in Tullett’s brilliant study on the history of smell (Tullett 2023: 36).
- ²⁵ Craig Evans, conversation during a nostalgia reading group meeting, 27 May 2022.
- ²⁶ This is, for example, the case in a corpus of transcripts of the BBC radio program *Desert Island Discs*, I am currently working on.

References

- BATCHO K. I. (2007), "Nostalgia and the Emotional Tone and Content of Song Lyrics", in *American Journal of Psychology*, 120, pp. 361–381.
- BAUMAN Z. (2017), *Retrotopia*, Polity Press, Cambridge.
- BEDNAREK M. (2008), *Emotion Talk Across Corpora*, Palgrave Macmillan, Basingstoke and New York.
- BOYM S. (2001), *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York.
- BONNETT A. (2016), *The Geography of Nostalgia: Global and Local Perspectives on Modernity and Loss*, Routledge, London.
- BREZINA V., MC ENERY T., WATTMAN S. (2015), "Collocations in Context: A New Perspective on Collocation Networks", in *International Journal of Corpus Linguistics*, 20:2, pp. 139–173.
- BROWN S. (2001), *Marketing: The Retro Revolution*, Sage, London.
- CARTER A. (2017), *Shaking a Leg: Collected Journalism and Writings*, Vintage, London.
- CAMPANELLA E., DASSÙ M. (2019), *Anglo Nostalgia: The Politics of Emotion in a Fractured West*, Oxford University Press, Oxford.
- CAPLE H. (2018), "Analysing the Multimodal Text", in TAYLOR C., MARCHI A. (eds.), *Corpus Approaches to Discourse: A Critical Review*, Routledge, London, pp. 85–109.
- CHABON M. (2017), "The True Meaning of Nostalgia", in *New Yorker*, 25 March, available at <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-true-meaning-of-nostalgia>, last accessed 09/09/2023].
- COHEN N. (2021), "Our Politics of Nostalgia Is a Sure Sign of Present-Day Decay", in *Observer*, 26 June, available at <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/jun/26/our-politics-of-nostalgia-is-a-sure-sign-of-present-day-decay>, last accessed 26/09/2023.
- DAVIS F. (1979), *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, Free Press, New York.
- DE BEAUGRANDE R. (1980), *Text, Discourse, and Process*, Longman, London.
- DE BRIGARD F. (2018), "Nostalgia and Mental Stimulation", in GOTLIB A. (ed.), *The Moral Psychology of Sadness*, Rowman and Littlefield International, London, pp. 155–182.
- DE VIERS C. E., HOFFMAN I. (2018), "The Power of the Past: How Nostalgia Shapes European Public Opinion", Bertelsmann Stiftung, in *Euroinions* <https://euroinions.eu/de/text/the-power-of-the-past>, last accessed 26/09/2023.
- DOUGUID A. (2010), "Newspaper Discourse Informalisation", in *Corpora* 5:2, pp. 109–138.
- ID. (2011), "Control: A Semantic Feature in Evaluative Prosody", talk given at Corpus Linguistics 2011, University of Birmingham, 20–22 July 2011.
- DUFFY C. A. (1993), *Mean Time*, Anvil Press, Vancouver.
- DUYVENDAK J. W. (2011), *Politics of Home: Belonging and Nostalgia in Western Europe and the United States*, Palgrave Macmillan, London.
- EGBERT J., SCHNUR E. (2018), "The Role of the Text in Corpus and Discourse Analysis: Missing the Trees for the Forest", in TAYLOR C., MARCHI A. (eds.), *Corpus Approaches to Discourse: A Critical Review*, Routledge, London, pp.159–173.
- EGBERT J., BIBER D. (2019), "Incorporating Text Dispersion into Keyword Analyses", in *Corpora*, 14:1, pp. 77–104.
- ELGENIUS G., RYDGREN J. (2022), "Nationalism and the Politics of Nostalgia", in *Sociological Forum*, 37:1, pp. 1230–1243.
- GABRIELATOS C. (2018), "Keyness Analysis: Nature, Metrics & Techniques", in TAYLOR C., MARCHI A. (eds.), *Corpus Approaches to Discourse: A Critical Review*, Routledge, London, pp. 225–258.
- GOODALE G. (2011), *Sonic Persuasion: Reading Sound in the Recorded Age*, University of Illinois Press, Champaign.
- HEATHERLY O. (2016), *The Ministry of Nostalgia*, Verso, London.
- HEPPER E. G., RITCHIE T. D., SEDIKIDES C., WILDSCHUT T. (2012), "Odyssey's End: Lay Conceptions of Nostalgia Reflect Its Original Homeric Meaning", in *Emotion*, 12:1, pp. 102–119.
- HIGGINS J. (2022), *Sentient: What Animals Reveal About Human Senses*, Pan Macmillan, London.
- HOEY M. (2005), *Lexical Priming: A New Theory of Words and Language*, Routledge, London.
- KENNY M. (2017), "Back to the Populist Future?: Understanding Nostalgia in Contemporary Ideological Discourse", in *Journal of Political Ideologies*, 22:3, pp. 256–273.
- KILGARIFF A., RYCHLY P., SMRZ, P., TUGWELL D. (2004), "The Sketch Engine", in WILLIAMS G., VESSIER S. (eds.), *Proceedings of the Eleventh International Congress of Euralex 2004*, Université de Bretagne-Sud, Bretagne, pp. 105–16.
- JAGFELD G., HUMPHREYS C., RAYSON P., LOBBAN F., JONES S. (2022), "Corpus Framework Analysis: Integrating Computational Linguistics, Corpus Linguistics, and Clinical Psychology to Analyse Online Posts on Personal Recovery in Bipolar Disorder", paper presented at *Corpora and Discourse International Conference*, 26–28 August 2022, Bertinoro (Italy).
- LAMMERS J., BALDWIN M. (2020), "Make America Gracious Again: Collective Nostalgia Can Increase and Decrease Support for Right-Wing Populist Rhetoric", in *European Journal of Social Psychology*, 50:5, pp. 943–954.
- LEECH G. (1992), "Corpora and Theories of Linguistic Performance", in SVARTVIK J. (ed.), *Directions in Corpus Linguistics: Proceedings of Nobel Symposium 82 Stockholm, 4–8 August 1991*, Mouton de Gruyter, Berlin, pp. 105–122.
- LILLA M. (2016), *The Shipwrecked Mind*, New York Review Books, New York.
- LOUW B. (1993), "Irony in the Text or Insincerity in the Writer? – The Diagnostic Potential of Semantic Prosodies", in BAKER M., FRANCIS G., TOGNINI BONELLI E. (eds.), *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*, John Benjamins, Amsterdam, pp. 157–176.
- LOWENTHAL D. (1989), "Nostalgia Tells It Like It Wasn't", in SHAW C., CHASE M. (eds.), *The Imagined Past: History and Nostalgia*, Manchester University Press, Manchester, pp. 18–32.
- MANNUR A. (2007), "Culinary Nostalgia: Authenticity, Nationalism, and Diaspora", in *MELUS*, 32:4, pp. 11–31.
- MARCHI A. (2019), *Self-Reflexive Journalism: A Corpus Study of Journalistic Culture and Community in the Guardian*, Routledge, London.
- EAD. (2022), "Is It Going to Be Nostalgia? Pre-Covid in the News", paper presented at *Critical Approaches to Discourse Analysis Across Disciplines (CADAAD)*, Bergamo 6–8 July 2022.
- MARCHI A., TAYLOR C. (2023), "Is Nostalgia What It Used to Be? Nostalgia and Nostalgic Over Time", paper presented at *Corpus Linguistics International Conference*, Lancaster 3–6 July 2023.
- MC ENERY T., HARDIE A. (2012), *Corpus Linguistics*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MORLEY J., PARTINGTON A. (2009), "A few Frequently Asked Questions about Semantic – or Evaluative – Prosody", in *International Journal of Corpus Linguistics*, 14:2, pp. 139–58.
- MURAKAMI A., THOMPSON P., HUNSTON S., VAJN D. (2017), "What is This Corpus About?: Using Topic Modelling to Explore a Specialised Corpus", in *Corpora*, 12:2, pp. 243–277.
- PARTINGTON A. (2004), "Corpora and Discourse: A Most Congruous Beast", in PARTINGTON A., MORLEY J., HAARMAN L. (eds.), *Corpora and Discourse*, Peter Lang, Bern, pp. 11–20.
- ID. (2009), "Evaluating Evaluation and Some Concluding Thoughts on CADs", in MORLEY J., BAYLEY P. (eds.), *Corpus-Assisted Discourse Studies on the Iraq Conflict: Wording the War*, Routledge, London, pp. 261–303.
- ID. (2015), "Evaluative Prosody", in AIJMER K., RUHLEMAN C. (eds.), *Corpus Pragmatics: A Handbook*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 279–303.
- ID. (2017), "Varieties of Non-Obvious Meaning in CL and CADs: From

- 'Hindsight Post-Dictability' to Sweet Serendipity", in *Corpora*, 12:3, pp. 339-367.
- PARTINGTON A., DUGUID A., TAYLOR C. (2013), *Patterns and Meanings in Discourse: Theory and Practice in Corpus-Assisted Discourse Studies (CADS)*, John Benjamins, Amsterdam.
- PHILLIPS M. (1989), *Lexical Structure of Text [Discourse Analysis Monograph 12]*, University of Birmingham, Birmingham, UK.
- PICKERING M., KEIGHTLEY E. (2006), "The Modalities of Nostalgia", in *Current Sociology*, 54, pp. 919-941.
- PINKER S. (2018), *Enlightenment Now: The Case for Reason, Science, Humanism and Progress*, Penguin, London.
- POLLETTA F., CALLAHAN J. (2017), "Deep Stories, Nostalgia Narratives, and Fake News: Storytelling in the Trump Era", in *American Journal of Cultural Sociology*, 3:5, pp.392-408.
- ROUTLEDGE C. (2015), *Nostalgia: A Psychological Research*, Routledge, London.
- SAMUEL R. (1994), *Theatres of Memory*, Verso, London.
- SAUNDERS R. (2020), "Brexit and Empire: 'Global Britain' and the Myth of Imperial Nostalgia", in *Journal of Imperial and Commonwealth History*, 48:6, pp. 1140-1174
- SCOTT M. (1996), *WordSmith Tools*, Oxford University Press, Oxford.
- SCOTT M., TRIBBLE C. (2006), *Textual Patterns. Key Words and Corpus Analysis in Language Education*, John Benjamins, Amsterdam.
- SEDIKIDES C., WILDSCHUT T., BADEN D. (2004), "Nostalgia: Conceptual Issues and Existential Functions", in GREENBERG J., KOOLE S., PYSZCZYNSKI T. (eds.), *Handbook of Experimental Existential Psychology*, Guilford, New York, pp. 200-214.
- STEWART K. (1988), "Nostalgia: A Polemic", in *Cultural Anthropology*, 3:3, pp. 227-241.
- TAYLOR C. (2022), "The Affordances of Metaphor for Diachronic Corpora & Discourse Analysis: Water Metaphors and Migration", in *International Journal of Corpus Linguistics*, 27:2, pp. 451-479.
- TULLETT W. (2023), *Smell and the Past: Noses, Archives, Narratives*, Bloomsbury, London.
- WAHL-JORGENSEN K. (2019), *Emotions, Media and Politics*, Polity Press, Cambridge.
- WATSON D., STANTON K. (2017), "Emotion Blends and Mixed Emotions in the Hierarchical Structure of Affect", in *Emotion Review*, 9, pp. 99-104.
- WILLIAMS R. (1973), *The Country and the City*, Oxford University Press, Oxford.
- WOODS H. R. (2022), *Rule Nostalgia: A Backwards History of Britain*, Penguin Random House, London.

Derive transmoderne in Spagna. Dalla crisi alla rigenerazione, nella poesia verbale e visiva del XXI secolo

MARINA BIANCHI

Università degli studi di Bergamo
marina.bianchi@unibg.it

Parole chiave

Transmodernità
Postmodernità
Poesia spagnola contemporanea
Poesia visiva
Rigenerazione

Keywords

Transmodernity
Postmodernity
Contemporary Spanish Poetry
Visual Poetry
Regeneration

Abstract

L'articolo si apre con una breve riflessione sulla situazione caotica e frammentaria alla quale ci aveva portato la Postmodernità di fine Novecento, illustrata con tre poesie visive, di Antonio Orihuela, di Gustavo Vega e di Ana Rossetti. Segue una sintesi delle ripercussioni artistiche e letterarie del passaggio alla Transmodernità, così denominata nel 1989 dalla filosofa Rosa María Rodríguez Magda e da lei teorizzata nel volume *Transmodernidad* del 2004. Il suo pensiero ci fornirà i fondamenti metodologici per l'analisi di alcune proposte rigenerative che recepiscono l'attuale necessità di riarmonizzazione e di superamento della crisi postmoderna.

Molti autori spagnoli già noti negli anni Ottanta e Novanta sembrano accogliere il nuovo paradigma epistemologico nel XXI secolo, a volte in modo inconsapevole, lasciando che questo si rifletta sulle loro produzioni visive e verbali. Ne sono esempi alcune delle opere dei già citati Antonio Orihuela e Ana Rossetti, così come altre dell'artista Rafael de Cózar e dello scrittore Rafael Ballesteros.

The article opens with a short reflection on the chaotic and fragmented situation to which late twentieth-century Postmodernity had led us, exemplified through three visual poems by Antonio Orihuela, Gustavo Vega and Ana Rossetti. Subsequently, we will summarise some of the artistic and literary repercussions of the transition to Transmodernity, as coined in 1989 by the philosopher Rosa María Rodríguez Magda and theorized within her 2004 volume *Transmodernidad*. Her conceptual framework will provide us with the methodological foundations for the analysis of some regenerative proposals that embrace the current need for reharmonization and overcoming of the postmodern crisis.

Many Spanish authors who were already well-known during the 1980s and 1990s seem to adopt the new epistemological paradigm in the 21st century, sometimes unconsciously, allowing it to reflect in their visual and verbal creative products. Illustrative instances include works by the aforementioned Antonio Orihuela and Ana Rossetti, as well as those produced by the artist Rafael de Cózar and the writer Rafael Ballesteros.

1. Premesse teoriche e metodologiche

In seguito alla pubblicazione dell'opera *La condition postmoderne* di Jean François Lyotard (1979), è divenuto di uso comune definire la crisi della Modernità con la denominazione di Postmodernità, ma il dibattito sulla sua validità non si è mai concluso.¹ Zygmunt Bauman (2002) preferisce l'espressione "modernità liquida", che ugualmente si riferisce all'ambivalenza, all'incertezza, alla globalizzazione, alla deterritorializzazione, al desiderio che l'acquisizione dei beni non soddisfa, alla complessità, alla frammentarietà, alla plurifunzionalità, all'impossibilità di stabilire criteri di giudizio basati su dualismi chiari. Pur consapevoli delle controversie ancora vigenti, adottiamo il termine Postmodernità, con l'iniziale maiuscola sia per esso sia per gli altri paradigmi epistemologici occidentali delle diverse epoche, e non lo consideriamo sinonimo di Postmodernismo, che riserviamo invece alla corrente estetica.

La seconda metà del secolo scorso si è gradualmente convertita alla prospettiva postmoderna, che organizza l'esistenza a partire dalla relazione consumatore-mercanzia, dalla centralità del consumismo o del capitalismo avanzato (Jameson 1991), della tecnologia come misura del progresso e mezzo prediletto per gli scambi interpersonali. Da questo derivano il declino dell'idealismo moderno e il sopravvento dei mezzi di comunicazione di massa (McLuhan 1964), del villaggio globale (McLuhan 1968), della società del simulacro (Baudrillard 1981) e dello spettacolo (Debord 1967): i vincoli divengono instabili, l'ordine e il caos sembrano coincidere, il presente è sempre obsoleto, il futuro, nel migliore dei casi, spaventa. Tale atteggiamento è caratterizzato dalla perdita della speranza, dallo scetticismo, dal relativismo, dall'individualismo, dall'insicurezza e dall'angoscia esistenziale, come ben sintetizza Rafael Morla (2010: 110-114). Sviluppatisi tra gli anni Cinquanta e la fine del secolo scorso, la Postmodernità ci ha condotti verso il pessimismo e l'indifferenza.

Giunti alle soglie del nuovo millennio, ulteriori mutamenti hanno condotto studiosi di diverse discipline a interrogarsi sull'evoluzione delle forme di comprensione della realtà, a domandarsi quale sia l'ontologia del presente che si sta affermando nei primi decenni del XXI secolo. In questo senso, è possibile rilevare cambiamenti di paradigma in differenti arti e saperi

che rispondono all'odierno bisogno di ritrovare unità e consapevolezza critica, insito anche nella fruizione massiva di prodotti seriali che, secondo Donatella Capaldi e Giovanni Rangone, permettono "di organizzare la percezione e l'esperienza di zone specifiche dell'immaginario in un sistema coerente" (2016: 180). Gli autori appena citati (ivi: 178-197) segnalano che la serialità letteraria, in senso episodico, si diffonde grazie alla stampa all'inizio dell'età moderna: nonostante acceleri e divenga transmediale grazie alla necessità postmoderna di consumo e fidelizzazione, prende inizialmente il sopravvento in seno al paradigma epistemologico che conduce verso le grandi narrazioni unitarie. Di conseguenza, in accordo con Giovanni Boccia Artieri e Laura Gemini: "può valere la pena ritornare agli archetipi del moderno, senza la consapevolezza dei quali faremmo fatica a capire il nostro tempo" (2016: 7).

Non si discosta da tale presupposto la teoria sulla quale baseremo il nostro studio: la Transmodernità intesa come superamento della Postmodernità e rigenerazione dopo la crisi identitaria cui ci aveva condotto, formalizzata e così denominata dalla filosofa spagnola Rosa María Rodríguez Magda (2004). Il suo pensiero sarà il supporto metodologico della nostra indagine, nella quale ne rintracceremo le influenze nell'ambito poetico e della poesia visiva: ricercheremo forme di reazione alla morte delle grandi narrazioni (Lyotard 1979: 4), al pessimismo, alla frammentazione, alla molteplicità apparentemente irriducibile, alla perdita della speranza e dei valori, tra i quali anche l'amore e la solidarietà. Già dagli anni Novanta, la società occidentale sembra plasmare un nuovo modo di interpretare il mondo e di interagire con esso, un paradigma epistemologico, o gnoseologico secondo la terminologia filosofica tradizionale, che Rodríguez Magda (2004) chiama Transmodernità. Usato in precedenza in altri contesti e con connotazioni differenti, il vocabolo designa qui il bisogno di riarmonizzazione, di razionalizzazione, di riunificazione narrativa, di ricostruzione del soggetto e di ritrovamento dell'ottimismo, che crediamo si stia affermando con forza crescente nel XXI secolo.

Non considereremo la definizione di Transmodernità proposta dall'argentino Enrique Dussel (1999), riferita a un'evoluzione della dicotomia di centro (Europa e Nordamerica) e periferia, (America Latina) in quanto, secondo Rodríguez Magda (2004), la globa-

lizzazione comporta inevitabilmente il superamento di tali distinzioni: tutti stiamo ugualmente sperimentando l'esigenza di un ordine culturale che recuperi il carattere totalizzante, che infici la frammentarietà, la crisi e l'egemonia postmoderna del simulacro. A tale proposito, Rodríguez Magda (2013: 9-42) chiarisce che, in una società globale, rizomatica² e tecnologica, il nuovo paradigma si configura come una sintesi dialettica tra la Modernità e la Postmodernità: tra un pensiero unitario, articolato, razionale e fiducioso nel progresso etico-sociale, da una parte, e l'insostenibilità di tali assiomi, dall'altro. Così formulata, la Transmodernità si propone di raggruppare la molteplicità disorganica in un tutto caotico ma totalizzante, in una dimensione diffusa ma interconnessa, in un mondo dove i problemi sono *transnazionali*, come abbiamo appreso con la pandemia di Covid-19, i fenomeni sono *transculturali*, l'informazione è globalmente *transmissibile*, i prodotti creativi sono *transtestuali* e *transmediali*. In altre parole, la Transmodernità recupera le sfide moderne ancora aperte, tenendo conto delle critiche postmoderne che rivelano la necessità di una loro revisione (ivi: 17-18). In questo senso, ricordiamo che, nel contesto accademico, il prefisso *inter-*, tipicamente postmoderno, allude alle intersezioni puntuali tra sistemi autonomi che si sovrappongono (Higgins 1984: 18-28; Sánchez-Mesa, Baetens 2017: 6-27), mentre *trans-* rimanda all'ibridazione che supera le frontiere e le divisioni (Jenkins 2006, *passim*; Sánchez-Mesa, Baetens 2017: 6-27). D'altro canto, *post-*, nella sua dimensione cronologica di ciò che viene dopo, si propone come rottura ed elude una definizione precisa; dunque, tende al vuoto e al nichilismo (Rodríguez Magda 2013: 17).

Consapevoli di lavorare con teorie ancora da verificare, la cui trascendenza non è comparabile a quelle ormai affermate sulla Postmodernità, eviteremo di soffermarci sui dettagli concettuali, sulle molteplici relazioni con la virtualità e sulle sfumature sociologiche della Transmodernità. Ci limiteremo a considerarla nella sua accezione di desiderio di superare la soffocante stasi della passività, di bisogno impellente di oltrepassare i limiti postmoderni, di rivendicazione della conoscenza come mezzo per recuperare uno sguardo più positivo. Dopo anni di lavoro confluiti nel volume *De la Modernidad a la Postmodernidad. Vanguardia y Neovanguardia en España* (Bianchi 2016) e caratterizzati dal ricorso alla Postmodernità per ana-

lizzare opere poetiche, narrative e transmediali, alla luce degli sviluppi del XXI secolo, stiamo cominciando a leggere i prodotti creativi del nuovo millennio attraverso il filtro del presente ontologico transmoderno. Poiché il contesto, inteso come tempo, luogo, ideologia, paradigma di pensiero e atteggiamento, influenza l'autore anche quando mostra una palese volontà di allontanarsene (Adorno 2003: 393-413), riteniamo che il cambiamento osservato da Rodríguez Magda si ripercuota su alcune produzioni culturali. Queste riflessioni ci inducono a interpretare i recenti mutamenti delle opere poetiche e poetico-plastiche spagnole come passaggio dalla Postmodernità alla Transmodernità.

Infine, non ci dilungheremo sulla definizione di poesia visiva e sulle sue implicazioni, ma è bene ribadire che, in Spagna, il genere si inserisce nel contesto della poesia sperimentale (López Fernández 2008: s.p.) promossa dalle neoavanguardie a cavallo tra gli anni Sessanta³ e Settanta ed è inteso come ibridazione di parola e arti plastiche che risponde alla supremazia dell'immagine nella nostra società (Cózar 2014: 131). Dal punto di vista teorico, si tratta di un'evoluzione della concezione oraziana del *ut pictura poesis* dell'*Epistola ai Pisoni* (Orazio 1930: 103), in quanto la sincronicità delle due dimensioni non è stabilita a partire dalla funzione imitativa tra poesia e pittura, bensì dal dialogo, dalla concomitante azione dei due mezzi, dal talento multiplo di poeti pittori e viceversa, come afferma Monegal (2000: 18); dunque, siamo lontani da quella che Jakobson definisce "traduzione intersemiotica" (1987: 429), nella quale rientrano l'ecfrasi o l'illustrazione grafica di un testo. Questo tipo di creazione potrebbe forse inserirsi nel procedimento che Umberto Eco chiama "interpretazione intersistemica" "con mutazione di materia" (2003: 236), purché si tenga conto del fatto che la parola e l'immagine sono offerte congiuntamente, in modo tale che solo l'interazione di entrambe crei l'effetto dell'opera e le sue implicazioni semantiche. Tra gli ispanisti esperti del genere in questione, Juan Antonio Ramírez lo definisce "un sistema connotato complesso il cui piano espressivo è costruito attraverso la fusione della significazione del testo e della significazione dell'immagine" (1997: 190).⁴

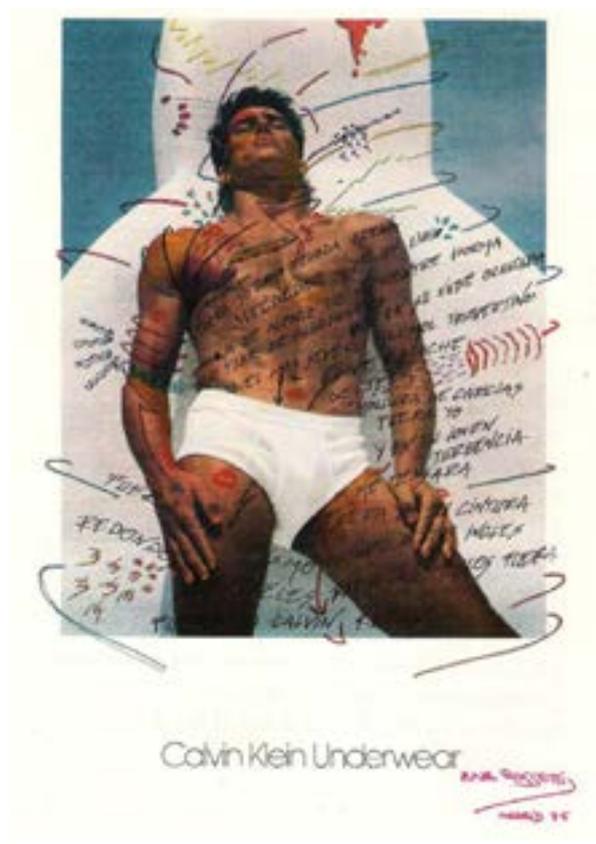


Fig. 1 | Poesia visiva, collezione personale dell'autore: Ana Rossetti, *Calvin Klein Underwear* (1985), riprodotta da Jesús Ponce Cárdenas (2016: 251), <https://teseo.unitn.it/ticontre/article/view/993/993>

2. Tre esempi della crisi postmoderna

Come sempre accade nella storia delle arti, ogni autore si avvicina o si allontana dalle tendenze estetiche in momenti differenti, né le date di pubblicazione coincidono necessariamente con quelle di composizione. Tuttavia, osservando gli sviluppi di alcune traiettorie creative, è possibile assistere al passaggio dalla crisi alla rigenerazione transmoderna, che talvolta avviene in modo graduale e altre è più repentino. Per questo motivo, due dei nomi selezionati sono riproposti in entrambe le fasi.

Negli ultimi decenni del secolo scorso, la crisi dell'identità e dei valori ha comportato la creazione di poesie visive che indagano l'ambiguità, la superficialità e l'individualismo come conseguenze dal con-

sumismo, evidenziando la trivializzazione del ruolo dell'essere umano e delle sue relazioni, la mancata percezione del senso e l'illusorietà sociale, fino a trasformarlo in un individuo alienato, incapace di reagire. Nelle produzioni postmoderne, la frustrazione proviene dal confondere il bisogno e la brama; la scarsa efficacia comunicativa e la sfiducia nel linguaggio assumono la forma di testi cancellati che denunciano l'assenza di imparzialità e di libertà; le parole che invitano a riflettere sul disordine, lo smarrimento e la fallacia perdono la loro pregnanza. Un rapido sguardo a tre opere di quest'epoca fornirà il materiale di confronto per comprendere il successivo movimento transmoderno che qui avvaloriamo.

L'epigramma *Calvin Klein Underwear* è stato creato da Ana Rossetti (San Fernando, Cádiz, 1950) per l'esposizione *Poemas autógrafos* del 1985, organizzata presso il *Círculo de Bellas Artes* di Madrid [Fig. 1], e incluso nel rispettivo catalogo (Rossetti 1987: 87). Più tardi, il testo verbale dell'opera è stato trascritto nella raccolta *Yesterday* (Rossetti 1988: 54) con l'errato titolo di "Calvin Klein, uderdrawers", mantenuto nel volume antologico *La ordenación (Retrospectiva 1980-2004)* (Rossetti 2004: 198). Gli endecasillabi e gli alessandrini spagnoli sono scritti a mano sulla fotocopia a colori di un annuncio⁵ di biancheria intima maschile di Calvin Klein e collocati intorno all'indumento pubblicizzato. I disegni, le linee, le frecce e gli altri dettagli grafici, realizzati con pennarelli colorati, puntano verso l'oggetto del desiderio, riproducono i segni di baci lasciati dal rossetto, enfatizzano il corpo, guidano la percezione e l'interpretazione dell'osservatore; contemporaneamente, le parole⁶ danno conto dei pensieri di un soggetto poetico che osserva la fisicità dell'uomo, evocandola attraverso metafore floreali e architettoniche che riguardano sia il capo d'abbigliamento sia il membro virile che cela al suo interno, mai nominati in modo esplicito. L'elegante prosopografia verbale e gli elementi visivi ironizzano congiuntamente sulla lussuria mercificata negli annunci commerciali: il piacere dello sguardo diviene nevrosi del desiderio e la dozzinalità dell'ambita identificazione con la biancheria maschile ne rivela la dis-sennatezza; ne consegue l'effetto comico, quasi sarcastico, riguardo all'illusoria reificazione consumista.

Dalla banalizzazione del pensiero postmoderno passiamo alla censura in esso celata, nel silenzio del messaggio cancellato che invade lo spazio della

poesia viva *Anticapitalista* (2014: 342), di Antonio Orihuela (Moguer, Huelva 1965) [Fig. 2]. Apparsa sul numero monografico *Experimental* della rivista *Tintas* del 2014, propone un testo reso illeggibile dalla macchia, come una goccia di acqua che ha assunto una forma simile a una bomba a mano e ha fatto svanire l'inchiostro: il discorso negato o ignorato dal sistema sociale prende il sopravvento. Si conservano pochi frammenti che, messi in sequenza e tradotti in italiano, recitano: "Che generosità / saggia anticipazione / alberi / pioni[...] / il 78 / SOLD NATIVE film".



Fig. 2 | Poesia viva, collezione personale dell'autore: Antonio Orihuela, *Anticapitalista* (2014: 342), <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3861/3993>



Fig. 3 | Poesia viva, collezione personale dell'autore: Gustavo Vega, *Ángulo muerto* (2014: 75), <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3801/3945>

Nonostante le conoscenze del passato siano cadute nell'oblio, è ancora possibile scorgere un avvertimento costruito sul frammento, sulle omissioni, sulle ellissi, sulle apocopi. I settenari in apertura suggeriscono ironicamente la bontà del preavviso della catastrofe capitalista, che nei tre pentasillabi che seguono, di cui il primo scomposto, si dispiega in: alberi che ricordano lo scarso rispetto per la natura, pionieri che alludono alle guerre, l'anno della Costituzione spagnola che evoca la democrazia incompiuta, l'espressione inglese del nativo venduto che rimanda alla schiavitù. La chiusa finale con il riferimento al cinema ribadisce il carattere illusorio e di simulacro al quale il genere umano è asservito, spesso senza accorgersene.

Infine, Gustavo Vega (Villaverde de los Cestos, León 1948) firma *Ángulo muerto* (2014: 75) [Fig. 3], anch'essa uscita sullo stesso numero monografico di

Tintas. La poesia visiva insiste sul caos postmoderno mediante una composizione verbale disposta graficamente all'interno di un circolo chiuso, quasi un assedio, e caratterizzata dall'assenza di colore: il nero, il bianco e il grigio si alternano nella forma geometrica, nelle parole e nelle saette che le colpiscono. I versi avvertono della menzogna e dell'inganno: "Vivere. / Moriamo / aggrovigliati / tra il senso / e la sua decostruzione". A continuazione, i sistemi complessi e la rete, con i suoi nodi e i collegamenti, richiamano la comunità virtuale "in cui ci siamo perduti" e nei cui "angoli morti" l'illusione di condivisione non risolve l'oppressione della solitudine; allo stesso modo, il "dire metapoetico", alla portata di tutti, offre una falsa libertà che comporta la perdita di rilevanza di qualunque affermazione. Nell'originale spagnolo, l'allitterazione iniziale della r sottolinea la durezza della situazione, seguita da quella della s che simula il sussurro; l'alternanza delle due trasporta il lettore verso l'elusiva nostalgia finale.⁸ Il rimpianto dell'autenticità, della condivisione vera, della speranza, della semplicità e dell'umanità si scaglia sul fruitore dell'opera come le frecce all'interno di essa.

3. Derive transmoderne verso il sociale

In accordo con quanto affermato all'inizio, superare il logoro canone postmoderno in favore della rigenerazione transmoderna significa abbandonare la critica passiva per abbracciare l'incitamento a un agire attivo. In questo senso, gli autori auspicano il cambiamento e suggeriscono strategie utili a realizzarlo, in linea con la prima definizione di Transmodernità che Rodríguez Magda offre nel suo libro del 2004:

'Trans' significa trasformazione, dinamismo, attraversamento di qualcosa in un mezzo diverso; ciò che passa 'attraverso', non si ferma, bensì sembra raggiungere uno stadio successivo e comporta, dunque, la nozione di trascendenza. [...] La trascendenza. Ogni stato instabile provoca ansia, suscita un desiderio di risoluzione. [...]. La secolarizzazione della ragione e successivamente il suo indebolimento hanno generato l'urgenza di uscire dal relativismo, di cercare una nuova sintesi, unità e totalità (2004: 16-17).⁹

Numerosi prodotti letterari e artistici del XXI secolo mostrano una ritrovata volontà di azione e la speran-

za in un cambiamento che richiede, in primo luogo, la consapevolezza e l'accettazione del proprio ruolo nella ridefinizione sociale. In questo contesto si collocano alcune opere di due degli autori affrontati nel paragrafo precedente.

Un libro di Orihuela, contemporaneo alla sua opera visiva già trattata, trasmette un messaggio transmoderno non solo al suo interno, ma anche nell'illustrazione di copertina. Ci riferiamo a *El amor en los tiempos del despido libre* (Orihuela 2014b), titolo che parodia il romanzo del colombiano Gabriel García Márquez *El amor en los tiempos del cólera* (1985), dove l'amore resiste alle avversità. La raccolta poetica di Orihuela riflette sullo stile di vita suicida a cui

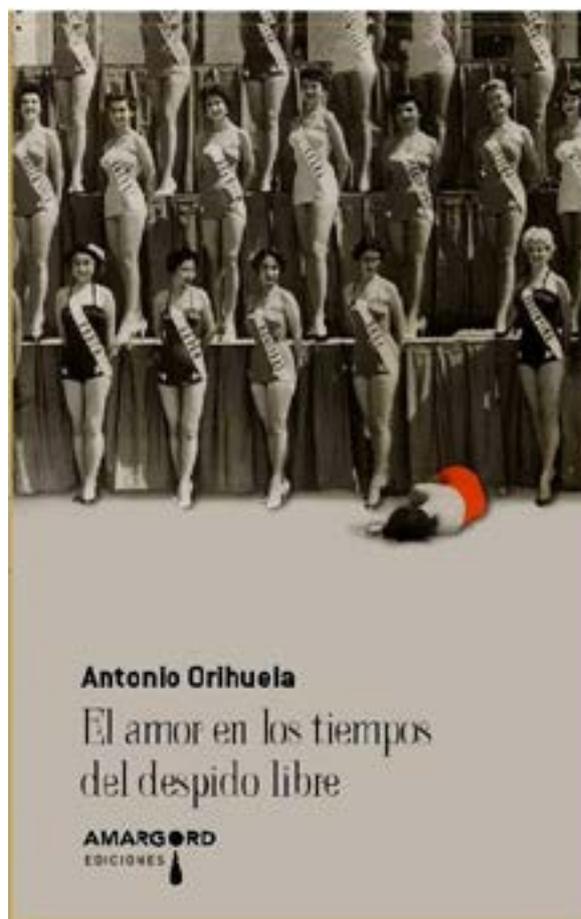


Fig. 4 | Copertina della raccolta poetica: Antonio Orihuela, *El amor en los tiempos del despido libre* (2014b)

hanno condotto le dinamiche consumiste: i nostri bisogni reali, come l'amore, sono stati sostituiti con altri artificiali che rendono effimere le relazioni. Il soggetto lirico polifonico si è reso conto di ciò che accade intorno a lui ed esperisce direttamente le conseguenze di entrambi gli atteggiamenti possibili: quelle di colui che reagisce e quelle di chi opta per l'inerzia. Esporre in modo esplicito gli effetti benevoli del primo e l'assurdità del secondo ha l'obiettivo dichiarato di obbligare il lettore a scegliere di ribellarsi al paradigma postmoderno che ha interiorizzato. Inoltre, il ricorso all'ironia persegue lo scopo di smuovere il pubblico, di allontanarlo dall'autocommiserazione, di indurlo alla responsabilità e alla dignità. La copertina [Fig. 4], quasi una poesia visiva, è un chiaro rimando alla locandina e alle sequenze del film di Steven Spielberg *Schindler's list* (1993): ripropone l'idea del cappotto rosso che, in accordo con quanto sostenuto dal regista, ha la funzione di metaforizzare l'evidenza di un massacro che molti hanno sottovalutato o ignorato. Dinnanzi ad essa, come di fronte alla parola scritta all'interno del volume, non possiamo misconoscere l'evidenza: siamo chiamati a reagire, a evitare che l'esito nefasto dell'indifferenza si diffonda, che la barbarie si insidi laddove ancora non ha seminato distruzione. Lo stesso avviso è amplificato nel libro successivo, *Campo unificado* (2019), nella cui introduzione Orihuela dichiara la volontà di guidare il suo pubblico verso una consapevolezza impregnata di solidarietà, compassione, amore, vale a dire, verso una coscienza integrale che inciti all'impegno, fondamentale per affrontare le sfide sociali e individuali del futuro. In modo analogo, Rodríguez Magda ritiene che la Transmodernità recepisca l'esigenza di trasformare le persone in soggetti performativi che, dopo avere valutato la costruzione delle loro diverse identità, definiscano i loro tratti distintivi attraverso le azioni (2004: 20).

Alla stessa conclusione giunge Rossetti nella raccolta *Deudas contraídas* (2016), che si apre con la definizione del soggetto instabile, narcotizzato, solo, consumato dal dolore, dal rancore e dall'individualismo che gli impedisce di riconoscere la sua colpevolezza. Fin dal primo componimento, però, l'autrice instilla nel lettore la necessità di cambiamento che si compirà alla fine dell'opera, in una struttura perfettamente circolare. Secondo Rossetti, recuperare l'identità e la solidarietà nelle relazioni interpersonali è il primo passo per uscire dalla crisi, dall'alienazione e

dalla paura. Attraverso la voce che prende la parola nel volume e che acquisisce gradualmente consapevolezza, il testo diviene una dichiarazione di verità, una reazione transmoderna contro la vanità e l'inganno postmoderni, una presa di responsabilità contro la "cultura della lamentela" inutile e vuota, come la definisce Rodríguez Magda (2004: 85), contro la "forma esausta e *light* di ribellione" (ivi: 86), alla quale bisognerebbe opporre "la più alta esigenza, quella del dovere e dello sforzo" (ivi: 87).¹⁰ Dopo avere coinvolto il lettore nel vortice degli orrori quotidiani, davanti ai quali ci si sente impotenti o si finge di non vederli, Rossetti denuncia gli errori che li hanno causati e palesa l'uguale colpevolezza di coloro che li provocano e di chi evita di reagire. Allo stesso tempo, gioca con la coscienza del pubblico, appellandosi alla sensazione di malessere condiviso per infondere la necessità di trasformazione. La sezione finale di *Deudas contraídas* (Rossetti 2016) ricostruisce un'esecuzione capitale, allegoria o correlato oggettivo di ciò che accade nella società postmoderna, dove ognuno deve scegliere se essere vittima, carnefice, o complice del crimine con la propria indifferenza. In ultimo, l'epilogo ha la finalità di smuovere i lettori dallo stato ipnotico che provoca l'inazione, invitandoli a un esercizio di visualizzazione:

Immagina l'oscurità.

L'orrore mentre spara i suoi minuti veloce come la mitragliatrice.

[...]

Immagina l'abbandono delle cose. Il pianto delle cose.

[...]

E come il terrore, la vendetta e l'odio vincono battaglie nel tuo cuore sopraffatto.

Sei nel mezzo del recinto inespugnabile del panico.

[...]

Tu che sei capace di immaginare,

di provare ciò che immagini,

di fabbricare ciò che provi,

di costruire realtà con i sogni,

sei chi ha dato vita all'orrore.

Perciò, osa cambiare la struttura

del mondo

e dove dici timore di speranza,

perché le lacrime sono anche di allegria.

Perché il sangue è anche la nascita.

[...]

Perciò, osa.

Placa la tua mente,
illumina i tuoi occhi,
immagina giustizia,
immagina conforto,
immagina bontà. (Rossetti 2016: 74-75)¹¹

Si passa dalla devastazione, al panico, alla comprensione della colpa, alla richiesta di partecipazione attiva nella trasformazione del pensiero, perché l'essere umano è, innanzitutto, il frutto della sua stessa volontà, di nuovo in accordo con Rodríguez Magda che



Fig. 5 | Copertina della raccolta poetica: Ana Rossetti, *Deudas contraidas* (2016)

cita la necessità di un'apertura spirituale sin dall'inizio del suo volume (2004: 14). Cambiare lo sguardo è anche ciò a cui esorta la copertina di *Deudas contraidas* (Rossetti 2016) [Fig. 5], che a una prima occhiata potrebbe restituire l'immagine di una mano insanguinata, ma se si osserva in profondità si percepisce che il colore rosso è una polvere con pigmenti brillanti, sparsa su un braccio rivolto verso l'alto in segno di speranza: il simbolo di morte muta in quello dell'amore che genera la nascita, completando il significato dei versi riprodotti sopra.

4. Derive transmoderne verso l'emozione

La speranza è di nuovo protagonista nella poesia visiva *En los sueños* (2014: 127) [Fig. 6] di Rafael de Cózar (Tetuán 1951; Bormujos, Sevilla 2014), anch'essa pubblicata nel 2014 sulla rivista milanese *Tintas*. La tecnica di rielaborazione grafica al computer enfatizza la centralità dell'elemento cromatico, in un'opera carica di allucinazioni oniriche di discendenza surrealista. In alto a sinistra, si intravede il sole al tramonto i cui raggi rossi e rosa invadono il paesaggio; a destra, diverse modulazioni accompagnano il passaggio dall'oscurità del cielo allo scenario terrestre multicolore, nel quale si intravedono le silhouette di montagne verdi, il colore della terra in contrasto con il blu del cielo (Cirlot 2004: 116) e simbolo della natura (ivi: 142). Le diverse tonalità, tra il dorato/arancione e il giallo con dettagli rossi a sinistra, e tra il blu e il nero a destra, si mescolano nella parte alta generando una linea lilla/violetta. L'interpretazione è chiarita nel *Diccionario de símbolos* di Juan Eduardo Cirlot, autore che ha sicuramente influenzato Cózar: la sequenza del giallo, dell'arancione, del rosso, del violetto e del blu è la scala cromatica per andare dal primo all'ultimo, di cui il verde sarebbe la transizione sommativa diretta; inoltre, il "viola [significa] nostalgia, ricordo, vale a dire, devozione (blu), unita alla passione (rosso)" (ivi: 141), entrambe necessarie per la creazione artistica e per l'amore. Infine, i due colori predominanti nella parte alta, il giallo e il blu, potrebbero rappresentare l'opposizione di luce e ombra, poiché, scrive Cirlot:

La tendenza alla formulazione polare dei fenomeni e alla considerazione estrema secondo cui i colori [...] possono essere ridotti ad aspetti di valore positivo (luce) o negativo



Fig. 6 | Poesia visiva, collezione personale dell'autore: Rafael de Cózar, *En los sueños* (2014: 127), <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3805/3949>

(ombra) si ripercuote anche su teorie estetiche contemporanee che, anziché basare il sistema cromatico sui tre colori primari (rosso, giallo, blu), lo fondano sull'opposizione tra giallo (bianco) e blu (nero), considerando il rosso come risultato della transizione indiretta tra questi due (ivi: 141).¹²

In accordo con questo concetto, come scrive Cózar in altre poesie raccolte in *Con-cierto visual sentido*, i "lontani giorni del solo rosso" (2006: 35) sono metafora della passione vissuta, prima che arrivino il "blu della notte" (ivi: 21), con la nostalgia e la perdita, e il freddo inverno con la neve bianca e le nuvole grigie, che ricordano l'assedio del tempo. Tutto ciò si ritrova in *En los sueños*, dove "gli echi degli amori perduti" rammentano il ruolo dell'amore come bisogno primario che la Transmodernità vuole recuperare. I fantasmi della memoria sono evocati visivamente nelle sfere rosse che fluttuano nell'aria, passioni dissolte con il passare dei giorni. Tuttavia, il sole occupa una buona parte della composizione, accompagnato verbalmente dalla "linfa della memoria" che si ravviva nei sogni e ci stupisce con le perdite del passato, ma anche con la speranza di incontri futuri.¹³ Nello spazio grafico dedicato all'elemento terrestre, in basso a sinistra, oltre alla presenza del verde, del lilla, del porpora mescolato con il nero, dell'azzurro e del viola, simboli del potere, della spiritualità e della sublimazione (Cirlot 2004: 141), sembrano imporsi di nuovo i colori della luce e della speranza, sebbene sempre intercalati dal nero: l'oro, l'arancione e il giallo.

Sicuramente votato all'ottimismo e mai disposto

alla resa è pure Rafael Ballesteros (Málaga, 1938). Pur limitandosi alla parola non ibridata con altre arti, sorprende per la sua originalità, le immagini visuali, le sperimentazioni con il linguaggio, la profondità delle sue riflessioni e le emozioni intense. Pubblicato di recente, *Perseverancia. Poesía inédita (2018-2021)* (Ballesteros 2022), include tre raccolte che, nell'insieme, ricostruiscono il viaggio del pellegrino, un'allegoria dell'esperienza vitale che si conclude con un epitaffio che canta la sopravvivenza oltre la morte. Il titolo del volume rimanda all'atteggiamento del soggetto poetico: la perseveranza, una condotta in linea con la rigenerazione transmoderna e opposta all'abulia postmoderna. Nonostante le difficoltà e il dolore causati dalla perdita di un figlio, la costanza persiste e si rafforza nei tre libri riuniti: "Un soffio di fuoco è il ricordo" rimembra l'amore e il desiderio dell'età giovanile, "Cupi stati del cuore" medita sulla morte e sugli stati d'animo che comporta, "I poteri della poesia" offre il verso come mezzo per ritrovare un raggio di luce nell'oscurità esistenziale. L'esperienza della perdita drammatica, presentata con piena sincerità, segna indelebilmente il poeta e la sua scrittura, ma la resilienza consiste nel cercare una convivenza dignitosa con la nuova situazione, nel non rassegnarsi a smarrire la fede nella vita. Si tratta della ricerca attorno alla quale è costruito *Perseverancia...*: persino quando dell'uomo restano solo le ceneri, la quiete eterna, inamovibile e definitiva, la poesia compie il miracolo di eternizzarne l'ultima danza tra le mani di una fanciulla, immortalata nel dinamismo e nella vivacità dell'ultimo componimento: "Poema 15. Para Cristina, la púbera danzarina. (Con las de don Góngora avencencias)" (ivi: 177-179). Il testo è diviso in due parti, dove la prima descrive il gruppo che innalza l'urna funebre tra le mani, in un movimento ascensionale che scuote le ceneri al suo interno e annuncia il ballo finale della bambina. Il cromatismo dell'oggetto assume una funzione metaforica, tra color stagno e azzurro, rispettivamente la tonalità dei resti che custodisce e quella che siamo soliti associare con il mare e con il cielo; inoltre, il fondo verde scuro ha una doppia valenza proveniente da Federico García Lorca, secondo il quale indica a un tempo la linfa vitale delle piante e la decomposizione dei cadaveri (Assumma 2015: 66-67, nota 13; Bianchi 2015: 112). Infine, nella chiusa della prima sezione della poesia, il riferimento al rosso è ugualmente duale, in quanto contemporaneo riman-

do alla passione amorosa e al sangue. Ogni sfumatura racchiude in sé la tendenza alla vita e alla morte, così come gli opposti riferimenti mitologici a Caronte e ad Artemide, al trasportatore delle anime dei defunti al regno dell'Ade e alla dea della caccia e della castità che difende le fanciulle fino al matrimonio (D'Alessio 1954: 74-75). In questo modo, si contrappongono la defunzione dell'uomo adulto e l'inizio dell'esistenza della bambina danzante, protagonista della seconda parte, dove il ritmo e le immagini insinuano il giubilo in un rito funebre che perde ogni connotazione negativa: la giovane ballerina vestita di bianco riceve l'urna dalla musa greca della danza e del canto corale, l'agile Tersicorea (ivi: 669), annunciando il nuovo inizio di chi non dimentica l'esperienza vissuta, ma ha interiorizzato la verità affermata negli ultimi due versi:

Dal succo
del mondo, più in alto del tutto, ma
attonita qui, palpitante sulla terra, in
punta dei piedi, Tersicorea, dea della
danza, lei, con il fiore d'organza e
i rocchetti di finissima tela della fanciulla,
avverte tra gli zefiri del cielo il
raggio nelle ceneri. L'alata greca mise
nelle puberi mani le sue dita intrecciate,
e con esse l'urna di resti così umani
entrambe, in silenzio, bramano e segnalano.

Blu e stagno, entrambi sulla bilancia, dai
freddi stellari a ciò che quella terra fu di loro
stessi discendono, e a loro stessi ritornano.
[...]

Li, lì, tra le dita così vive, le
ceneri!

Da dove il bagliore dello stagno
vibra e, tra i tratti greci, la fanciulla
danzante l'epitaffio legge:

"Qui, nelle mie ceneri.
Vivo, nei miei versi." (Ballesteros 2022: 179)¹⁴

Il rituale musicale diviene così iniziatico: conclude la tappa della caduta per aprire una nuova fase vitale, in una forma eroica di resistenza transmoderna che recupera la capacità d'azione di fronte alle avversità. D'altra parte, rigenerazione, oggi, significa anche fare i conti con la morte e imparare ad affrontarla.

5. Brevissima conclusione

Gli esempi passati in rassegna mostrano alcuni degli atteggiamenti degli artisti nel XXI secolo che consideriamo transmoderni, poiché danno conto del bisogno collettivo di una rinascita, di una sorta di nuovo idealismo più concreto di quello moderno, riscontrabile in diversi prodotti creativi spagnoli. La stessa Rodríguez Magda intende la Transmodernità come rigenerazione del soggetto, come recupero dell'identità sfumata nella crisi postmoderna, attraverso l'azione e la determinazione: "L'essere è un ritrovarsi che richiede lavoro, il risultato della determinazione nel fuggire dal nulla" (2004: 19).¹⁵ Si tratta, dunque, di un nuovo incontro con se stessi nella consapevolezza, nella presa di responsabilità, nella solidarietà, nella perseveranza e nell'amore, nelle piccole cose che non siamo più abituati ad osservare, nelle reali necessità che il consumismo ha relegato in secondo piano, per recuperare la fiducia nel futuro: questo è il presupposto del paradigma transmoderno che, nella sua descrizione filosofica e sociologica del nostro presente, registra l'impellente necessità di cambiamento, sempre più reclamata da diversi ambiti del sapere.

Nonostante si sia accennato tangenzialmente ad alcuni aspetti, nella nostra breve riflessione abbiamo trascurato molti tratti della visione che riteniamo si stia affermando, come la centralità dell'interconnessione, la complementarità dei saperi nel contesto della transdisciplinarietà, l'importanza di ripristinare l'armonia tra tradizione e tecnologia attraverso la cooperazione. Una rapida panoramica comporta sempre il rischio di cadere in semplificazioni scialbe, ma l'obiettivo non era illustrare il paradigma transmoderno, bensì avvalorare la tesi delle sue attuali ripercussioni artistiche, in opere che riflettono sul ruolo dell'individuo e le sue relazioni con la società e con la vita stessa, che offrono uno sguardo più olistico e integrale, alla ricerca di un senso perduto e con la volontà di fornire nuove e più rassicuranti prospettive per il futuro. D'altra parte, dopo decenni di discussioni sul "tempo penultimo" (Belpoliti 2005: 128) postmoderno di una crisi divenuta interminabile, di scenari apocalittici che danno conto della disperata ricerca di una via di fuga da una visione arrovelata del reale (García Roca 2014: 87-101), il desiderio di una nuova palingenesi non può certo sorprendere.

Note

* Il presente articolo è stato realizzato nell'ambito del progetto PRIN bando 2022 – "Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022)" / "Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)", ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca e Unione Europea - Next Generation EU.

¹ Nonostante lo scetticismo di alcuni critici riguardo alla definizione e all'esistenza stessa della Postmodernità, altri difendono il paradigma e il canone estetico che ne è derivato, come ben riassume, in ambito ispanico, Alfredo Saldaña (1999: 132-149). Inoltre, come sostiene Rafael Morla (2010: 110), è indubbio che siamo passati dall'utopia, espressione della speranza di un soggetto rivoluzionario, allo scetticismo e al pessimismo. In pieno accordo con quest'ultimo, riteniamo che la perdita dell'idealismo moderno in favore di un atteggiamento disilluso e passivo sia incontrovertibile.

² La filosofa spagnola usa il termine nell'accezione fornita da Deleuze e Guattari (1988): un modello epistemologico dove l'organizzazione non segue una gerarchia verticale, bensì uno schema ad albero, le cui radici si riuniscono nel corpo e di nuovo generano una molteplicità di rami all'estremità opposta.

³ Blanca Millán Domínguez (2014: 113) indica il 1964, anno della pubblicazione di *Understanding Media: The Extensions of Man* (McLuhan 1964), quale data di nascita della poesia visiva come manifestazione artistica. Nel 1975, vede la luce l'antologia *La escritura en libertad*, curata da Fernando Millán e Jesús García Sánchez (1975); si tratta del primo volume di facile accesso per il pubblico non specializzato, che riunisce autori di diciannove paesi. Solo nel XXI, la poesia visiva diviene oggetto di ricerche accademiche, in seguito agli sviluppi degli studi culturali e all'affermarsi delle teorie sul *pictorial turn* (Mitchell 1992) e sul *iconic turn* (Boehm 1994).

⁴ La traduzione è mia.

⁵ La foto originale del campione olimpico brasiliano Tom Hintnaus è stata scattata da Bruce Weber nel 1983 (Manning Muñoz 2006: 76 nota 65; 68 nota 67).

⁶ Recita l'intero testo nella mia traduzione italiana: "Se io fossi come sabbia nevicata / tutt'intorno ad un giglio / foglia di acanto, del tuo ventre forma / o fiore di cotone, nuvola che nasconda / il più severo marmo travertino. / Soave astuccio di tela, cornice di carezze / Fossi, e nel tuo giovane turgore / mi tendessi. / Se io fossi la tua cintola, / fossi l'abisso oscuro del tuo inguine, / le rotonde colonne delle tue cosce fossi, / se io fossi, Calvin Klein".

⁷ La traduzione è mia.

⁸ Recita l'intero testo nella mia traduzione italiana: "Vivere. / Moriamo / aggrovigliati / tra il senso / e la sua decostruzione. / Sono sistemi complessi / di un dire metapoetico. / Angoli morti. Son nodi, / connessioni di una rete / in cui ci siamo perduti / rimpiangendo non so cosa, / non so cosa".

⁹ La traduzione è mia.

¹⁰ Le traduzioni sono mie.

¹¹ La traduzione è mia.

¹² Le traduzioni del testo di Cirlot sono mie.

¹³ Recita l'intero testo nella mia traduzione italiana: "Nei sogni / la linfa della memoria / ci sorprende / con gli echi degli amori perduti / e forse la speranza / d'altri nuovi che un giorno / abiteranno i nostri sensi".

¹⁴ La traduzione è mia.

¹⁵ La traduzione è mia.

Bibliografia

- ADORNO T. (2003), "Notas sobre literatura", in Id., *Obra completa*, Akal, Madrid, pp. 393-413.
- ASSUMMA M. C. (2015), "El Romance sonámbulo: ¿un Frauenlied?", in BIANCHI M. (a cura di), *Federico García Lorca en los ochenta años de su muerte*, n. monografico di *Quaderni Ibero Americani*, 107, pp. 63-77.
- BAUDRILLARD J. (1981), *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris.
- BAUMAN Z. (2002), *Modernità liquida* [1999], trad. di S. Minucci, Laterza, Roma-Bari.
- BELPOLITI M. (2005), *Crolli*, Einaudi, Torino.
- BIANCHI M. (2015), "Del valor simbólico de Sevilla, Córdoba y Granada, a un verso inédito de Federico García Lorca", in BIANCHI M. (a cura di), *Federico García Lorca en los ochenta años de su muerte*, n. monografico di *Quaderni Ibero Americani*, 107, pp. 109-122.
- ID. (2016), *De la Modernidad a la Postmodernidad. Vanguardia y Neovanguardia en España*, Renacimiento, Sevilla.
- BOCCIA ARTIERI G., GEMINI L. (2016), "Introduzione. Mediatizzazione e serialità. Campi d'indagine e luoghi di osservazione prima, dentro e oltre la TV", in BOCCIA ARTIERI G., GEMINI L. (a cura di), *Serialization Landscapes II. Tra letteratura, teatro e web*, n. monografico della rivista *Mediascapes journal*, 7, pp. 3-7.
- BOEHM G. (1994), *Was ist ein Bild?*, Fink, München.
- CAPALDI D., RANGONE G. (2016), "Seriale, immersivo, industriale. Il barocco e l'invenzione del melodramma", in BOCCIA ARTIERI G., GEMINI L. (a cura di), *Serialization Landscapes II. Tra letteratura, teatro e web*, monografico della rivista *Mediascapes journal*, 7, pp. 178-202.
- CIRLOT J. E. (2004), *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid.
- CÓZAR R. de (2006), *Con-cierto Visual Sentido (Poemas 1968-2004)*, RD Ediciones, Sevilla.
- ID. (2014), "Nota biobibliográfica + poética + creaciones («Sonido», «Sentir», «Retrato años 70», «Cabellera», «En los sueños» y «Ojos») + cuestionario (Victoria Pineda)", in DÍAZ ROSALES R. (a cura di), *Experimental. II. Creaciones*, n. monografico di *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, pp. 119-132, <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3805/3949>, accesso 11/03/2023.
- D'ALESSIO C. (1954), *Dei e miti*, Edizioni Labor, Milano.
- DEBORD G. (1967), *La société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris.
- DELEUZE G., GUATTARI F. (1988), *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia* [1980], trad. di J. Vázquez Pérez e U. Larraceleta, Pre-textos, Valencia.
- DUSSEL E. (1999), *Postmodernidad y Transmodernidad. Diálogos con la filosofía de Gianni Vattimo*, Universidad Iberoamericana, Puebla (México).
- ECO U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.
- GARCÍA MÁRQUEZ G. (1985), *El amor en los tiempos del cólera*, Bruguera, Barcelona.
- GARCÍA ROCA J. (2014), "Apocalíptica y crisis global", in *Concilium*, 356, pp. 87-101.
- HIGGINS D. (1966), "Intermedia", in *Something Else Newsletter*, 1:1.

- pp. 1-6.
- ID. (1984), *Horizon: The Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, Carbondale (Illinois).
- JAKOBSON R. (1987), "On Linguistic Aspects of Translation", in POMORSKA K., RUDY S. (eds.), *Language in Literature*, Harvard University Press, Cambridge (MA.), pp. 428-435.
- JAMESON F. (1991), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham.
- JENKINS H. (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ L. (diciembre 2008), "Forma, función y significación en poesía visual", in *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, 16, s.p., <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/235/177>, acceso 11/03/2023.
- LYOTARD J.-F. (1979), *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Minuit, Paris.
- MANNING MUÑOZ T. (2006), *Peripheral Visions: Spanish Women's Poetry of the 1980s and 1990s*, tesi dottorale, Ohio State University, Columbus.
- MCLUHAN M. (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York.
- ID. (1968), *War and Peace in the Global Village*, Bantam, New York.
- MITCHELL W. J. T. (1992), "The Pictorial Turn", in *Art Forum*, 30, pp. 89-94. Successivamente incluso in *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994.
- MILLÁN F., GARCÍA SÁNCHEZ J. (1975) (a cura di), *La escritura en libertad. Antología de la poesía experimental*, Alianza, Madrid.
- MILLÁN DOMÍNGUEZ B. (2014), "Visualidad y experimentación en la poesía de neovanguardia española", in DÍAZ ROSALES R. (a cura di), *Experimental. I. Estudios*, numero monografico di *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, pp. 113-140, <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3914/4047>, acceso 11/03/2023.
- MONEGAL A. (2000), "Diálogo y comparación entre las artes", introd. a ID. (a cura di), *Literatura y pintura*, Arco Libros, Madrid, pp. 9-24.
- MORLA R. (2010), "Modernidad y postmodernidad", in MARTÍNEZ JIMÉNEZ L. F. (a cura di), *Filosofía dominicana. Pasado y presente*, Archivo General de la Nación, Santo Domingo, t. III, pp. 109-134.
- ORAZIO (1930), *Arte poetica*, introd. e commento di A. Rostagni, Chiantore, Torino.
- ORIHUELA A. (2014), "Nota biobibliográfica + poética + creaciones («The Decline of British Sea Power», «Duchamp revisited», «Dadá», «Anticapitalista», «Camilo» y «[Sin título]») + cuestionario (Victoria Pineda)", in DÍAZ ROSALES R. (a cura di), *cit.*, pp. 333-347, <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3861/3993>, acceso 11/03/2023.
- ID. (2014b), *El amor en los tiempos del despido libre*, Amargord, Madrid.
- ID. (2019), *Campo unificado*, Olifante, Tarazona.
- PONCE CÁRDENAS J. (2016), "Poesía y publicidad en España: notas de asedio", in *Ticontre. Teoría Texto Traduzione*, 5, pp. 227-284.
- RAMÍREZ J. A. (1997), *Medios de masas e historia del arte*, Cátedra, Madrid.
- RODRÍGUEZ MAGDA R. M. (2004), *Transmodernidad*, Anthropos, Barcelona.
- ID. (2013), "Una reflexión ininterrumpida", in RODRÍGUEZ MAGDA R. M. (a cura di), *La condición transmoderna*, numero monografico di *Anthropos: cuadernos de cultura critica y conocimiento*, 241, pp. 9-42.
- ROSSETTI A. (1987), "Calvin Klein Underwear", in *Poemas autógrafos. Catálogo de la exposición Círculo de Bellas Artes, junio-julio 1987*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, p. 87.
- ID. (1988), *Yesterday*, prologo di P. García Baena, Torremozas, Madrid.
- ID. (2004), *La ordenación (Retrospectiva 1980-2004)*, a cura di P. M. Viejo, Fundación José Manuel de Lara, Col. Vandalia Maior, Sevilla.
- ID. (2016), *Deudas contraídas*, La Bella Varsovia, Córdoba.
- SALDAÑA A. (1999), "Poesía española y postmodernidad: ideología y estética", in *Interlitteraria*, 4, pp. 132-149.
- SÁNCHEZ-MESA D., BAETENS J. (2017), "La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los New Media Studies", in *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, pp. 6-27.
- VEGA G. (2014), "Nota biobibliográfica + poética + creaciones («Homo hominis», «Amor», «Caligrafía del caos», «Abecedario ausencias», «Ángulo muerto» y «García Lorca») + cuestionario (Victoria Pineda)", in DÍAZ ROSALES R. (a cura di), *cit.*, pp. 67-80, <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3801/3945>, acceso 11/03/2023.

PATERNITÀ, MATRICI E FILIAZIONI TESTUALI

Lo scontro verbale e fisico tra padre e figlio nel mondo germanico

MARIA GRAZIA CAMMAROTA

Università degli studi di Bergamo
 mariagrazia.cammarota@unibg.it

Parole chiave

Tradizioni germaniche
 Ildebrando
 Adubrand
 Conflitto generazionale
 Narratività rizomatica

Keywords

Germanic traditions
 Hildebrand
 Hadubrand
 Generational conflict
 Rhizomatic narrativity

Abstract

Il racconto archetipico dello scontro tra padre e figlio, variamente modulato in numerose aree culturali, ha una sua meno nota incarnazione nelle tradizioni germaniche: si tratta di un complesso narrativo che si muove attraverso i secoli, i confini e i codici comunicativi, assumendo di volta in volta caratteristiche diverse, anche in contrasto tra loro. Una narratività non lineare, dunque, ma rizomatica, che il saggio si propone di delineare attraverso alcune delle sue attestazioni principali dal IX al XX secolo: il *Carme di Ildebrando* antico-tedesco, i *Gesta Danorum* dell'erudito danese Saxo Grammaticus, la saga islandese *Ásmundar saga kappabana* e la saga norvegese *Piðreks saga af Bern*, la ballata in alto tedesco protomoderno *Jüngerer Hildebrandslied* con le immagini che accompagnano alcuni testimoni, la tragedia *Hildebrand und Hadubrand* andata in scena nel 1944.

The archetypal tale of the fight between father and son, which is variously modulated in numerous cultural areas, has its lesser-known manifestation in the Germanic traditions: it is a narrative complex which moves across centuries, boundaries and communicative codes, taking on different – even contrasting – characteristics. A nonlinear narrative, then, but a rhizomatic one, which this essay aims to examine through some of its major attestations from the 9th to the 20th century: the Old German *Lay of Hildebrand*, the *Gesta Danorum* of the Danish historian Saxo Grammaticus, the Icelandic *Ásmundar saga kappabana* and the Norwegian *Piðreks saga af Bern*, the Early New High German ballad *Jüngerer Hildebrandslied* with images accompanying some witnesses, and the tragedy *Hildebrand und Hadubrand* staged in 1944.

Il racconto archetipico dello scontro tra padre e figlio, assai diffuso e variamente modulato in numerose aree culturali,¹ ha una sua meno nota incarnazione nel patrimonio letterario di varie tradizioni germaniche: si tratta di un complesso narrativo generalmente conosciuto secondo la versione più antica a noi pervenuta, il *Carme di Ildebrando*, ma che si muove attraverso i secoli, i confini e i codici comunicativi, assumendo di volta in volta caratteristiche diverse, anche in contrasto tra loro. Una narrativa non lineare, dunque, ma rizomatica, che qui ci proponiamo di delineare attraverso alcune delle sue attestazioni principali.

1. Il *Carme di Ildebrando*

Il concreto punto di partenza che dobbiamo assumere nel ricostruire la propagazione di questa materia narrativa nel mondo germanico è la prima testimonianza scritta in nostro possesso, a cui è stato attribuito il titolo *Carme di Ildebrando (Hildebrandslied)*. È un componimento eroico di 68 versi allitteranti, privo del finale, che appartiene alla tradizione tedesca dell'epoca carolingia. Il testo è stato aggiunto da due scribi del monastero di Fulda tra l'830 e l'840 sui fogli di guardia (1^r e 76^v) di un manoscritto che contiene testi biblici e teologici in latino.² Il documento non è un testo "originale", ma è sicuramente la copia di un esemplare che non ci è pervenuto, forse della seconda metà dell'VIII secolo e di provenienza bavarese,³ a sua volta derivante da una lunga tradizione orale che potrebbe avere la sua origine nell'area longobarda del VII/VIII sec.⁴ L'analisi del testo tradito richiede quindi una particolare cautela, fondata sulla consapevolezza della sua stratificazione culturale, esito dell'incontro tra germanesimo e cristianesimo e tra la cultura ad oralità primaria da cui la storia proviene e la cultura ad oralità secondaria dell'ambiente monastico che la recepisce e l'affida alla pergamena.

Nel *Carme di Ildebrando* sono indubbiamente molte le tracce della testualità orale, a partire dalla tradizionale formula di apertura: "Questo ho sentito raccontare".⁵ La voce narrante è quella del custode della memoria nel mondo germanico, il cantore, il quale organizza la propria conoscenza sull'esperienza trasmessa *viva voce*, di generazione in generazione, rielaborandola con la propria arte per trasmetterla in modo efficace all'uditorio. D'altra parte, sarebbe

fuorviante considerare il documento vergato nello *scriptorium* fuldense come la fedele riproduzione scritta dell'arcaico carme eroico, così come veniva cantato o recitato in presenza di un pubblico. Come ha precisato con chiarezza Molinari (2001: 47), un "carme orale messo per iscritto cambia comunque radicalmente il suo carattere e la sua forma espressiva".⁶ È evidente, infatti, che la decisione di adottare il *medium* della scrittura non solo implica una distanza tra l'autore e il destinatario, ma risponde anche a nuove esigenze comunicative, legate agli interessi dell'ambiente in cui operano gli scribi. A questo proposito si deve tener conto del cambiamento di valore che la critica ha ormai riconosciuto ai copisti nel processo di produzione letteraria. Nella maggior parte dei casi, infatti, essi non possono più essere considerati come passivi esecutori di trascrizioni più o meno accurate, perché spesso diventano co-autori, al pari dell'esecutore che di volta in volta riplasma una medesima storia per adattarla al pubblico che si trova davanti.⁷ Inoltre, va definitivamente superata anche l'idea che la trascrizione del *Carme di Ildebrando* sia dovuta alla nostalgia dei due amanuensi per l'antica poesia eroica, come se i monaci agissero in solitudine, senza interazioni con i membri della scuola monastica e senza contezza degli orientamenti culturali e anche politici dei maestri e dei vertici del monastero. Una delle numerose domande che il *Carme di Ildebrando* pone agli interpreti è dunque la ragione dell'interesse dell'ambiente fuldense nella prima metà del IX secolo per la vicenda del conflitto tra padre e figlio.⁸

La lettura del testo deve fare i conti con numerose opacità, che dipendono da vari fattori, non tutti legati ai limiti delle nostre conoscenze su un mondo linguisticamente e culturalmente remoto. Quello che è chiaro è che i protagonisti della narrazione – il padre Ildebrando (Hildibrant) e il figlio Adubrando (Hadubrant) – sono leggendari guerrieri che, dopo trent'anni di separazione e ignari della loro parentela, si affrontano in singolar tenzone al cospetto dei rispettivi eserciti. Il testo, però, non fornisce precisazioni sul luogo e sulle cause dello scontro e neppure sulla composizione delle due schiere. Sulla base di un riferimento alla fuga di Teoderico a causa dell'odio di Odoacre (vv. 18-19) il racconto viene collegato alla leggenda sorta intorno al re ostrogoto, che ha dato vita a un ricco ciclo di racconti.⁹ Si tende pertanto a vedere in Ildebrando il campione di Teoderico ritor-

nato a riconquistare il regno italico dopo trent'anni di esilio presso gli Unni e in Adubrando il campione dell'esercito di Odoacre, usurpatore del legittimo trono di Teoderico.¹⁰ Tuttavia, la vaghezza dei dettagli è a mio parere coerente con la concentrazione del testo fuldense sulla funzione esemplare del tragico episodio dello scontro tra padre e figlio: in altre parole, l'alto grado di astrazione nel testo tradito fa sì che i due leggendari protagonisti, l'"anziano" padre e il "giovane" figlio,¹¹ siano elevati al rango di figure simboliche atte a rappresentare il conflitto fra parenti, fornendo così una possibile chiave di lettura anche per gli avvenimenti storico-politici della prima metà del IX secolo.

La consanguineità di Ildebrando e Adubrando, ignota ai protagonisti, è sin dall'inizio svelata al pubblico tramite una serie di segnali linguistici inequivocabili, che intonano immediatamente una nota tragica: il particolare composto *sunufatarungo*, che già al v. 4 chiarisce la relazione tra padre (*fatar*) e figlio (*sunu*) dei due contendenti; i loro nomi (*Hiltibraht enti Hadubrant*, v. 3), legati non solo dall'allitterazione, secondo una consuetudine tipica dell'antroponimia germanica, ma anche dal contenuto semantico dei costituenti;¹² la formula introduttiva dei turni di parola di Adubrando, con la quale è ribadito il rapporto di parentela: "Disse Adubrando, figlio di Ildebrando".¹³

Incorniciato da pochi versi della voce narrante, è il duello verbale tra gli antagonisti a costituire il nucleo del carme. In risposta alla domanda rituale posta dall'avversario più anziano, Adubrando si dilunga a rievocare la storia familiare (vv. 15-29): a causa dell'inimicizia fra Teoderico e Odoacre, il padre fu costretto a un trentennale esilio in oriente, lasciando in patria il figlioletto e la sposa, privi di protezione e di eredità. Immerso com'è nel mondo dell'oralità, Adubrando si affida alla memoria conservata e trasmessa dagli anziani del suo popolo ("vecchi e saggi, che c'erano un tempo"),¹⁴ per disegnare il profilo del padre: un eroe audace, incurante del pericolo, che ha sempre combattuto in prima fila (vv. 27-29). Non avvertiamo alcun risentimento nelle sue parole: solo orgoglio per la vita gloriosa del padre, vittima dell'odio del nemico, disposto a sacrificare la famiglia pur di rimanere fedele al suo signore.¹⁵ Adubrando è dunque giunto all'apparentemente logica conclusione che una vita spesa impugnando le armi abbia procurato al padre una prematura morte in battaglia: "non credo sia an-

cora vivo".¹⁶

Ildebrando si riconosce nel racconto del figlio, ma l'agnizione resta unilaterale.¹⁷ La sua replica non è diretta e chiara, né sul piano verbale né su quello gestuale: "Chiamo a testimone il possente Iddio dall'alto dei cieli – disse Ildebrando – / che giammai con un parente così stretto / hai avuto una contesa".¹⁸ In un momento cruciale del duello verbale, che potrebbe sventare il passaggio al duello fisico, Ildebrando non dice il proprio nome, non usa la parola "padre", non depone le armi. Per dimostrare la propria identità non può affidarsi a un testimone tra i guerrieri presenti nell'esercito di Adubrando, essendo morti i "vecchi e saggi" della sua stirpe (v. 16), e non ha un segno di riconoscimento da esibire: non svolge infatti la funzione di gnorisma l'armilla d'oro che Ildebrando decide di sfilarsi dal braccio per regalarla al figlio (v. 33),¹⁹ poiché l'oggetto prezioso, come spiega il poeta (vv. 34-35), era un dono del signore degli Unni, evidentemente ricevuto dopo l'allontanamento dalla patria.²⁰ La reazione di Adubrando non è quella che Ildebrando si aspettava: appellandosi di nuovo all'autorevolezza della parola codificata nella memoria collettiva, Adubrando rifiuta sprezzantemente l'armilla: "Con la lancia si devono ricevere i doni, / punta contro punta".²¹ E dalla solennità dell'enunciato gnomico passa all'accusa di slealtà: "Sei un vecchio Unno, oltremodo scaltro: / mi circuisci con le tue parole, vuoi colpirmi di lancia; / sei dunque invecchiato tramando infiniti inganni".²² L'immagine idealizzata del padre gli appare incompatibile con l'uomo che si trova di fronte, tanto che la sua morte da semplice supposizione ("non credo sia ancora vivo", v. 29) diventa una certezza inappellabile: "Questo mi dissero i naviganti [...] che se lo prese la guerra. / Morto è Ildebrando, il figlio di Eribrando".²³ Che le informazioni dei naviganti siano false si configura come un espediente narrativo certamente spiazzante per il destinatario primario, che condivideva con i protagonisti la tradizionale fiducia nella conoscenza acquisita da chi molto viaggia,²⁴ ma tanto più efficace nella costruzione dell'equivoco che deve portare lo scontro tra due contrapposte verità sul piano dello scontro fisico.

Amareggiato e rassegnato, Ildebrando rievoca la propria vita di valoroso guerriero (vv. 50-52) e velatamente rimprovera al figlio il privilegio di non aver conosciuto i tormenti dell'esilio: "Vedo bene dalla tua armatura / che in patria hai un signore magnanimo, /

che tu da questo regno non sei mai stato cacciato”.²⁵ Nelle sue parole non c'è spazio per l'altrettanto difficile condizione di Adubrando, cresciuto senza padre e “privato dell'eredità”.²⁶ Ormai consapevole dell'incolumabile distanza che impedisce un riavvicinamento, Ildebrando non cerca un altro modo per convincere Adubrando, ma eleva un disperato grido di dolore, accettando l'inevitabilità della tragica alternativa: “Ahimè, Dio onnipotente – disse Ildebrando – ora si compie un destino di dolore”.²⁷ Fallito il tentativo di una soluzione pacifica del conflitto verbale, Ildebrando si piega all'ethos eroico per difendere il proprio onore. Rivolge quindi all'avversario le consuete parole di sfida sul campo di battaglia che danno inizio allo scontro fisico (vv. 55-62).

La funzione del motivo del dono è uno dei tanti nodi ancora insoluti del carme. È chiaro che dal punto di vista narrativo il gesto di Ildebrando costituisce il punto di svolta che consente il passaggio dal duello verbale al duello fisico; ma sulle ragioni e sulle responsabilità del fraintendimento innescato da tale gesto non c'è ancora consenso nel dibattito critico. Sul piano linguistico, l'espressione con la quale Ildebrando accompagna il dono – *bi huldi* (v. 35) – significa “in segno di benevolenza”, ma in ragione del contesto vari studiosi si orientano verso sfumature diverse: “in segno di pace”; “in amicizia”; “in segno di lealtà”; “con affetto paterno”.²⁸ Anche il ricorso a fonti giuridiche ha portato a un'ampia gamma di spiegazioni per il gesto di Ildebrando, che va dall'intento pacificatore alla fatale provocazione.²⁹ Solo sporadicamente è stata rilevata l'ambiguità del linguaggio verbale e gestuale di Ildebrando o quanto meno la poca limpidezza del suo tentativo di farsi riconoscere.³⁰ Tra i critici prevale la tendenza ad addossare la maggiore responsabilità al “giovane”, giudicato – con gradazioni diverse di severità – inesperto, impulsivo, testardo, arrogante, eccessivamente sospettoso, accecato dalla furia guerriera, sostanzialmente incapace di comprendere gli sforzi compiuti dal “più anziano” e “saggio” Ildebrando per farsi accettare come padre.³¹

Le divergenti ipotesi degli studiosi sul fallimento comunicativo e soprattutto il differente significato che padre e figlio assegnano al dono dell'armilla dimostrano a mio parere come il nucleo del testo che ci è stato tramandato dai monaci di Fulda riguardi proprio l'inconciliabilità dei punti di vista delle parti in causa e l'impossibilità di risolvere le contese pa-

cificamente, in tal modo sollecitando una riflessione su questioni che trovano corrispondenza nella situazione storico-politica della prima metà del IX secolo, segnata dalle sanguinose lotte tra parenti: prima tra l'imperatore Ludovico il Pio e i figli, e poi tra i suoi eredi. Come ha osservato Schlosser (1978: 220), le cronache latine che registrano questi avvenimenti insistono sulla particolare gravità della contrapposizione tra “padre e figli” più che tra “regnanti”. Gli elementi che accomunano il componimento registrato a Fulda tra l'830 e l'840 e le coeve vicende storiche meritano dunque un approfondimento.

Le contese tra i carolingi iniziarono nell'829, allorché Ludovico il Pio decise di modificare l'*Ordinatio Imperii* (817), che stabiliva la successione fra i tre figli Lotario, Pipino e Ludovico il Germanico, per destinare una parte dell'impero anche al figlio di secondo letto nato nell'823, il futuro Carlo il Calvo. Gli anni fino alla morte di Ludovico il Pio (840) videro il susseguirsi di guerre, riconciliazioni, mutamenti di alleanze, promesse, sotterfugi, inganni. Nell'833, in uno dei momenti più gravi del lungo contrasto familiare, l'imperatore e i figli si schierarono con i rispettivi eserciti a Rothfeld, nei pressi di Colmar: un luogo che in ricordo di quei torbidi eventi venne ridenominato Lügenfeld, “Campo delle menzogne”.³² Senza impugnare le armi, furono avviate delle trattative, mentre i figli cercavano di portare il popolo dalla propria parte con doni, promesse, minacce.³³ Alla fine Ludovico, abbandonato dai suoi sostenitori, decise di scendere a patti con i figli, i quali però non mantennero la parola data: l'imperatore venne imprigionato e costretto a cedere la corona a Lotario, e la moglie Giuditta venne esiliata in Italia.³⁴ Dopo alterne vicende e variabili alleanze, facendo ricorso a doni, astuzie e alla forza militare, le lotte per la spartizione dell'impero continuarono tra gli eredi di Ludovico (Lotario, Ludovico il Germanico e Carlo il Calvo), perché, come spiega Nithard nella sua *Historia*, se falliscono le trattative sono le armi a decidere sui diritti di ciascuno.³⁵

Anche la coeva poesia latina ci consegna una riflessione su queste drammatiche vicende. Nel ritmo *De pugna Fontanetica*, composto dopo la strage della battaglia di Fontenoy dell'841, combattuta tra i figli dell'imperatore, il poeta lamenta “la rottura della pace fraterna”, “la morte che il fratello prepara al fratello e lo zio al nipote”, la mancanza di riconoscenza che il figlio mostra al padre e, richiamando Giuda, si so-

ferma anche sul tema del tradimento (str. V).³⁶ A un episodio biblico allude anche Nithard nel passo della *Historia* che racconta il momento della riconciliazione tra Ludovico il Pio e Lotario, un episodio costruito in modo da rievocare la parabola del figliol prodigo.³⁷ Se dunque per la comprensione degli avvenimenti del tempo gli autori della letteratura latina in prosa e in poesia si avvalgono di modelli ricavati dalla storia sacra, non sorprende che nel monastero di Fulda si sia pensato di prelevare dall'antico retaggio eroico un racconto secolare che potesse fornire degli spunti di riflessione per la lettura dell'attualità politica.

Un'altra conferma dell'interesse dell'ambiente monastico carolingio per le conseguenze delle guerre tra consanguinei è riscontrabile nella posizione sulla battaglia di Fontenoy assunta da Rabano Mauro, abate di Fulda dall'822 all'842. La vittoria di Carlo il Calvo e Ludovico il Germanico sul fratello Lotario era stata interpretata dai vescovi franchi come un segno dell'approvazione divina.³⁸ Di contro, Rabano Mauro riteneva che la guerra fratricida non fosse affatto giustificabile agli occhi di Dio; e i soldati, avendo agito nel disprezzo della volontà del Signore eterno per compiacere i signori terreni, restavano colpevoli di omicidio volontario.³⁹ Ebbene: proprio nel monastero di Fulda, il cui abate giudicava deprecabili i conflitti in corso in quegli anni anche in contrasto con l'opinione di altri membri della Chiesa, due monaci recuperavano dal patrimonio leggendario germanico l'episodio del cruento scontro tra un padre e un figlio, schierati tra due eserciti contrapposti, irrigiditi sulle proprie posizioni e incapaci di appianare le loro divergenze. Anche dettagli minori della narrazione epica trovano una corrispondenza, quantunque casuale, con gli avvenimenti storici: le questioni legate all'eredità, la separazione dei familiari, l'esilio, i doni, gli inganni, il fallimento delle trattative. Questo insieme di elementi non poteva sfuggire ai membri del monastero di Fulda. Evidentemente il racconto di Ildebrando e Adubrando ben si prestava a unire memoria e attualità e a servire come *exemplum* negativo delle devastanti conseguenze del ricorso alle armi fra membri di una stessa famiglia.

Alla luce di queste considerazioni ritengo pienamente condivisibile la posizione di quegli studiosi che relativamente alla spinosa questione della lacuna finale respingono l'ipotesi dell'errata valutazione dello spazio a disposizione.⁴⁰ Come è stato suggerito da

Molinari, gli amanuensi hanno forse tralasciato l'epilogo per dare spazio al momento della crisi tra padre e figlio ed evidenziare l'accettazione di una volontà superiore da parte di Ildebrando.⁴¹ Sul solco di questa linea interpretativa, mi pare che l'omissione si possa anche intendere come una voluta reticenza, legata alle alterne sorti dei conflitti in corso fino all'841: del resto, al pari delle scellerate guerre caroline qualunque sia l'esito del duello tra Ildebrando e Adubrando la legge divina è in ogni caso violata.

2. Il finale tragico

Se la trasmissione orale del testo nella fase precedente al suo trasferimento sulla pergamena è avvolta nell'oscurità, non meno oscura è la storia della sua circolazione nei secoli successivi: non conosciamo i percorsi imboccati dalla materia narrativa, le ragioni che hanno portato alla focalizzazione su determinati temi o, viceversa, a un processo di graduale aggregazione di elementi narrativi differenti. È chiaro però che l'incontro-scontro tra Ildebrando e Adubrando appartiene all'immaginario collettivo delle varie tradizioni germaniche, scorre a lungo carsicamente per poi riemergere in luoghi diversi e con tratti formali e semantici nuovi.

Con uno iato di secoli ritroviamo il racconto nel mondo germanico settentrionale, a partire dai *Gesta Danorum* dell'erudito danese Saxo Grammaticus, conclusi negli anni intorno al 1200. In quest'opera storiografica in latino, che sconfinava nel mitologico-legendario e incorpora la poesia nella prosa, lo scontro tra padre e figlio appare come un episodio secondario rispetto alla vicenda principale, incentrata sul conflitto tra due fratellastri. L'eroe svedese, che qui si chiama Hildigerus, è consapevole della parentela che lo lega al suo avversario, il danese Haldanus,⁴² e pur di non macchiarsi di fratricidio cerca in vario modo di evitare lo scontro, rinunciando anche al diritto-dovere di vendicare la morte del proprio padre, avvenuta per mano del padre di Haldanus. Ma le audaci e provocatorie azioni guerriere dell'avversario rischiano di offuscare il suo onore, per la difesa del quale il combattimento diventa inevitabile anche contro un parente. Ferito a morte da Haldanus, l'agonizzante Hildigerus rievoca, in versi elegiaci, le proprie gloriose imprese, tutte raffigurate sullo splendido scudo che giace al suo fianco sul campo di battaglia;

tra queste, l'uccisione del figlio:

[...] in mezzo al quadro
dentro a un rilievo stupendo è ritratto mio figlio
cui questa mano ha troncato il corso degli anni.
Non avevo altri eredi, era l'unico pensiero nel cuore del
[padre,
l'unica gioia, un regalo celeste a sua madre.
Ma un destino funesto ammassa anni tristi su spalle felici,
fa strazio del coraggio, schianta in lacrime il riso.
[...] (vv. 5-11).⁴⁵

Il fine ultimo di Hildigerus, come di ogni eroe germanico, è la fama imperitura, l'unica che resta dopo la morte. Così, anticipando i canti encomiastici che i poeti intesseranno su di lui, l'eroe celebra la propria vita di audace guerriero non solo mediante le immagini immortalate sullo scudo, ma anche mediante il canto che intona in punto di morte. L'uccisione dell'unico erede appare come un evento che dipende dall'impotenza umana di fronte al "destino funesto" (v. 10): una sconsolata affermazione in cui possiamo avvertire la stessa drammatica consapevolezza di Ildebrando nel carme antico di fronte all'incombere di un "destino di dolore" (v. 49).

Il materiale narrativo restituito in lingua latina da Saxo è in larga parte basato sulle stesse fonti di una saga islandese della fine del XIII sec.: la *Saga di Ásmundr uccisore dell'eroe* (*Ásmundar saga kappabana*).⁴⁴ Ritroviamo al centro della narrazione lo scontro armato tra due fratellastri, Hildibrandr e Ásmundr, così come ritroviamo il motivo dell'uccisione del figlio espresso in versi nel cosiddetto *Canto di morte di Hildibrandr*, che a sua volta contiene il riferimento efrastico allo scudo: "Lì il caro figlio giace, presso il capo, / l'erede che mi fu dato avere: / senza volerlo gli tolsi la vita" (str. 4).⁴⁵ Il tragico gesto, privo di motivazione nell'elegia latina dei *Gesta Danorum*, è in questo caso esplicitamente inconsapevole ("senza volerlo"), forse compiuto in preda a uno degli accessi di ferocia animalesca che contraddistinguono quei particolari guerrieri che nella tradizione norrena sono chiamati "berserkir". Come si vede, nessuno dei due testi mostra interesse per la circostanza che porta allo scontro: la focalizzazione è sul dolore del padre per l'uccisione del figlio, il cui nome non viene nemmeno ricordato.

Il medesimo epilogo è attestato anche in area

tedesca intorno alla metà del Duecento. All'interno di una enumerazione di personaggi e racconti che rientrano nel suo repertorio, il poeta noto come der Marner menziona anche la storia della "morte del giovane Albrand".⁴⁶ Diversamente dalle testimonianze nordiche, il figlio ha qui un nome, Albrand, lo stesso attestato, intorno al 1300 in area boema, nella *Ritterfahrt* di Heinrich von Freiberg, il quale accanto ad altre figure nomina "il povero cavaliere Albrand".⁴⁷ Pur nella loro laconicità, queste allusioni ci consentono di verificare da un lato l'accento posto sulla morte del figlio, dall'altro la forza di attrazione dell'episodio con finale tragico anche in ambiente cortese.

3. Il lieto fine

Un filone che prevede la felice riconciliazione tra padre e figlio si manifesta in due opere tra loro simili nell'ossatura narrativa e in alcune formulazioni, ma differenti per genere, lingua ed epoca di composizione: una saga norvegese della metà del XIII sec. e una ballata in alto tedesco protomoderno, attestata dal 1459.

Nella corposa *Saga di Teoderico di Verona* (*Þiðreks saga af Bern*),⁴⁸ basata su fonti che dalla Germania settentrionale raggiungono la Norvegia lungo le vie commerciali,⁴⁹ Hildibrandr è una figura di spicco, prima come tutore del protagonista, poi come maestro d'armi e suo fedele compagno di avventure. Adattata ai canoni della cultura cortese, la saga intreccia e riplasma antiche storie e le ambienta in un mondo punteggiato di castelli e popolato di creature fantastiche, in cui Teoderico e i suoi prodi cavalieri sono impegnati in aspri duelli dando prova di coraggio, destrezza, astuzia ed eloquenza. L'incontro tra Hildibrandr e il figlio Alibrandr si inserisce nell'ultima fase del lungo percorso che riporta il re ostrogoto a Verona a riconquistare il proprio regno (capp. 406-409) e si configura come un antagonismo generazionale, marcato dall'insistita identificazione dei due contendenti come il "giovane" e il "vecchio": pur essendo stato avvisato del pericolo di uno scontro con il figlio Alibrandr, che ha la fama di imbattibile combattente, il vecchio Hildibrandr è pronto ad affrontarlo per affermare la propria superiorità sulla presunzione del figlio. La dettagliata descrizione del duello verbale e fisico, che non tocca i drammatici temi che caratterizzano il *Carme di Ildebrando*, contiene un punto che

vagamente richiama i motivi del dono e dell'inganno del componimento antico. Durante il combattimento Hildibrandr ferisce gravemente Alibrandr, il quale, fingendo la resa, porge la propria spada al vincitore: "Eccoti la mia spada. Non mi è possibile resistere davanti a te".⁵⁰ Nel momento in cui Hildibrandr allunga la mano, Alibrandr tenta di mozzargliela, ma il trucco non riesce, perché Hildibrandr fa in tempo a parare il colpo con lo scudo. Le differenze rispetto al *Carme di Ildebrando* sono palesi, sia nelle motivazioni, essendo la consegna della spada coerente con il diritto del vincitore di entrare in possesso delle armi del vinto, sia nella reazione dell'avversario; Hildibrandr, infatti, anziché biasimare Alibrandr per aver tentato di ingannarlo, lo schernisce per aver fallito: "Questo colpo te lo deve avere insegnato una donna, non tuo padre".⁵¹ Al termine del duello, che vede il padre vittorioso, si arriva al gioioso riconoscimento, che si completa con la visita a Oda, madre di Alibrandr e moglie di Hildibrandr.

Dopo circa due secoli, una versione analoga del racconto si riaffaccia in area tedesca nel cosiddetto *Canto recenziore di Ildebrando (Jüngerer Hildebrandslied)*,⁵² il cui successo è testimoniato dalla ricca tradizione manoscritta e a stampa nel lungo arco temporale che va dal 1459 fino al XVII sec.,⁵³ come pure dalle versioni in altre lingue e dall'inserimento nella raccolta *Des Knaben Wunderhorn* di Arnim e Brentano all'inizio dell'Ottocento. L'occasione dell'incontro tra padre e figlio è in questo caso di natura essenzialmente privata: dopo una lunga assenza (di trenta o più anni), che non è collegata all'esilio, Hiltebrant decide di tornare a Verona per rivedere la moglie Ute.⁵⁴ Teoderico è nominato, ma solo per raccomandare a Hiltebrant di comportarsi in modo amichevole con l'intrepido Alebrant, un giovane che gli sta molto a cuore (str. IV): la ragione non è specificata, ma in ogni caso il pubblico può serenamente prepararsi al lieto fine. Come previsto, i due cavalieri si incontrano, danno inizio a un duello verbale infarcito di comici insulti e passano rapidamente al corpo a corpo, mostrando una mirabolante prodezza. Un colpo particolarmente poderoso vibrato dal giovane manda a gambe all'aria il vecchio Ildebrando, il quale, rialzatosi prontamente, svisciva l'avversario con una variante della battuta presente nella saga norrena: "Di' un po', pivello, questo colpo te l'ha insegnato una donna!".⁵⁵ Anche in questo caso è l'esperienza

dell'anziano cavaliere ad avere la meglio sulla baldanza del giovane: il vittorioso Hiltebrant, che intima al vinto di rivelargli il nome, capisce dunque di trovarsi di fronte al figlio. Dopo i dovuti abbracci e il meritato riposo, i due buontemponi si avviano verso casa, escogitando un modo per prendersi gioco di Ute, che allegramente prepara il banchetto per il figlio e per il presunto prigioniero che lo accompagna. L'equivoco è presto chiarito: si ha così un secondo momento di agnizione, che in alcune versioni avviene attraverso l'espedito di un anello che Ildebrando dalla bocca lascia scivolare nella coppa che gli è stata offerta per bere.⁵⁶ Tutti e tre possono finalmente gioire per l'inaspettato ricongiungimento, offrendo al pubblico un rassicurante quadretto familiare, in cui ciascuno rispetta il proprio ruolo.

In alcuni testimoni la componente verbale è rafforzata da quella visiva. Nelle silografie il momento selezionato per la rappresentazione iconografica è prevalentemente quello dello scontro tra padre e figlio (a piedi o a cavallo), ma la focalizzazione può essere sul motivo del ritorno dell'eroe oppure sulla vita di corte, con i due guerrieri affiancati da scudieri e/o da una o più dame.⁵⁷ Di particolare interesse è la miniatura che introduce il testo nel manoscritto di Dresda, che celebra la superiorità dell'esperienza sull'esuberanza giovanile: deposte le armi sul prato, l'anziano guerriero, raffigurato con barba e capelli grigi, giace vincitore sul corpo del giovane avversario, un guerriero dai lunghi capelli biondi.⁵⁸ Anche i titoli che troviamo nei testimoni prediligono la figura di Ildebrando, qualificato come vecchio o come nobile: *Il canto del vecchio Ildebrando* oppure *Un bel canto del nobile Ildebrando*.⁵⁹ Il titolo assegnato al testo dagli studiosi, *Canto recenziore di Ildebrando*, mira invece a evidenziare il filo rosso che lo legherebbe all'antico *Carme di Ildebrando* (spesso rinominato a questo scopo *Älteres Hildebrandslied, Carme antico di Ildebrando*): una scelta, questa, che sottovaluta la virata verso il burlesco del testo protomoderno, che non condivide i temi, le problematiche e il fascino arcano della versione fuldese.⁶⁰

4. La morte di Ildebrando e Adubrando sul palcoscenico

La versione cupa della vicenda è ripresa e accentuata dal drammaturgo tedesco e corrispondente di guerra

Walter Buhrow, che trasforma il *Carme di Ildebrando* in una tragedia in cinque atti, *Hildebrand und Hadubrand* (1943), andata in scena a Dresda nel marzo del 1944.⁶¹ La transmodalizzazione del racconto operata da Buhrow potenzia l'essenza dialogica e drammatica che impronta l'ipotesto,⁶² e amplia notevolmente la costellazione di personaggi, che comprende figure storiche (come Tufa, il *magister militum* di Odoacre), leggendarie (come Swanhild) e mitologiche (Odino, una veggente e altre figure del pantheon norreno).

L'iniziativa di Buhrow si iscrive nel più ampio programma di recupero del patrimonio culturale tedesco e di appropriazione del passato delle genti nordiche volto a sostenere e sostanziare l'ideale di ricostruzione di un nuovo ordine, che presuppone la ricomposizione dell'antica unità germanica.⁶³ Gli spettatori della tragedia di Buhrow sono dunque trasportati nel mondo dei loro antenati, dove possono incontrare e ammirare il modello dell'uomo ereditariamente valoroso e bello, guidato da valori come l'eroismo, l'onore, la fedeltà.

Alcune delle numerose modifiche introdotte da Buhrow hanno lo scopo di colmare i luoghi di indeterminatezza del *Carme d'Ildebrando*. L'astratto contesto spazio-temporale del testo antico è qui ben definito: Valle dell'Adige, alle porte di Verona, estate del 489. L'antefatto, che mira a giustificare la separazione e poi l'incontro di Ildebrando e Adubrando, è riferito da Tufa, guerriero goto che, nella costruzione narrativa di Buhrow, aveva conosciuto l'amico Adubrando come ostaggio presso la corte di Attila.⁶⁴ Allorché gli Unni decisero di allontanare i Goti, Ildebrando affidò loro il figlio e la moglie, la quale, però, fu presto uccisa proprio davanti agli occhi del bambino. Le nefandezze a cui Adubrando aveva dovuto assistere avevano generato in lui un profondo odio per gli Unni, alimentando il desiderio di libertà che il regno di Teoderico sembrava poter realizzare. Fuggito insieme a Tufa, Adubrando tentò di raggiungere il re goto, sognando la stessa fama di invincibile guerriero che accompagnava il padre, ritenuto morto in battaglia. Ma l'ammirazione per Teoderico si era trasformata in disprezzo in seguito all'imprevista notizia che i Goti erano diventati "servi di Bisanzio" (p. 16), inducendo Adubrando a seguire la "fulgida stella del re Odoacre" (p. 17).

Rispetto agli antecedenti, Buhrow sviluppa in modo considerevole il ruolo della figura femmini-

le, facendone il fulcro di una complessa parentela. Nel suo racconto, infatti, Adubrando ha una moglie, Swanhild, che è quindi nuora di Ildebrando, ma che al contempo è figlia di Odoacre. A questo personaggio, prelevato dalla leggenda sorta intorno al re goto Ermanarico,⁶⁵ Buhrow affida il compito di dare voce a un punto di vista anti-eroico, evidentemente fallimentare, e di elicitare le motivazioni dei vari protagonisti. Avendo scoperto il legame tra Adubrando e il temuto capo del campo avverso, Swanhild cerca di impedire lo scontro, andando di nascosto a parlare con il suocero Ildebrando. Così facendo, però, disubbidisce al padre e tradisce la fiducia del marito, che chiede per lei una morte crudele.⁶⁶ Questa tragica figura, che strenuamente e inutilmente invoca la pace, incarna quegli imperativi morali che anche lo spettatore potrebbe nutrire, ma che gli altri personaggi rifiutano come un'irresponsabile rinuncia a contribuire al perseguimento di valori superiori. Swanhild soccombe, dunque, perché pone l'interesse personale e familiare al di sopra del progetto collettivo di rigenerazione del mondo attraverso la violenza, tanto deprecabile e dolorosa quanto inevitabile e necessaria, come afferma lo stesso Ildebrando: "Da questa guerra – io credo – sorgerà una Germania più bella".⁶⁷ Il lungo dialogo tra padre e figlio (pp. 71-82), che amplifica il duello verbale del *Carme di Ildebrando*, insiste sull'impossibilità di una comprensione reciproca. In una recensione uscita sulla *Marburger Zeitung* del 15 marzo 1944 lo scontro tra Adubrando e Ildebrando è inteso come l'opposizione tra un mondo ideale, che si nutre di sogni di eroismo, e un mondo reale, che richiede una visione politica volta a perseguire gli interessi collettivi; e in questo contrasto la tragedia riflette "il senso dello sconvolgimento dei tempi e delle generazioni" di una Germania provata dalla guerra.⁶⁸ Solo alla fine Adubrando arriva a comprendere le ragioni del padre. Ma è troppo tardi: lo scontro fisico si conclude con la morte di entrambi, coerentemente con le ripetute premonizioni di Swanhild.

5. Conclusioni

Al termine di questo itinerario credo sia chiaro come l'insieme dei testi presi in considerazione non possa essere ricondotto a una struttura gerarchica, con un punto di origine e le successive diramazioni. Alcune relazioni intertestuali sono effettivamente dichiarate,

come nel caso della *Saga di Teoderico di Verona*, che nel Prologo rimanda a fonti tedesche, o facilmente riconoscibili, come nella tragedia di Buhrow, che sottopone il *Carme di Ildebrando* a un radicale processo di risemantizzazione. In generale, però, la materia narrativa, entrata nell'immaginario collettivo, si propaga con un andamento rizomatico, rendendo vani e poco proficui alcuni tentativi di istituire dei collegamenti diretti. Se infatti si ammette che il *Carme di Ildebrando* non rappresenta il primo anello di una lunga catena di riscritture, essendo già una forma di attualizzazione di una tradizione orale a cui non abbiamo accesso, allora il suo rapporto con i testi successivi richiede una valutazione che non perda di vista gli autonomi sviluppi di ciascun elemento dell'insieme. Dedurre dai testi in cui il padre menziona l'uccisione del figlio (§ 2) che il *Carme di Ildebrando* si concludesse con la morte di Adubrando significa escludere *a priori* la possibilità che il testo vergato a Fulda tra l'830 e l'840 prevedesse un finale aperto, funzionale alla riflessione della comunità monastica sulle alterne vicende delle guerre tra consanguinei combattute in quel decennio. Analogamente la scelta del titolo *Canto recenziore di Ildebrando* per la ballata protomoderna istituisce un nesso arbitrario fra due testi che di fatto sono sostanzialmente diversi, a livello di lingua, di temi, di funzione. È chiaro, infatti, che con i suoi elementi comici e la gioiosa ricongiunzione familiare il popolare componimento quattrocentesco sfrutta il motivo del duello tra padre e figlio per una narrazione piegata ai gusti di un pubblico che non richiede la rappresentazione di situazioni drammatiche e sofferite decisioni su cui riflettere e che trova appagante un finale che porti al superamento dei conflitti e ristabilisca i "corretti" ruoli tra padre e figlio. Un aggancio diretto al *Carme di Ildebrando* si riscontra invece nell'opera teatrale andata in scena durante la Seconda Guerra Mondiale, rivolta a una nazione che vuole proiettarsi in una dimensione secolare. Buhrow sceglie dunque il celebre carme eroico della tradizione tedesca alto-medievale come punto di partenza per la sua operazione trasformativa, che fa confluire nel racconto di Ildebrando e Adubrando anche la leggenda nordica di Svanhildr. La nuova configurazione della storia da un lato si propone di fornire alcune risposte alle numerose domande lasciate aperte dal *Carme di Ildebrando*, dall'antefatto oscuro al finale lasciato sospeso; dall'altro, cerca di cogliere nel remoto passato

"germanico" figure e situazioni che diano senso alle inquietudini del presente, nel momento del sacrificio estremo, straziante, senza speranza.

Un percorso ancora da esplorare è il movimento della materia narrativa attraverso il medium musicale, dalle annotazioni presenti in alcuni testimoni del *Canto recenziore di Ildebrando* all'opera lirica *Hildebrand* (1921) di Lukas Böttcher fino alle canzoni di gruppi contemporanei come i Transit (*Hildebrandslied*, 1980), i Menhir (*Hildebrandslied*, 2007), il trio Duivelspack (*Mythos Hildebrandslied*, 2009).⁶⁹ Al di là del complesso problema delle motivazioni che possono aver alimentato l'interesse del mondo musicale per la vicenda di Ildebrando, possiamo almeno osservare come la contemporaneità cerchi di ridare spazio a una dimensione testuale che è la grande esclusa della tradizione manoscritta (nonché la figliastra degli studi critici).

Note

* Dedico questo lavoro alla memoria della Prof. Maria Vittoria Molinari.

¹ La critica ha evidenziato analogie con celebri racconti del mondo classico (con figure come Telemaco, Telegono, Edipo) e ha soprattutto cercato di ricondurre il carne tedesco a un comune racconto indoeuropeo sullo scontro tra un padre e un figlio attestato nella tradizione persiana, celtica e russa. Contro l'ipotesi di una origine comune (sostenuta per esempio da de Vries 1953) Hoffmann (1970: 37) ha rilevato che il duello è di fatto l'unico motivo presente anche nella leggenda germanica, la quale mostra come principale elemento differenziante l'assenza del motivo della ricerca del padre. Sul motivo dell'oggetto di riconoscimento cfr. n. 19.

² Kassel, UB / LMB, 2° Ms. theol. 54. La riproduzione digitale (corredata di informazioni codicologiche, bibliografia critica e una lettura del testo da parte di Burghart Wachinger) è consultabile al sito: <https://handschriftencensus.de/7958> (ultimo accesso: marzo 2023). La letteratura critica è sterminata. Per una presentazione sintetica cfr. Düwel, Ruge 2013. Sulle numerose questioni filologiche del testo, che qui non possono essere trattate, si rimanda al volume di Zironi (2019), con la relativa bibliografia.

³ L'esistenza di un antigrafo è confermata da vari indizi paleografici, tra cui alcuni fraintendimenti grafici molto comuni (come <m> in luogo di <in>) e altri tipici errori meccanici di copiatura (come l'omoteleuto al r. 21 del f. 1°). Un indizio per l'epoca e per la provenienza dell'antigrafo è rintracciato nella fricativa velare preconsontica (*hrusti* in allitterazione con *heremo* al v. 56), che in longobardo era caduta precocemente e in bavarese non è più attestata dalla fine dell'VIII sec. Sulla complessa questione della mescolanza dialettale del testo, con tratti altotedeschi e bassotedeschi, cfr. n. 8.

⁴ L'origine gotica del componimento, basata sui protagonisti della vicenda, è una ipotesi ormai abbandonata dalla critica.

⁵ "Ik gihorta dat seggen" (v. 1). Il testo è citato dall'edizione contenuta in Zironi (2019: 170-174). Le traduzioni sono mie.

⁶ Con le sue riflessioni sulle peculiarità dell'atto stesso della scrittura Molinari si colloca nella linea interpretativa di quegli studiosi, come Haug (1989: 132 ss.), che focalizzano l'attenzione sulla necessità di analizzare un documento scritto nel contesto storico-culturale e codicologico in cui è inserito allo scopo di comprenderne "la reale funzione storica" (Molinari 2001: 48), rifiutando l'ipotesi della "casuale registrazione di un esemplare che alluda ad una diversa tecnica espressiva, quale quella che sarebbe propria di un eventuale modello orale" (ivi: 67). Di parere diverso Ohlenroth (2008: 408; 412) e Petersen (2020 n. 77).

⁷ Sul ruolo del "copista come autore" si rimanda all'agile studio di Canfora (2002), che sgombra il campo da pregiudizi che a lungo hanno influenzato la critica testuale.

⁸ Questa domanda (che non sostituisce, ma integra quella sulla genesi del carne eroico originario) è stata posta dalla critica specialmente in relazione alle numerose forme basso-tedesche presenti nel testo, portando all'ipotesi che il carne venisse usato dai missionari di Fulda impegnati nella evangelizzazione dei Sassoni per contrastare l'etica eroica tradizionale. Molinari (2001: 55), invece, osserva come "una sassonnizzazione così parziale e maldestra" non possa scaturire dallo stesso ambiente che ha prodotto in lingua sassone due raffinate rielaborazioni bibliche (*Genesis* e *Heliand*). La lingua mista del componimento resta dunque una questione ampiamente dibattuta, che non può chiarire la ragione della trascrizione del testo a Fulda,

a proposito della quale sono stati evidenziati, con accenti diversi, interessi di tipo giuridico (Schwab 1972), storico-politico (Schlosser 1978; Ebel 1987), comunicativo (Classen 1995), etico-cristiano (Molinari 2001).

⁹ Sull'epica teodericiana si rimanda al volume di Heinze (1999).

¹⁰ La questione della trasfigurazione della realtà storica è ben sintetizzata nel capitolo "Storia e leggenda" di Francovich Onesti (1995: 10-13). Sui singoli personaggi cfr. Zironi (2019: 65-76). Non convince il tentativo di Ohlenroth (2008) di collocare la vicenda nella realtà storica, un'operazione che richiede congetture alquanto opinabili (cfr. n. 20).

¹¹ Adubrando, che incontra il padre dopo trent'anni di separazione, evidentemente è un uomo maturo e non un giovane appena uscito dalla fanciullezza (così per es. Classen 1995: 14). Adubrando può essere definito "giovane" proprio in rapporto al "più anziano" Ildebrando. Questo vale anche per l'allocutivo *chind* (v. 13, 'giovane', 'figlio', quindi anche 'inesperto'), con il quale Ildebrando si rivolge all'avversario all'inizio del duello verbale.

¹² Il determinante (*hildi-* / *hadu-*) vale 'battaglia' e il determinato (*brant*) 'spada'. Suggestiva l'ipotesi di Nedoma (2012: 129-132), che nell'oscillazione grafica *-brant* / *-braht* nei nomi dei protagonisti, attestata solo in documenti del monastero di Fulda del IX sec. (Lühr 1982: 240), coglie un indizio del processo di attualizzazione messo in atto nella copia fuldese: il nome Hadubrant, attestato solo nel *Carne di Ildebrando*, sarebbe dunque una innovazione rispetto al nome Al(e)brant dei testi successivi (cfr. § 2 e 3) come pure, secondo lo studioso, delle versioni che circolavano oralmente.

¹³ "Hadubraht gimahalta, Hiltibrantes sunu" (v. 14 e v. 36).

¹⁴ "alte anti frote, dea erhina warun" (v. 16).

¹⁵ Questi versi inducono ad escludere che Adubrando appartenga all'esercito di Odoacre. Se così fosse, Adubrando combatterebbe per chi ha costretto il padre alla fuga (Schwab 1972: 9) e Ildebrando non potrebbe affermare di conoscere i membri della stirpe del suo avversario (vv. 12-13).

¹⁶ "ni waniu ih iu lib habbe" (v. 29).

¹⁷ Sull'*anagnorisis* cfr. Boitani 2021, che contiene anche un breve riferimento al *Carne di Ildebrando* (pp. 290-291).

¹⁸ "wettu iringot – quad Hiltibrant – obana ab hevane, / dat du neo dana halt mit sus sippan man / dinc ni gileitos" (vv. 30-32).

¹⁹ Nel racconto persiano e in quello russo (cfr. n. 1) un gioiello consente al padre di riconoscere il figlio dopo averlo ferito a morte. Concordo con studiosi come Hoffmann (1970: 33-34) che vedono nell'armilla del *Carne di Ildebrando* un'eco di quel motivo, che tuttavia è stato rifunzionalizzato.

²⁰ È difficile concordare con Ohlenroth (2008: 406), secondo il quale Ildebrando avrebbe ricevuto l'armilla da Attila prima del 453 (anno della morte del re unno). In base a questa ricostruzione, Adubrando, che combatte per Teoderico, non può ammettere pubblicamente di aver riconosciuto il padre, perché Ildebrando era un traditore fuggito nel 489 e ritornato dopo circa dieci anni (e non trenta, come si legge nel carne).

²¹ "mit geru scal man geba infahan, / ort widar orte" (vv. 37-38).

²² "du bist dir alter Hun, ummet späher, / spenis mih mit dinem wortun, wili mih dinu speru werpan. / pist also gialtet man, so du ewin inwit fortos". (vv. 39-41).

²³ "dat sagetun mi seolidante [...], dat inan wic furnam: / tot ist Hiltibrant, Heribrantes suno" (vv. 42-44).

²⁴ Petersen (2020: 428-433) fornisce vari esempi al riguardo principalmente della letteratura anglosassone.

²⁵ "wela gisihu ih in dinem hrustim, / dat du habes heme herron goten, / dat du noh bi desemo riche reccheo ni wurti" (vv. 46-48).

²⁶ "arbeo laosa" (v. 22). Sulle difficoltà economiche, giuridiche e sociali del parente di un uomo bandito dal regno cfr. Haubrichs (1988: 153).

²⁷ "welaga nu, waltant got, - quad Hiltibrant - wewurt skihit" (v. 49).

²⁸ Le attestazioni del termine antico-alto-tedesco *huldī* rinviano principalmente alla magnanimità del capo che ricompensa la fedeltà del suo seguace, implicando la devozione del seguace nei confronti del capo. Cfr. *Althochdeutsches Wörterbuch*, s.v. "huldī", vol. 4, col. 1342. Per una discussione del termine cfr. Schneider (1987: 661) e Zironi (2019: 104-117).

²⁹ Il gesto è stato visto come una forma del rito di adozione (Schwab 1972: 52); come un dono necessario alla negoziazione della pace (Haubrichs 1988: 154); come un'umiliante richiesta di sottomissione che mette in discussione il ruolo di Adubrando di fronte agli uomini del suo esercito (McDonald 1984: 9; Schneider 1987: 661; Classen 1995: 9-10; Bleumer 2014: 219).

³⁰ Cfr. McDonald 1984: 8; Classen 1995: 9; Nedoma 2012: 111.

³¹ Per limitarci a uno studio recente cfr. Boitani 2021: 291: "Hildebrand is old, experienced, full of memories, wise - he knows. Hadubrand is young, impulsive, without memory, blind - he does not know.

³² Cfr. la biografia di Ludovico il Pio del cosiddetto *Astronomus*: "[...] Campus-mentitus. Quia enim hi qui imperatori fidem promittebant, mentiti sunt [...]"; (*Anonymi vita Hludowici imperatoris*, 48; Rau 1993: V,344). Analogamente Thegan: "Post pascha audivit, ut iterum filii sui ad eum venire voluissent non pacifice: qui congregavit exercitum, perrexit obviam eis usque in magnum campum qui est inter Argentinam et Basiliam, qui usque hodie nominatur Campus-mendacii, ubi plurimorum fidelitas extincta est", (*Thegani vita Hludowici imperatoris*, 42; Rau 1993: V,238).

³³ "cum pene omnis populus partim donis abstractus, partim promissis inlectus, partim minis territus" (*Anonymi vita Hludowici imperatoris*, 48; Rau 1993: V,344).

³⁴ *Nithardi Historiarium Libri IIII*, I,4 (Rau 1993: V,392).

³⁵ "ni concordia statutis interveniat quid cuique debeatur, armis decernant" (*Nithardi Historiarium Libri IIII*, II,1; Rau 1993: 404-406).

³⁶ "de fraterna rupta pace" (v. I,3); "Frater fratri mortem parat, nepoti avunculus" (v. II,2), "filius nec patri suo exhibet quod meruit" (v. II, 3). Il testo è citato dal sito *Corpus Rhythmorum Musicum* <http://www.corimu.unisi.it/public/previewedizione/testo/idschede/15> (ultimo accesso: marzo 2023).

³⁷ *Nithardi Historiarium Libri IIII*, III,7 (Rau 1993: V,400). Nel suo commento Lo Monaco sottolinea il "valore simbolico della ripresa dell'in-

tera parabola evangelica come cifra dell'episodio storico dell'incontro di Ludovico il Pio con i suoi figli" (2002: 220 n. 12).

³⁸ Ogni "servitore di Dio" ("Dei minister") che aveva combattuto solo per giustizia ed equità ("pro sola iusticia et aequitate") doveva ritenersi senza colpa e poteva limitarsi ad osservare tre giorni di digiuno. Cfr. *Nithardi Historiarium Libri IIII*, III,1 (Rau 1993: V,428-430).

³⁹ Così scrive Rabano all'arcivescovo Otgar di Mainz: "[...] propter favorem dominorum suorum temporalium, aeternum Dominum contempserunt, et mandata illius spernentes, non casu, sed per industriam homicidium perfeceverunt" (Dümmler 1898-99: 464). Per la questione di *pax* e *concordia* si vedano anche i canoni IV e V degli Atti del Concilio di Magonza dell'847 (Hartmann 1984: 165) (ringrazio il collega Lo Monaco per l'utile segnalazione).

⁴⁰ La lacuna poteva essere già presente nel modello, ma se i copisti di Fulda non hanno ritenuto opportuno aggiungere la conclusione vuol dire che il testo aveva per loro un senso anche senza. A questo riguardo, la maggior parte degli studiosi ritiene che il finale prevedesse l'uccisione del figlio da parte del padre. L'ipotesi contraria è stata suggerita da Schröder (1963: 497) e Ebbinghaus (1987: 671). Altri finali suggeriti sono la morte di entrambi, il suicidio di Ildebrando, la riconciliazione.

⁴¹ Molinari 2001: 69. Secondo Classen (1995: 16) l'omissione serve a enfatizzare lo scambio comunicativo tra i due contendenti. Schlosser (1978: 223) non vede nella mancanza del finale un elemento significativo legato al contesto politico del tempo.

⁴² Haldanus è, come Hildigerus, figlio di Drota, ma è vissuto con il padre Frotho in un altro paese.

⁴³ "[...] medioxima nati / illita conspicuo species caelamine constat, / cui manus haec cursum metæ vitalis ademit. / Unicus hic nobis heres erat, una paterni / cura animi superoque datus solamine matris. / Sors mala, quæ lætis infaustos aggerit annos / et risum mærore premit fortemque molestas. [...]". *Gesta Danorum* VII, IX,12-15. Cfr. il volume di Koch e Cipolla (1993: 366-368), da cui è tratta anche la traduzione dei versi (p. 368).

⁴⁴ L'unico manoscritto completo (Holm. perg. 7 4to) è del XIV sec.

⁴⁵ "Liggr þar enn svási sonr at hofði, / eptirerfngi, er ek eiga gat, / óviljandi aldrs syniaðak". Il testo in norreno, la traduzione in italiano e un commento sono offerti da Ferrari (2001: 158-165). Si veda Ferrari (ivi: 161) anche per le possibili ragioni delle discrepanze tra narrazione in prosa e in versi, tra le quali è da segnalare, nella parte in prosa, l'uccisione del figlio poco prima del duello con il fratello.

⁴⁶ "des jüngē albrandes tot". Kolmarer Liederhandschrift, München, BS, cmg 4997, f. 468^{ra} (ca. 1460).

⁴⁷ "Der arme ritter albrant" (v. 13). Heidelberg, UB, cp. 341, f. 373^r (inizio del XVI sec.).

⁴⁸ Il testimone principale è Holm. Perg. 4 fol.4to (fine del XIII sec.), che tuttavia non preserva l'episodio dell'incontro tra padre e figlio, attestato invece nelle copie islandesi del XVII sec.: AM 178 fol. (A) e AM 177 fol. (B). Sulla complessa tradizione testuale cfr. Szöke 2022: 37-45.

⁴⁹ Il riferimento alle fonti tedesche è contenuto nel Prologo, attestato nella redazione islandese della saga (Szöke 2022: 143).

⁵⁰ "See her nv mitt sverd. Nv fæ ek ei stadit leingur fyrer þier" (Bertel-

sen 1905-11: 350). Le traduzioni sono di Szöke (2022).

⁵¹ "betta slagh mun þier kient hafa þin kona enn æigi þinn fader" (Bertelsen 1905-11: 350).

⁵² La ballata è suddivisa in strofe (tra 19 e 21, a seconda delle versioni) di quattro versi a rima baciata. Per una visione generale cfr. Curschmann 1983. Nella letteratura critica non si è affermato il termine "Heldenzeitlied" coniato da Fromm (1961) per designare un canto su storie del tempo antico. Il testo continua ad essere definito "ballata".

⁵³ Si contano otto manoscritti (cfr. il sito <https://handschriftencensus.de/werke/1914>, ultimo accesso: marzo 2023) e più di trenta edizioni a stampa (per quelle del XVI sec. cfr. il *Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts* della Bayerische Staatsbibliothek (<https://www.bsb-muenchen.de/sammlungen/historische-drucke/recherche/vd-16/>, ultimo accesso: marzo 2023). Il primo testimone è un frammento del 1459 (Berlino, SB, mgq 1107), mentre il cosiddetto *Dresdner Heldenbuch* (Dresden, LB, M201), del 1472, contiene la versione più lunga. Alcuni testimoni preservano la melodia. Le divergenze tra i testimoni non consentono di risalire a un archetipo, che in passato la critica aveva collocato nel XIII sec. Il testo è citato dall'edizione di Meier (1935 [1964]: 35-41), secondo la versione A, che comprende 20 strofe. Cfr. inoltre Curschmann 1982; Classen 1996: 369 ss.; Nedoma 2012: 113 ss.

⁵⁴ Ute (Uote) è variante alto-tedesca del nome Ode della saga norrena. Un riferimento a Ute, moglie di Ildebrando, è più precisamente alla sua esemplare fedeltà, è contenuto nel *Willehalm* (439,16-17) di Wolfram di Eschenbach, del 1210-1220.

⁵⁵ "Nun sag an, du vil Junger, den Streich lernet dich ein Weibl" (X,4). Traduzione mia.

⁵⁶ L'anello svolge la funzione di gnomisma, ma questo non legittima un collegamento con l'armilla che Ildebrando offre al figlio nel *Carne di Ildebrando*: il motivo ricorre infatti in un contesto simile nel *Canto del nobile Moringer* (*Das Lied von dem edlen Moringer*), una ballata del XIV sec. Cfr. Curschmann 1983: 919.

⁵⁷ Non essendo possibile trattare l'apparato iconografico dei numerosi testimoni, si rimanda alla sintetica descrizione delle varie tipologie fornita da Classen (1996: 370) e alle riproduzioni digitali consultabili nel VD (cfr. n. 53).

⁵⁸ L'immagine occupa il f. 344v del manoscritto. Alla fine del testo (f. 349r) il contenuto del componimento è sintetizzato con una sorta di sottotitolo: "Der Vater mit dem sun" ('Il padre con il figlio'). Cfr. il sito <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/9933/707> (ultimo accesso: marzo 2023).

⁵⁹ *Das Liedt von dem Alten Hildebrandt* (Nürnberg 1570, VD16 ZV 9688); *Ein hübsch Lied von dem edlen Hildebrant* (Straubing 1563, VD16 ZV 9687).

⁶⁰ La mancanza di corrispondenze linguistiche e tematiche è già stata evidenziata da vari studiosi. Cfr. per es. Ebbinghaus 1987: 673; Nedoma 2012: 125-126.

⁶¹ Che io sappia, l'unico studio sulla tragedia di Buhrow è di Zironi (2020).

⁶² La terminologia è tratta dalla tassonomia di Genette (1997: pp. 7-8 per "ipotesto" e "ipertesto" e pp. 334-339 per "transmodalizzazione" e, al suo interno, "drammatizzazione").

⁶³ Questo obiettivo è enunciato da Ildebrando nel secondo atto: "Vogliamo plasmare questo mondo, vogliamo ricomporre quello che deve stare insieme, dal molteplice e in forme vogliamo riportare all'unità quell'unità che c'era un tempo" ("Wir wollen diese Welt gestalten, wollen / Zusammenfügen, was zusammen will, / Das Eine aus dem Vielen, Ungeformten, / Das Eines war, zu Einem wieder machen") (p. 50). Traduzioni mie.

⁶⁴ Primo atto, pp. 14 ss. Buhrow conserva l'anacronistica alleanza tra Teoderico e Attila (morto prima della nascita del re gotico) che già caratterizza il ciclo teodericiano.

⁶⁵ Secondo il racconto dello storico Giordane (*Getica* 24), Ermanarico condannò a morte Sunilda, la moglie del capo di una tribù ribelle, facendola smembrare da cavalli lanciati in corsa. Nella trasfigurazione leggendaria dell'episodio, attestata nella tradizione nordica, la motivazione politica diventa familiare: Svanhildr è la moglie di Ermanarico, sottoposta a tale orribile supplizio perché accusata di adulterio.

⁶⁶ In questo caso il supplizio previsto consiste nell'affogamento in una palude. Swanhild morirà invece sul campo di battaglia, nel disperato tentativo di fermare la tragedia.

⁶⁷ "Aus diesem Krieg wird – das ist mein Glaube – ein schöneres Germanien auferstehen" (p. 50).

⁶⁸ "[...] die Stimmung des Umbruchs von Zeiten und Generationen [...]"; p. 6. La recensione, firmata da Hans Schnoor, è consultabile al sito <https://dr.ukm.um.si/Dokument.php?lang=slv&id=33141> (ultimo accesso: marzo 2023).

⁶⁹ Sulle riscritture nella musica metal si rimanda alla tesi di laurea di Dario Capelli (2016). Un capitolo dedicato alla ricezione moderna del *Carne di Ildebrando* è contenuto nel volume di Zironi (2019: 147-153).

Bibliografia

- Althochdeutsches Wörterbuch. Bearbeitet aufgrund der von Elias von Steinmeyer hinterlassenen Sammlungen im Auftrag der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig*, begr. von E. Karg-Gasterstädt, Th. Frings (eds.), 7 voll., SAW, Berlin, 1952-.
- BERTELSEN H. (1905-11), *Þiðreks saga af Bern*, 2 voll., Møllers bogtrykkeri, København.
- BLEUMER H. (2014), "Zwischen Hildebrand und Hadubrand. Held und Zeit im Hildebrandslied", in MILLET V., SAHM H. (Hgg.), *Narration and Hero. Recounting the Deeds of Heroes in Literature and Art of the Early Medieval Period*, Berlin-Boston, pp. 209-227.
- BOITANI P. (2021), *Anagnorisis: Scenes and Themes of Recognition and Revelation in Western Literature*, Brill, Leiden-Boston.
- BUHROW W. (1943), *Hildebrand und Hadubrand. Tragödie in fünf Akten*, Theaterverlag Langen / Müller.
- CANFORA L. (2002), *Il copista come autore*, Sellerio, Palermo.
- CAPELLI D. (2016), *Riscritture di testi germanici medievali nella musica metal tedesca: tre casi di studio*, tesi di laurea magistrale, Università degli studi di Bergamo. Relatrice: Maria Grazia Cammarota.
- CLASSEN A. (1995), "Why do their words fail? Communicative strategies in the *Hildebrandslied*", in *Modern Philology* 93: 1, pp. 1-22.
- ID. (1996), "The 'Jüngeres Hildebrandslied' in Its Early Modern Printed Versions: A Contribution to Fifteenth- and Sixteenth-Century Reception History", in *The Journal of English and Germanic*

- Philology*, 95, pp. 359-381.
- CURSCHMANN M. (1983), "Jüngerer Hildebrandslied," in RUH K. et al. (Hg.), Bd. 4, cols. 918-922.
- de VRIES J. (1953), "Das Motiv des Vater-Sohn-Kampfes im *Hildebrandslied*", in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 34, pp. 257-274.
- DÜMLER E. (1898-99), *Monumenta Germaniae Historica, Epistolae*, Epist. 5, II ed. Berlin.
- DÜWEL K., RUGE N. (2013), "Hildebrandslied", in BERGMANN R. (Hg.), *Althochdeutsche und altsächsische Literatur*, de Gruyter, Berlin-Boston, pp. 171-183.
- EBBINGHAUS E. A. (1987), "The End of the Lay of Hiltibrant and Habubrant", in BERGMANN R., TIEFENBACH H., VOETZ L. (Hgg.), *Althochdeutsch*. Bd. 1, Winter, Heidelberg, pp. 670-676.
- EBEL U. (1987), "Historizität und Kodifizierung. Überlegungen zu einem zentralen Aspekt des germanischen Heldenlieds", in BERGMANN R., TIEFENBACH H., VOETZ L. (Hgg.), *Althochdeutsch*. Bd. 1, Winter, Heidelberg, pp. 685-714.
- FERRARI F. (2001), "Canto di morte di Hildibrand", in SCHWAB U., MOLINARI M. V. (2001) (a cura di), *Ildebrando. Quattro saggi e i testi*, Edizioni dell'Orso, Torino, pp. 158-165.
- FRANCOVICH ONESTI N. (1995), *Hildebrandslied e Ludwigslied*, Pratiche, Parma.
- FROMM H. (1961), "Das Heldenzeitlied des deutschen Hochmittelalters", in *Neuphilologische Mitteilungen*, 62: pp. 94-118.
- GENETTE G. (1997), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino.
- HARTMANN W. (1984), *Die Konzilien der karolingischen Teilreiche 843-859*, *Monumenta Germaniae Historica. Concilia*, 3, Hahn, Hannover.
- HAUBRICHS W. (1988), *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit*. Band I: *Von den Anfängen zum hohen Mittelalter*. Teil 1: *Die Anfänge: Versuche volkssprachiger Schriftlichkeit im frühen Mittelalter, ca. 700-1050/60*, Athenäum, Frankfurt/M.
- HAUG W. (1989), "Literarhistoriker "unter heriu tuem", in McCONNELL W. (a cura di), *in höherm prise. A Festschrift in Honor of Ernst S. Dick*, Kümmerle, Göppingen, pp. 129-144.
- HEINZLE J. (1999), *Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik*, de Gruyter, Berlin-New York.
- HOFFMANN W. (1970), "Das Hildebrandslied und die indogermanischen Vater-Sohn-Kampf-Dichtungen", in *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* (Tübingen), 92, pp. 26-42.
- KOCH L., CIPOLLA M. A. (1993), *Sassone Grammatico. Gesta dei re e degli eroi danesi*, Einaudi, Torino.
- LO MONACO F. (2002), "Nithard e i suoi pubblici. Alcuni preliminari per un'edizione e una traduzione della *Storia dei figli di Ludovico il Pio*", in CAMMAROTA M. G., MOLINARI M. V. (a cura di), *Tradurre testi medievali: obiettivi, pubblico, strategie*, Sestante, Bergamo, pp. 215-228.
- LÜHR R. (1982), *Studien zur Sprache des Hildebrandliedes*, Peter Lang, Frankfurt/M.-Bern.
- McDONALD W. (1984), "Too Softly a Gift of Treasure: A Rereading of the Old High German *Hildebrandslied*", in *Euphorion*, 78, pp. 1-16.
- MEIER J. (1935), *Balladen. Erster Teil*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt [Nachdruck 1964].
- MOLINARI M. V. (2001), "Sul Carme di ildebrando: nuove prospettive critiche e interpretative", in SCHWAB U., MOLINARI M. V. (2001) (a cura di), *Ildebrando. Quattro saggi e i testi*, Edizioni dell'Orso, Torino, pp. 47-79.
- NEDOMA R. (2012), "*betta slagh mun pier kient hafa bin kona enn æigi þinn fader* - Hiltibrand und Hildebrandsage in der *Þiðreks saga af Bern*", in JOHANSSON K. G., FLATEN R. (Hgg.), *Francia et Germania: Studies in Strengleikar and Þiðreks saga af Bern*, Novus, Oslo, pp. 105-140.
- OHLENROTH D. (2008), "Hildebrandsflucht. Zum Verhältnis von Hildebrandslied und Exilsage", *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 127,3, pp. 377-413.
- PETERSEN CH. (2020), "Postheroische Perspektiven oder Die Signifikanz des Verkennens im *Hildebrandslied*", in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 94, pp. 417-443.
- RAU R. (1993), *Quellen zur karolingischen Reichsgeschichte. 1. Teil*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- SCHLOSSER H. D. (1978), "Die Aufzeichnung des Hildebrandsliedes im historischen Kontext", in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 28, pp. 217-224.
- SCHNEIDER K. (1987), "Zum Hildebrandslied 37/38 und 49", in BERGMANN R., TIEFENBACH H., VOETZ L. (Hgg.), *Althochdeutsch*. Bd. 1, Winter, Heidelberg, pp. 655-669.
- SCHRÖDER W. (1963), "Hadubrands tragische Blindheit und der Schluß des Hildebrandsliedes", in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 37, pp. 481-497.
- SCHWAB U. (1972), *arbo laosa. Philologische Studien zum Hildebrandslied*, Francke, Bern.
- SZÖKE V. (2022), *La saga norvegese di Teoderico di Verona*, Prometheus, Milano.
- ZIRONI A. (2019), *Il Carme di Ildebrando. Un padre, un figlio, un duello*, Meltemi, Milano.
- ID. (2020), "La mitizzazione dell'eroe nella tragedia *Hildebrand und Habubrand* di Walter Buhrow", in: BENELLI A., FAMBRINI A. (a cura di), *Mitologi, mitografi e mitomani. Tracce del mito attraverso i secoli, Scritti per i 65 anni di Fulvio Ferrari*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 189-202.

Un'ibrida progenie semi-mostroso-eroica. La non-rigenerazione e la metamorfosi del male nel *Beowulf* di Robert Zemeckis

GABRIELE COCCO

Università degli studi di Bergamo
gabriele.cocco@unibg.it

Parole chiave

Beowulf
Drago
Grendel
Non-rigenerazione
Progenie mostrosa

Keywords

Beowulf
Dragon
Grendel
Non-regeneration
Monstrous progeny

Abstract

Fra le riscritture dell'antico poema epico anglosassone *Beowulf*, l'omonimo film di Zemeckis si distacca dall'ipotesto per la reinterpretazione dei temi dell'alterità e della genitorialità. Il regista e gli sceneggiatori ricorrono all'ibridazione fra due stirpi letalmente incompatibili: i mostri sono il risultato dell'unione carnale tra la madre di Grendel e un eroe. Dall'incontro adulterino con Hrothgar è nato Grendel e dalla congiunzione con Beowulf prende vita il drago. Nel restituire l'epos antico-inglese al pubblico contemporaneo, il film presenta una realtà distopica in cui lussuriosi genitori de-eroicizzati perdono la propria prodezza cedendo alla seduzione del male veicolato dalla Madre di Grendel. Da quell'unione si generano delle creature proteiformi cresciute nella sete di vendetta verso il proprio genitore che le ha disconosciute. Per Zemeckis è un inevitabile ciclo catastrofico, che perdurerà sempre nella non-rigenerazione.

Among the rewritings of the Old English epic of *Beowulf*, Zemeckis' homonymous film departs from the poem in its reinterpretation of the themes of otherness and parenthood. The director and screenwriters come up with the lethal hybridisation between two incompatible lineages: monsters are the result of the carnal union between Grendel's mother and a hero. From the adulterous encounter with Hrothgar was born Grendel and from that with Beowulf the dragon was conceived. In returning the Old English *epos* to a contemporary audience, the film presents a dystopian reality in which lustful parents lost their heroism by succumbing to the seduction of evil conveyed by Grendel's Mother. From that fatal union shape-shifting creatures are born and raised in a thirst for revenge against their parent who disowned them. For Zemeckis, it is an inevitable catastrophic cycle that will ever endure in non-regeneration.

Et convertet cor patrum ad filios,
et cor filiorum ad patres eorum: ne forte veniam,
et percutiam terram anathemate.¹
Mal. 4,6

Tràdito soltanto nel manoscritto London, British Library, Cotton Vitellius, MS A.xv,² l'epos antico-inglese *Beowulf* racconta le gesta dell'omonimo eroe geata contro esseri mostruosi. Il poema elabora un tema preciso nel contrasto tra la vita fausta degli uomini, contraddistinta dal *dream* ('il piacere sociale'), e l'emarginazione che permea l'esistenza dei mostri (Grendel, sua madre e il drago). Il poeta tratteggia distintamente due dimensioni inconciliabili: l'arcana alterità delle creature sovranaturali con cui il protagonista si scontra e il mondo incontaminabile degli esseri umani (Kearney 2003: 37). Il compito dell'eroe, quindi, è quello di farsi garante della tutela dell'armonia della propria società, lottando contro avversari mostruosi che cercano di sovvertirla. Nel componimento quel contatto è ineludibile e si risolve sempre nel certame cruento:³ il giovane principe si recherà dunque in Danimarca per liberare Heorot, la reggia del re Hrothgar, infestata dal *nicor* ('mostro marino') Grendel (e a seguire anche da sua Madre) e, una volta vecchio, Beowulf libererà i Geati da un drago che minaccia il suo regno.

Nella polifonia interpretativa che le riscritture cinematografiche hanno prodotto sinora, il *limes* fra l'esistenza teratologica e quella umana riscontrabile nell'ipotesi è stato valicato, dando origine a una dimensione pressoché ibrida in cui è prevista persino l'unione carnale fra prodi guerrieri e mostri spietati. Questa operazione – che, continuando con la metafora musicale, qui e nel resto del saggio, potremmo definire come un "controssoggetto" – offre un espediente che consente di edulcorare quella "distanza assiale" che separa il mondo atemporale degli eroi dell'epos da quello contemporaneo ricevente, al fine di costruire una "zona di contatto" tra il passato di quel mondo ormai inaccessibile e il nostro presente (Bachtin 1997²: 454-455, 469). In questo processo di trasferimento da una cultura antica a quella d'arrivo, le riscritture "whatever their intention, reflect a certain ideology and [...] as such manipulate literature to

function in a given society in a given way" (Bassnett, Lefevere 1995: ix).

Con delle oscillazioni o, talora, nette deviazioni dalla *fabula* del testo in inglese antico, registi e sceneggiatori hanno proposto altri esiti introducendo il personaggio del padre di Grendel, che nel poema risulta ignoto (vv. 102-105), e il padre del drago – di cui non c'è proprio menzione.⁴ L'aggiunta di una figura genitoriale maschile offre quindi delle nuove risposte ad alcuni aspetti irrisolti del *Beowulf* quali: la ragione dell'acrimonia di Grendel verso il genere umano; la natura e le fattezze dei mostri (tanto di Grendel e sua Madre quanto del drago); la quasi paradossale affinità fra l'eroicità del protagonista e la mostruosità dei suoi oppositori.

Questo studio prenderà le mosse dall'analisi imprescindibile di alcune dinamiche del romanzo *Grendel* di Gardner (1971): prima riscrittura a proporre punti di vista diversi – messi sul grande schermo da Stitt nella trasposizione cinematografica *Grendel Grendel Grendel* (1981). Gardner sembrerebbe farsi latore della visione teratologica tolkieniana, che verrà illustrata a breve, poi ripresa da Orchard (1995). Il saggio proseguirà quindi vagliando l'alterazione dovuta alle dinamiche di transcodifica degli adattamenti del *Beowulf* di Baker (1999) e, specialmente, Zemeckis (2007), con particolare attenzione all'introduzione di un padre per Grendel e uno per il drago.

Saranno quindi presi in considerazione il rapporto carnale tra un guerriero e una *femme fatale*, la Madre di Grendel, e di conseguenza l'origine della mostruosità di genie ibride – inclusa la loro natura proteiforme quale manifestazione del male. Il forte movimento interattivo che si crea fra quei mondi contrapposti cui i personaggi fanno capo scaturisce in relazioni instabili tra generazioni: si pensi, come vedremo, alla riflessione di Zemeckis sull'antagonismo letale tra un padre-guerriero e un figlio-mostro semi-eroico, progenie rigettata, che non può che escludere qualsiasi possibilità di rigenerazione. La percezione e trattazione di questi temi da parte dei registi rientrano nell'ottica del medievalismo e, a livello ideologico, sono influenzate dalle convenzioni e aspettative dei generi popolari della cultura cui si rivolgono (Kershaw, Ormond 2010).⁵

1. Il rovescio dei punti di vista. Il romanzo *Grendel* di Gardner (1971)

Sin dai primi del Novecento la ricezione del *Beowulf* ha goduto di ampia fortuna letteraria, ispirando svariate forme di riscrittura fra cui romanzi, fumetti, musica, piccolo schermo, cinema, teatro, giochi e altre espressioni artistiche.⁶ Il panorama di quelle cinematografiche è piuttosto articolato:⁷ da una parte, si devono annoverare dei lavori che offrono liberi cenni ad alcuni aspetti/personaggi del poema;⁸ dall'altra, invece, vi sono delle reinterpretazioni d'insieme dell'epos con plurime aperture rispetto all'ipotesto. All'interno di questa seconda compagine, seguendo la scansione temporale di produzione, si ricordano i film:

- 1981. *Grendel Grendel Grendel* di Alexander Stitt
- 1999. *Beowulf* di Graham Baker
- 2005. *Beowulf & Grendel* di Sturla Gunnarsson
- 2007. *Beowulf* di Robert Zemeckis (*La leggenda di Beowulf*, in italiano)

Per il tema della genitorialità in questo saggio, si esamineranno le rese cinematografiche di Baker (1999), sebbene marginalmente, e di Zemeckis (2007) – accomunate nel percepire il mostro Grendel quale frutto dell'unione fra sua madre e Hrothgar,⁹ dando così vita a esiti interpretativi mai prima offerti – fra cui il *Leitmotiv* della genitorialità dannosa che porta alla non-rigenerazione.

Fra gli aspetti del *Beowulf* che attirano il fruitore contemporaneo, l'alterità è forse quello che desta maggior interesse, soprattutto quando le dinamiche del poema sono ripensate e aprono scenari alternativi. Al venir meno della "distanza assiale" bachtiniana tipica dell'epica, si creano dei nuovi equilibri e una "zona di contatto" che avvicina i personaggi ai destinatari; come osserva Ridsen: "No hero can stand out for long, because his or her flaws will become public just as his or her heroic actions once did. Today's hero becomes tomorrow's monster" (2013: 13). È proprio in quest'ottica che la caratterizzazione di Grendel colpisce viepiù per l'osmosi di alcuni di quei tratti umani che albergano simbioticamente in lui insieme alla mostrosità cui si è già fatto cenno.

Primo a enfatizzare gli aspetti di questa dicotomia, nel simposio "*Beowulf: The Monsters and the Critics*", Tolkien auspicava una lettura non unidimensionale di Grendel, tributandogli una complessità psicologica meritevole di ulteriore disamina (1936: 246). A

distanza di oltre mezzo secolo, la riflessione di Tolkien è stata suffragata da ulteriori studi sulle affinità fra i mostri del *Beowulf* e quelli restituiti dai componimenti di natura altrettanto teratologica trāditi nel Nowell Codex, contenuto nel medesimo codice.¹⁰ In *Pride and prodigies: Studies in the monsters of the Beowulf-Manuscript*, Orchard, infatti, analizza Grendel e la sua genia secondo quella chiave interpretativa, ribadendo come nell'ipotesto sia ben esplicitata l'ascendenza della creatura e di sua madre al fratricida Caino (vv. 107a, 1261b), figlio dei progenitori della razza umana (1995: 30-31).¹¹ Di particolare rilievo per le tematiche di questo saggio, Orchard insiste sull'aspetto, sul legame materno-figliale di Grendel e della sua genitrice e sulla loro dimora: "[they] are closely connected not simply by the family relationship between the monsters, but by their human shape [...] their shared dwelling" (1995: 29). Questa riflessione sulla centralità della famiglia composta da Grendel e da sua madre e il focus sulla loro tana, il *nicor-hus* ('dimora di mostri marini'), non solo come luogo fisico ma come un focolare di affetti, sono quelle armonie sulle quali Zemeckis (2007) comporrà un articolato contrappunto nella propria reinterpretazione del *Beowulf*.

Come già anticipato, il primo intervento significativo ad aprire a una serie di possibili fioriture di alcuni temi dell'epos in inglese antico è stato il romanzo *Grendel* di John Gardner (1971). Nella rielaborazione più innovativa degli anni Settanta, sono messi in discussione i concetti di eroismo e mostrosità veicolati dalla lirica del *Beowulf*.¹² Gardner, infatti, scardina la lettura sino ad allora prevalente del componimento facendo assurgere Grendel al ruolo di creatura con delle emozioni e lasciando a margine la figura del principe dei Geati. L'autore afferma di essere stato mosso dall'intento "to go through the main ideas of Western civilization [...] and see what I could do, see if I could break out" (Bellamy, Ensworth 1990: 10). Chi aveva mai considerato prima gli eventi dal punto di vista del mostro?

Il romanzo si apre con un flashback sulla fanciullezza di Grendel, ripreso fuori dalla grotta sotterranea per perlustrare il mondo che lo circonda e gli umani che lo popolano. In una delle sue esplorazioni, infatti, sarà accerchiato dai guerrieri danesi del re Hrothgar, pronti a ucciderlo atterriti dalla sua mostrosità (Gardner 1971: 13-23). L'aggressione pre-

sentata in questo episodio mette in discussione alcuni aspetti del poema, offrendo una prospettiva nuova sulla natura dell'odio di Grendel verso il genere umano e ampliando l'affettività della figura della Madre di Grendel – che lo proteggerà più volte salvandogli la vita. Con assetti delle volte diversi, questa sensibilità si riverbera anche nelle riscritture cinematografiche qui prese in esame (Milosh 1978: 50-53).

La coppia antinomica amore-odio (l'affetto della genitrice per il proprio figlio e il livore della creatura verso i Danesi) si fonde spesso. L'animo rabbioso di Grendel e il suo corpo leso sono teneramente curati da sua madre, la quale è rappresentata con chiari tratti bestiali cui fanno capo delle criticità di inter-comprensione (Hutman 1975: 25-27). A *latere* di tali fattezze mostruose, tuttavia, vi sono non poche esternazioni di affetto profondo e unione. Grendel-narratore ricorre sovente al sintagma nominale "my mother" (x32) e, in discorso diretto, a "Mama" (x15). Come già rilevato, la svolta operata da Gardner è stata quella di ampliare gli aspetti della genitorialità tramite l'umanizzazione dell'affettività della Madre di Grendel, proprio come nel passo in cui i suddetti sentimenti di amore e odio si accordano: "In the cave again, I listened to my mother move back and forth, a pale shape driven by restlessness and rage at the restlessness and rage she felt in me and could not cure. She would gladly have given her life to end my suffering" (Gardner 1971: 88). Diversamente dalle altre riscritture trattate a seguire, benché foriero di una riflessione sulla genitorialità, Gardner non contempla una figura paterna per Grendel, restando ancorato all'ipotesto: "Grendel has no father [...] and in both the poem and the novel he is equated with the progeny of the doomed" (Hiortdahl 2022: 45). È interessante, invece, il ribadire da parte di Gardner la maledizione legata a Grendel e alla sua genia ("The terrible race God cursed"; 1971: 43) – tale aspetto, vedremo, troverà eco nella riscrittura cinematografica di Zemeckis fondendosi come elemento complementare al tema della genitorialità tossica che provoca la non-rigenerazione. Nonostante la chiusa cupa, l'autore guarda benevolmente all'epilogo del proprio lavoro; in un'intervista rilasciata un decennio dopo l'uscita del romanzo, Gardner ha affermato: "A pretty dark ending, but I meant it to be positive. Certainly, the ending of *Grendel* is positive" (Christian 1980: 79).

2. Grendel figlio di Hrothgar secondo il film *Beowulf* di Baker (1999)

Sebbene la critica abbia espresso pareri assai controversi,¹³ il film *Beowulf* (Baker 1999) è un esempio di ulteriore svolta rispetto alle dinamiche dell'epos, sin dall'ambientazione fissata in un medioevo post-apocalittico in cui eroi/dèi e mostri possono provare attrazione fisica, sino ad arrivare a congiungersi carnalmente. A tal riguardo, si considerino le due ibridazioni tra umani ed esseri sovranaturali presentate: nell'un caso, Beowulf nasce dall'unione fra una mortale e un non meglio specificato dio delle tenebre; nell'altro, Grendel, la sua nemesi, è frutto della seduzione perpetrata da sua madre nei confronti di Hrothgar. Questa scelta ideologica avrà una forte eco sui successivi adattamenti cinematografici, in particolare in Zemeckis (2007). Baker insiste nel sessualizzare la figura del mostro: da *ides aglæc-wif* ('donna avversaria') in *Beowulf* 1259a,¹⁴ la Madre di Grendel è rappresentata come un succubo, celato dietro la maschera sensuale del moderno prototipo della *femme fatale* – rivelando soltanto alla fine la sua vera natura teratologica.

Baker è il primo regista ad alterare la *fabula* dell'ipotesto dando a Grendel un padre. Nel componimento, infatti, ai vv. 1355b-1357a, il poeta afferma chiaramente:

þone on geardagum Grendel nemdo(n)
foldbuende; no hie fæder cunnon
hwæper him ænig wæs ær acenned
dymra gasta.

in giorni lontani lo chiamarono Grendel
gli abitanti del paese; non sanno di un padre,
se gliene era stato generato qualcuno
di oscuri spiriti.¹⁵

Il film vuole quindi accorciare la già citata "distanza assiale" tra epica e contemporaneità compiendo delle operazioni di avvicinamento tramite l'unione carnale fra Hrothgar e una bellissima Madre di Grendel quali genitori del mostro. Così facendo, si favorisce la predilezione vigente nella "Low Culture" per la rappresentazione di donne "overtly erotic" (Gans 1999: 116-118). In Baker, tuttavia, la sessualità femminile non è considerata fuorviante; si evidenziano invece, le pul-

sioni maschili e la spiccata fragilità dell'uomo: la Madre di Grendel è interpretata da Layla Roberts ("Playmate of the Month" della rivista *Playboy* dell'ottobre 1997), veicolando il prototipo di una seduttrice intrigante che usa la sensualità/sessualità per distruggere gli uomini (Forni 2007: 247). Dopo la fornicazione con la Madre di Grendel, Hrothgar decreta la fine della sua corte generando un figlio mostruoso, causando il suicidio della tradita regina Wealtheow e provocando l'amaro trauma di Grendel, creatura reietta e da lui intimamente odiata. Anche Beowulf sarà esposto alla seduzione della *femme fatale*; malgrado il sensuale incontro-scontro, altrimenti da Hrothgar, egli riuscirà a eluderne le spire e a ucciderla, come nell'epos.

A quasi tre decenni dal romanzo di Gardner, il film di Baker insiste sull'umanizzazione di Grendel, contrapponendola, invece, ai velati tratti di bestialità/mostruosità di Beowulf già desumibili nell'ipotesto, come rilevato da alcuni critici.¹⁶ È proprio in questo alveo che Baker sembra rispondere a tale aspetto interpretativo tramite l'immissione di una inter-specie fra esseri umani e sovranaturali – prima definita "progeny of the doomed" (Hiortdahl 2022: 45). Le creature che ne conseguono restituiscono degli ibridi più deboli rispetto ai loro omologhi nell'epos antico: Grendel è traumatizzato per l'abbandono da parte del padre di cui è sempre alla ricerca, mentre Beowulf è de-eroicizzato poiché oppresso dalla crisi esistenziale indotta dalla dicotomia umano-mostro della sua natura. Sebbene non vi sia una rigenerazione, Baker contraddistingue il finale con note di fiduciosa armonia: dopo la morte di Grendel (e di sua madre) e l'incendio nefasto che ha distrutto Heorot, Beowulf e Kyra, figlia di Hrothgar, vanno incontro a un nuovo inizio.

Su questi accordi il tema del movimento interattivo tra mortali e mostri dominerà il film *Beowulf* di Zemeckis (2007) con risvolti sempre più funesti. L'angoscia e l'ira di Grendel per la non-relazione col proprio padre e, di conseguenza, l'odio che lo porta alla reggia per massacrare il séguito di Hrothgar trovano ulteriore sviluppo. Si arriverà poi a una esasperata *amplificatio* degli esiti fatali dell'unione carnale fra i prodi e la Madre di Grendel (Risden 2013: 16), sancendo la distruzione ciclica della società guerriera da parte delle progenie semi-eroico-mostruose generate, dal cui giogo non sarà più possibile liberarsi.

3. La fallimentare ibridazione eroico-mostruosa nel *Beowulf* (2007) di Zemeckis

Animato al computer, diretto e prodotto da Robert Zemeckis, con la sceneggiatura di Neil Gaiman e Roger Avary,¹⁷ *Beowulf* (2007) restituisce pienamente le criticità del meraviglioso che caratterizzano il poema anglosassone. Questo lavoro scardina l'atemporalità dell'epica per fissare la narrazione in Danimarca, nel 518 d.C, a Heorot, con la didascalia "The Age of Heroes". La scena si apre con un primo piano della regina Wealtheow, palesemente mesta, che assolve alle sue funzioni di padrona della sala, reggendo un prezioso corno potorio a forma di drago. Lo splendore della reggia che si evince nell'epos (vv. 64-85) è alterato da ebbrezza, parlata volgare e allusioni sessuali. Lo stesso re Hrothgar è pesantemente ubriaco e la regina lo scansa davanti alla corte. Il canto dei bardi arriva fino alla grotta sottomarina dei mostri; presentato come un terribile gigante antropofago, Grendel manifesta subito il suo disappunto verso quella convivialità che a lui è preclusa, intuibile nel film come nel poema quale ragione del suo innato livore verso i Danesi (Nido 2019: 204). Il lavoro di Zemeckis, tuttavia, semina degli indizi che minano le affinità fra riscrittura e ipotesto, generando nuove aperture: 1) la ferocia di Grendel che inspiegabilmente non si scaglia su Hrothgar quando lo ha davanti; 2) l'insistenza delle riprese sullo sguardo di un occhio muliebre che osserva l'eccidio perpetrato dal mostro; 3) l'amara consapevolezza di Hrothgar che, oltre a essere l'unico a conoscere il nome di Grendel, è chiaramente il depositario del segreto di una verità angosciosa.

Per fermare quella carneficina, il re esplicita la necessità di ricorrere prestamente a un eroe. Caratterizzato da estrema forza e altrettanta boria, Beowulf è accolto con travolgente entusiasmo. Hrothgar gli promette molte ricchezze, fra cui il pezzo più prestigioso del proprio tesoro, il corno potorio della scena di apertura del film: "The royal dragon horn [...] I claimed her after my battle with Fafnir [...] It nearly cost my life [...] If you destroy my Grendel for me, it will be yours" (Zemeckis 2007: 28:48-50). Nelle parole del re vi sono inoltre dei riferimenti al drago-serpe Fáfnir (la cui effigie è riprodotta nell'impugnatura del corno) – estranei al *Beowulf* giacché relativi all'eroe Sigfrido nel ciclo nibelungico-volsungico¹⁸ – e l'uso dell'aggettivo possessivo "my" in riferimento a Grendel. Ciò porta a

interrogarsi sul motivo per cui gli sceneggiatori abbiano compiuto delle scelte così marcate rispetto a quanto si legge nel componimento su cui torneremo più avanti.

Nel frattempo il gigante è tornato nella sua tana; diversamente dall'ipotesto, è dotato della facoltà di linguaggio e si misura in un dialogo con sua madre – di cui si intravedono le fattezze di un rilucente mostro marino. Quest'ultima lo riprende per essersi esposto pericolosamente ai Danesi, laidi uccisori del loro genere; tuttavia Grendel replica attonito: "men please you" (Zemeckis 2007: 12:26), per poi accusarli di creare un frastuono che lo affligge. Da questo ampliamento dialogico emerge l'ambiguità della madre del mostro, che, da un lato, è preoccupata per l'incolumità del figlio, mentre, dall'altro, rivela un interesse eccessivo sulla presenza del re danese e se fra i due vi fosse stata colluttazione. Altrettanto alterato nell'animo, proprio come quando si trovava al cospetto di Hrothgar, Grendel replica a sua madre – che lo calma accarezzandolo con le sue spire – di non avergli arrecato alcun danno e, a sua volta, di non essere stato ferito dal vecchio sovrano.

Nella partitura reinterpretativa di Zemeckis i temi del poema e il loro riadattamento nelle riscritture finora analizzate si uniscono in un prestissimo con nuove dissonanze; fra queste emerge la chiara attrazione veicolata dal gioco di sguardi allusivamente sensuali fra Beowulf e Wealtheow (Birlik 2018: 250). Quest'ultima, prima dello scontro con il mostro, rivela all'eroe che suo marito ha su di sé un'unica onta: quella di non aver avuto discendenza. La regina, infatti, appreso che Hrothgar ha giaciuto con un'altra, non condivide più il talamo con lui. La cognizione di quel rapporto adulterino insinua subito nello spettatore il dubbio che proprio Grendel possa essere il figlio generato da quell'unione. Come Baker, anche Zemeckis impiega la sessualità e il legame di sangue per suggellare il tema della procreazione ibrida fra eroi e mostri, fisicamente percepibile nell'aspetto orrifico di Grendel – deformità che Giusti legge quale rappresentazione della corruzione dell'animo umano, come quella che portò Hrothgar a cedere alle irresistibili adulazioni della mostruosa *femme fatale* (2011: 4-5). Nell'alveo della riflessione critica sulla condizione liminale fra la natura dei mostri e quella degli eroi, anche la sceneggiatura di Gaiman e Avary insiste sull'osmosi dei tratti teratologici con quelli umani. Nella scena del certame, in

cui gli divelle bestialmente il braccio, Beowulf chiama Grendel "demon"; questi replica con dolore: "I am not the demon here" (Zemeckis 2007: 40:33), spostando la mostruosa alterità da sé stesso sull'eroe.

Ormai morente, Grendel torna alla sua dimora sotterranea e rivela alla madre il nome del suo uccisore. A quella scena di amarezza se ne sovrappone una di celebrazione: a Heorot, dove si festeggia la vittoria di Beowulf. Hrothgar mantiene la promessa, omaggiando il principe con molti doni, fra cui il prezioso corno poterio. Avendo giurato vendetta, la Madre di Grendel arriva alla reggia; contrariamente al poema, dapprima induce un incubo in Beowulf (in cui la regina gli chiede un figlio, dato che Hrothgar sarebbe morto) e, approfittando del sonno del Geata, si fa giustizia massacrando tutti gli astanti. Il giorno seguente il re informa mestamente dell'esistenza di un altro mostro, la Madre di Grendel, ma specifica che il padre non può nuocere all'umanità. Le parole di Hrothgar forniscono un indizio aggiuntivo che riprova il terribile dubbio, portando a congetturare che Grendel possa essere figlio suo e della creatura marina – suggestione che il regista sembra voler rafforzare ulteriormente tramite l'intenso scambio di sguardi prima fra Hrothgar e la regina e poi fra lei e l'eroe.

Beowulf si reca quindi nella grotta di Grendel. Se da un lato si serbano i tratti meravigliosi del luogo come nel componimento anglosassone,¹⁹ dall'altro, il film mostra le pareti e la volta incastonati di oro e oggetti preziosi, anticipando l'interno appariscente del tumulo del drago di cui si legge nell'epos ai vv. 2221-2311. Malgrado questa disarmonia fra riscrittura e ipotesto, traspare una relazione sostanziale fra le vicende tra Beowulf e la Madre di Grendel e la fatica letale che lega l'eroe al *wyrm-hord* ('il tesoro del serpente', v. 2222b), sulla quale Zemeckis tornerà nella seconda parte. Le note a inizio film, di primo acchito dissonanti, iniziano adesso a fondersi in accordi ripuliti: il corno poterio donatogli da Hrothgar, che porta con sé quale simbolo della vittoria su Grendel, inizia a brillare all'improvviso, come se riconoscesse quell'ambiente oppure intuisse il pericolo. Mutatasi in una donna di eccelso splendore, fuori dalle acque, emerge la sensuale Madre di Grendel, che inizia un discorso, quasi un incantamento, basato sulla commistione di una retorica accattivante e un'irresistibile eroticità (Buzoni 2010: 58-59). Elogiandone prestanta e fascino, la creatura marina rammenta al Geata la sua condi-

zione di alterità: “you are as much as a monster as my son, Grendel” (Zemeckis 2007: 57:05); fa quindi menzione dell’immortalità della gloria eroica cui Beowulf potrà accedere se egli le darà un nuovo figlio.

La Madre di Grendel aggiunge che era trascorso parecchio tempo dalla visita di un uomo, comprovando l’ipotesi che lo stesso Hrothgar fosse stato l’ultimo a cadere fra le spire di quella *femme fatale*. La seduzione verbale si conclude con la promessa di essere coperto di ricchezze fino a divenire il più potente re mai vissuto, a patto che il corno d’oro regalatogli da Hrothgar sia sempre custodito lì, nel tesoro (maledetto). Beowulf crolla davanti a quell’irresistibile sensualità, lasciando intuire al pubblico che da quell’unione sarà generato un nuovo essere semi-eroico-mostruoso (Haydock 2013: 163-164).²⁰ Tornato alla reggia, consegna soltanto la testa di Grendel e, sempre evasivo, non afferma mai di aver ucciso anche la madre del mostro. Hrothgar comprende che il Geata ha commesso il suo stesso errore di gioventù ed è comunque sollevato dall’uccisione di Grendel: “our curse is lifted” (Zemeckis 2007: 01:00:05), realizzando che quei mostri non lo perseguiteranno più. Al pubblico non sfugge che il re aveva più volte definito Grendel la sua “maledizione”. Con una nuova svolta rispetto all’ipotesto, dopo aver designato Beowulf come suo successore, Hrothgar raggiunge la pace togliendosi la vita, sopraffatto da lunghi anni di regno segnati da sensi di colpa e tormenti (Gulley 2014: 809).

Se a fomentare l’astio di Grendel non era tanto il *dream* quanto la sofferenza causata da un genitore che lo ha rifiutato e dal quale avrebbe, invece, voluto ricevere attenzioni, la prima parte della riscrittura si chiude dunque con un crudo livellamento fra generazioni: alla morte di un figlio reietto segue quella del padre che lo ha abbandonato. Come per Baker (1999), anche il lavoro di Zemeckis ricorre a un ampliamento del nucleo familiare di Grendel, tramite l’unione carnale fra sua madre e Hrothgar. Da qui si conferma la riflessione che l’ibridazione fra umani e mostri risulta solamente foriera di sofferenze e disavventure (Haydock 2013: 165). Il regista di *Beowulf* (2007), tuttavia, riprende ulteriormente le fila e prepara un fugato finale che si consumerà su note di ineluttabile catastrofe. La Madre di Grendel ricopre un ruolo centrale, unendo sia le gesta di Beowulf a Heorot che lo scontro col drago in un vivo *continuum* – assente, invece, nel componimento, in cui l’unico *trait d’union*

è la presenza dello stesso eroe quale protagonista nel prosieguo della narrazione.²¹

4. La svolta di Zemeckis. Il drago-figlio e la metamorfosi del male

La seconda parte del film si apre con Beowulf oramai vecchio. Si esula ulteriormente dall’ipotesto ricorrendo all’unione fra l’eroe e la regina rimasta vedova e mantenendo la narrazione in Danimarca. Il tempo trascorso pare aver portato a un’evoluzione interiore del personaggio, non più bramoso di gloria e vittorie eroiche, quanto più saggio e, anzitutto, profondamente consapevole delle ripercussioni delle sue azioni passate nella propria vita e in quella del suo popolo dopo il trascorso con la Madre di Grendel; come confesserà al fedele compagno di imprese Wiglaf: “We men are the monsters now. The time of heroes is dead” (Zemeckis 2007: 01:06:47). Queste note di mestizia rivelano l’amarezza per le proprie colpe dopo aver ceduto alla seduzione e avendo guastato la genia eroica con un’ibridazione che sa essere letale, proprio come fece Hrothgar (Kershaw, Ormond 2010).

La sciagura si palesa quando un servo gli riporta il corno potorio d’oro a forma di drago che il suo predecessore gli aveva donato dopo il trionfo su Grendel.²² Beowulf rabbrivisce sapendo che il patto suggellato con la *femme fatale* è inevitabilmente rescisso e che la fine è alle porte – soprattutto quando apprende della presenza di una donna meravigliosa nel tumulo dal quale è stato sottratto il prezioso pezzo del tesoro. Beowulf si troverà a sfidare un nuovo mostro, benché questa volta sia stato lui ad averlo generato. Quella notte ha un sogno premonitore nel quale il figlio gli rammenta la sua condanna – “I’m something you left behind, Father!” (Zemeckis 2007: 01:15:34) – per assumere poi sembianze ferine, nella forma di un atroce drago volante che metterà a ferro e fuoco il territorio.

Nel frattempo Wealtheow realizza che, come Hrothgar, anche Beowulf ha giaciuto con la Madre di Grendel, dalla cui unione è nata una creatura che minerà la pace dei Danesi. Il re supplica il perdono della regina e le chiede di essere ricordato come un uomo imperfetto. Si noti come Zemeckis prosegue con il processo di de-eroicizzazione di Beowulf, amplificandone soprattutto i tratti fallaci – come aveva già fatto per quelli bestiali nella scena della zuffa col mostro

marino. Sebbene si riproponga la stessa dinamica di combattimento tra un figlio reietto e un padre che lo ha rifiutato, la partitura del copione riparte con un fuggato in cui sono presenti dettagli che permettono di apprezzare le scelte interpretative di questa trasposizione dell'epos.

Nel mentre il figlio-drago, assunte sembianze umane, consegna a Unferth, il portavoce di Hrothgar, un messaggio per suo padre-Beowulf, anticipando la rovina del regno danese. Beowulf e Wiglaf giungono alla grotta-tumulo, ma il vecchio re entra da solo. Gli compare la Madre di Grendel, alla quale riconsegna il corno d'oro. La creatura, tuttavia, rifiuta l'offerta e sferra l'attacco finale tramite il figlio-drago (Brown 2009: 158-159). Singolare la freddezza del dialogo succinto tra padre e figlio, cui ha sèguito il duello. La scena muove dalla grotta-tumulo fino a giungere a Heorot – ora mutata in un fortilizio. Il certame si consuma tragicamente: mentre il drago è ancora in volo fra i merli del castello ormai in fiamme, il suo creatore-carnefice lo fredda strappandogli il cuore, facendo precipitare entrambi sul ghiaietto del litorale. Con cupi accordi finali la telecamera inquadra i due personaggi morenti, per poi insistere sul drago che riassume le fattezze della figura umana dorata. Mosso dall'emozione, Beowulf gli tocca la spalla non avvertendolo più come un mostro. Dopo sparuti momenti di instabile armonia, le onde separano la ricongiunzione fra padre e figlio, trascinandolo quest'ultimo fra il turbinio dei flutti. La colpa di Beowulf è svanita e il suo regno è un'altra volta libero dall'onta generata dalla pervicace lussuria di un potente debole. Quei cluster a primo ascolto dissonanti rispetto al poema ora trovano una precisa dinamica nella tessitura del film.

Benché abbia riscosso non poche critiche per gli scostamenti rispetto all'epos antico, il lavoro ha creato un'arguta sutura risolvendo la discontinuità narrativa fra le due parti del *Beowulf* con proposte di lettura mai peregrine. Le scelte del regista e degli sceneggiatori trovano fondamento fra i capisaldi della temperie culturale dell'Inghilterra alto-medievale a sèguito della missione evangelizzatrice *ad Anglos* voluta da Papa Gregorio Magno.²³ Diversi componimenti letterari, fra cui il *Beowulf*,²⁴ rivelano i lasciti della transizione culturale avvenuta dopo la conversione al cattolicesimo romano (Wood 1944: 10-16), che generò la commistione di due paradigmi ideologici rappresentati, nell'un caso, dall'ethos epico-mitologico

pre-cristiano e, nell'altro, da figurazioni tipiche della nuova fede.²⁵ La presenza nel poema di queste due *facies* perdura in alcune scene del film di Zemeckis, il cui lavoro lega intimamente in maniera circolare l'alterità dei mostri marini e quella del drago. Per concludere, si esamineranno congiuntamente questi aspetti:

1. la natura proteiforme che la creatura fiammeggiante ha ereditato dalla propria genitrice e il loro legame – suggellato dal *Leitmotiv* della metamorfosi del male, così come restituito in taluni mitologhemi del ciclo nibelungico-volsungico che emergono nel film;
2. la padronanza del componimento *Beowulf* da parte del regista e degli sceneggiatori, anche in lingua originale, e la loro plausibile familiarità con studi su parole chiave (cfr. il lemma *aglæca*) o passi controversi, avanzati da critici quali Gillam (1961), Kuhn (1979) oppure Tripp (1983).

A prima vista la scelta di far derivare la figura e "il ruolo paradigmatico" del drago Fáfñir dalla materia volsungica, della tradizione norrena, e inserirla nel *Beowulf* è senz'altro dissonante rispetto all'ipotesto. In Zemeckis, tuttavia, c'è un'architettura precisa per quanto concerne le riprese del corno potorio d'oro a forma di drago in scene-chiave. Hrothgar aveva affermato di averlo ottenuto dopo un duro certame con lo stesso Fáfñir e indicato la gemma sulla bocca dello stomaco del serpe quale punto vulnerabile di quel mostro.²⁶ Il corno a forma di drago diventa senz'altro il fulcro della riscrittura, aprendo a vari scenari sulla sua provenienza ambigua. Da un lato lo si può intendere come l'oggetto che accoglie la conflazione delle gesta di Hrothgar e quelle tradite nella *Volsunga saga* – attribuendo al re danese la dote di uccisore di draghi al pari dell'eroe Sigurðr. Diversamente, il corno d'oro potrebbe essere già stato parte del tesoro di proprietà della genia della Madre di Grendel, dalla quale il giovane Hrothgar lo avrebbe ottenuto – mentendo quindi a Beowulf per quanto riguarda l'origine dell'oggetto e la propria presunta eroicità. A prescindere da queste valutazioni, ciò che spicca e riaffiora dendriticamente nella sceneggiatura è il legame profondo fra più componenti: il corno d'oro con l'effigie di Fáfñir, la grotta-tumulo, la Madre di Grendel, Beowulf-genitore e il drago-figlio.

Congiungendo gli estremi di questa stringa, il drago di Zemeckis e il serpe Fáfñir mostrano singolari af-

finità: entrambi hanno una natura proteiforme e sono dei patricidi (Risden 2013: 135). Dapprima descritto con le fattezze di un nano, secondo le fonti mitologiche norrene, Fáfnir uccide suo padre Hreiðmarr per estorcergli l'ingente quantità d'oro riscosso in guidrigildo da Odino; un tesoro maledetto con il quale il padre degli dèi del pantheon nordico si era trovato a dover risarcire Hreiðmarr per l'omicidio di suo figlio, Ótr, freddato da Loki. Travolto dalla cupidigia, Fáfnir ignora i vincoli familiari uccidendo il proprio genitore e accaparrando per sé l'oro, senza spartirlo con suo fratello Reginn. Nella *Vǫlsunga saga* (§14) si legge che la bramosia porta Fáfnir a una metamorfosi: *varð síðan at inum versta ormi ok liggr nú á því fé* ('divenne perciò il peggiore dei serpenti e ancora oggi giace sopra il tesoro').²⁷ Al pari di Fáfnir nella *Vǫlsunga saga*, Zemeckis profila il mostro sputa-fuoco come un essere antropomorfo che muta fisicamente in drago, uccide il proprio padre e custodisce un tesoro nefasto acquisito in risarcimento per la morte del fratello (Forni 2018: 26). Un esito affine a quello di Fáfnir è mantenuto anche da Zemeckis dove, tuttavia, nelle dinamiche familiari, spicca la figura femminile della Madre di Grendel. Il patto sancito fra l'eroe e la *femme fatale* prevede che Beowulf le dia nuova prole in vece di Grendel e le (ri)consegna il corno d'oro per compensare l'uccisione del figlio.

Nel poema antico-inglese la comunanza fra i personaggi principali appena menzionati, così come intesa da Gaiman e Avary, è corroborata dal lemma *aglæca* ('mostro, demone, avversario'), usato per la caratterizzazione di esseri ostili e bellicosi.²⁸ Attestato una ventina di volte, il sostantivo ritrae specialmente Grendel (vv. 159a, 425a, 433b, 592a, 646b, 732a, 739a, 816a, 989b, 1000b, 1269a) e il drago (vv. 2520a, 2534a, 2557a, 2905a). Si noti, tuttavia, che in una delle sue digressioni il poeta ricorre ad *aglæca* per descrivere l'eroe Sigemund (v. 893a) – che nella *Vǫlsunga saga* compare col nome di Sigmundur, padre di Sigurðr. Il lessema è usato, inoltre, sia per il giovane eroe geata (vv. 1512a, 2592a) che per la Madre di Grendel (col sintagma *aglæc-wif*, 'donna avversaria', v. 1259a). All'interno della trattazione del labile *limes* fra l'umanità delle creature fantastiche e la feroce bestialità di Beowulf,²⁹ è proprio *aglæca* a veicolare questo aspetto del poema e, forse, a provocarne l'*amplificatio* nella riscrittura (Livingston, Sutton 2006: 10).

La ricomposizione del nucleo familiare disfunzionale formato da Beowulf, la Madre di Grendel e il drago nella lettura di Gaiman e Avary è supportata dal lemma in questione, che nel poema accomuna le caratterizzazioni di tutti e tre i personaggi. La scelta di stringere insieme Beowulf e il drago tramite il rapporto padre-figlio troverebbe anche una sua riprova, ancora una volta, nel sostantivo *aglæca* (v. 2592a), che nel racconto del loro ultimo e fatale scontro li eguaglia: *ða aglæcean hy eft gemetton* ('gli avversari tornarono a incontrarsi'), benché entrambi provino reciproco terrore (vv. 2564b-2565).³⁰ L'interpretazione degli sceneggiatori farebbe supporre tanto una certa attenzione ad aspetti lessicali dell'epos quanto una verosimile lettura di saggi critici come, per esempio, l'analisi sul lemma *aglæca* offerta da Gillam – la quale studiosa, su evidenze testuali, comprova una mostrosità comune che legherebbe intimamente l'eroe al drago (1961: 145, 153, 169).³¹

Il lavoro di Gillam apre a nuovi spunti di riflessione, anzitutto se lo si relaziona alle rese del *Beowulf* nella cultura ricevente contemporanea; a tal riguardo, per Lionarons, c'è infatti un'imprescindibile "challenge to both the medieval and modern audiences, as the discussion concerning *aglæca* suggests, a network of correspondences linking the poem's heroes and its monsters, especially the dragon and Beowulf" (1988: 31). Ciò funge da ulteriore collante nella congiunzione fra l'ipotesi, il film e gli echi alla materia volsungica cui ricorrono Gaiman e Avary. La stessa Lionarons aveva già notato che i draghi-umani delle saghe norrene (*in primis* Fáfnir nella *Vǫlsunga saga*) indicherebbero delle origini antropiche anche per il drago del *Beowulf* (1988: 57-63). Considerando l'uso della creatura di vivere tumulata covando un tesoro, Davidson rileva una natura mortuaria, identificandola "with the dead man buried in the mound [...] it is said that a man after death became a dragon" (1964: 161). Questa interpretazione fa riferimento ai vv. 2233b-2279 nella digressione dell'ultimo sopravvissuto: il superstita di una stirpe estinta che ha sepolto il tesoro poi acquisito e custodito dal serpe. La traduzione in inglese di Tripp (1983) prende le mosse da quel passo dell'ipotesi e potrebbe aver ispirato la rimodulazione del drago nel film di Zemeckis.

Dato il guasto nel folio in cui è trascritto questo episodio,³² Tripp rifiuta la ricostruzione tradizionale sostenendo che "the notorious contradictions ge-

nerations of editors have created and critics labored to explain away, all disappear when the poet is taken humbly at his own word" (1985: 10). A tal riguardo, lo studioso conduce un'analisi autoptica del codice e ne espunge sia il ladro che sottrae la coppa sia l'ultimo sopravvissuto. A suo parere, i versi testimonierebbero le azioni di un re crudele la cui avidità è tale da portarlo a subire una metamorfosi in un drago. La neo-mutata creatura sputa-fuoco assale il territorio di un altro regnante, un sovrano giusto, con le stesse modalità con le quali Grendel attacca Heorot (Tripp 1983: 423).³³

A prescindere dalla scelta interpretativa di Tripp, che non ha incontrato il consenso degli studiosi,³⁴ come evidenzia Cammarota, "his way of engaging with *Beowulf* has much in common with the kind of creative retellings of the story to be found mainly in rewritings such as the movie *Beowulf* (2007) by Zemeckis, who redraws the characters and the story to address issues perceived as relevant for the modern audience" (2018: 47).³⁵ A sèguito di tutte queste osservazioni si cercherà di ricomporre la *ratio* che potrebbe aver portato Zemeckis, Gaiman e Avary alla resa polifonica che connota tanto la conflazione dei mitologhemi su Fáfñir nella figura del drago-figlio quanto la scelta di ricreare il sottile sincretismo fra la tradizione germanica antica (grazie all'epopea nibelungico-volsungica) e quella cristiana. Quest'ultima è rappresentata con la chiusa del film in una Danimarca in parte convertita alla nuova fede e in cui la distruzione del regno mediante il fuoco sembrerebbe il castigo divino per purificare quella terra da un anatema che continua a tenere separati i padri dai figli.

5. Il catastrofismo di Zemeckis

Le scelte del regista e degli sceneggiatori nel restituire il *Beowulf* sono attente e funzionali alla valorizzazione del poema anglosassone. Come ha affermato Zemeckis commentando il lavoro di sceneggiatura di Gaiman e Avary:

Neil and Roger explored deeper into the text, looking between the lines, questioning the holes in the source material, and adding back what they theorized the monks might have edited out (or added) and why. They managed to keep the essence of the poem but made it more accessible to a modern audience and made some revolutionary discover-

ies along the way. This should stir some debate in academia (Zemeckis 2007b: 3).

Grazie a questa operazione degli sceneggiatori, il pubblico riesce a fruire a pieno dei suoi contenuti perché, per ridurre la "distanza assiale" bachtiniana, sono stati usati dei processi di risemantizzazione nella trasposizione dell'epos antico al mondo contemporaneo cui il film si rivolge. I tratti di questa riscrittura, che a prima vista possono apparire idiosincratichi, hanno invece una precisa architettura che trova fondamento in una conoscenza approfondita dell'epos e della cultura degli Anglosassoni. Sebbene dalle riscritture non si possa esigere aderenza filologica, l'arguzia di Gaiman e Avary risiede nell'aver prodotto un copione che dialoga sia con il poema che con la letteratura critica (Zemeckis 2007b: 3). L'inserimento degli echi a Fáfñir, per esempio, non solo giustifica le scelte di ampliamento della trama, ma rivela anche un pensiero coerente sulle fonti mitologiche³⁶ e sulla loro plausibile fruizione e circolazione nell'Inghilterra alto-medievale. La digressione su Sigemund nel *Beowulf* sembra giustificare la *ratio* dietro ai rimandi epici al ciclo nibelungico-volsungico presenti nella riscrittura cinematografica. Benché non siano pervenute attestazioni nei testi antico-inglesi, si ha invece prova della circolazione del mito di Fáfñir e Sigurðr nell'iconografia delle pietre dell'età vichinga in Yorkshire, fra cui Kirby Hill 2 e 9, o Bedale 6 (Lang 2001).³⁷

Questo approccio ha permesso a Gaiman e Avary di optare per una serie di aperture e rimodulazioni in quei punti della *fabula* non chiari, o in qualche modo aperti, sui quali, ancora oggi, gli studiosi continuano a dibattere. È proprio in quei cunei narrativo-interpretativi del *Beowulf* che Zemeckis inserisce degli elementi di congiunzione fra passato e presente, aprendo piccoli spiragli per amplificare la narrazione e colmare i vuoti narrativi oppure le discontinuità del poema. Come hanno affermato Gaiman e Avary, il loro interesse primario era "to remain true to the letter of the epic [but to] read between the lines and find greater truths than had been explored before" (Clark 2020: 18). A queste dichiarazioni si può aggiungere anche la convinzione del regista per cui "the glory of *Beowulf* is that you are allowed to retell it" (Zemeckis 2007a). Da qui risulta un *modus operandi* che trova felice esito in un armonioso conguaglio nella tensione fra tematiche e mitologhemi di un passato eroico

germanico e la loro percezione cristiana. Se nella prima parte del film l'odio di Grendel verso il re Hrothgar aveva fatto da preludio al *Leitmotiv* del conflitto padre-figlio, la seconda si articola in una "fuga nella fuga", basata sulla giustapposizione dei due paradigmi ideologici – congiungendo il tema dell'ibridazione e non-rigenerazione a quello del male insito nell'uomo, tramite manifestazioni di crudeltà di un padre guerriero verso la propria progenie semi-eroico-mostruosa.

Diversamente dalla tradizione norrena a lungo pagana, per quella inglese alto-medievale fortemente cattolica il male nell'uomo è inteso come esterno. Il Cristianesimo, infatti, non ritrae più la malvagità come una trasformazione, contrariamente alle figure proteiformi della mitologia nordica, fra cui lo stesso Fáfñir. Il *Beowulf* delinea chiaramente questo aspetto: l'eroe (il bene) combatte avversari mostruosi (il male) per preservare la stabilità della società dei guerrieri. Zemeckis, Avary e Gaiman, pur ricorrendo all'uomo-drago sulla scia di Smithers (1962) e Tripp (1983), sono altresì ben consapevoli che nel poema "no single phrase or descriptive epithet applied to the fire-drake can be tortured into any connection with devils, or creatures of evil in the Christian sense" (Irving Jr 1989: 12). Nella riscrittura, tuttavia, con la conflazione tra Fáfñir e la figura del drago-figlio, gli sceneggiatori e il regista conferiscono all'essere sputafuoco un profilo diverso rispetto a quello che ha nel poema.³⁸ Avendo l'abilità di essere proteiforme, il drago di Zemeckis è condannabile alla stregua di un mostro pagano, permettendo dunque di essere letto dal pensiero cristiano come il male e le sue trasformazioni, sempre da aborrire e da cui rifuggire.

La riscrittura cinematografica è apparentemente inclusiva, prevedendo un contatto fra gli uomini e i mostri. Essa, tuttavia, restituisce un mondo distopico in cui, da un lato, si hanno delle progenie che odiano il proprio padre che le disconosce e, dall'altro, dei genitori potenti che si contraddistinguono per lussuria e cupidigia, cedendo alla seduzione e alle lusinghe del male veicolato dalla Madre di Grendel, creatura proteiforme per eccellenza. La fragilità maschile è messa esplicitamente in evidenza: Hrothgar, Beowulf e Wiglaf sono presentati in una forma de-eroicizzata e debole; come nota Schipper, cedono tutti a quella tentazione dato che "nothing terrifies a male audience more than a physically and sexually powerful

woman" (2011: 245). La manifestazione fisica/esteriore del male e l'incapacità paterna sono aspetti che si congiungono verso la fine: realizzato il furto del corno d'oro dal suo tesoro, il drago-figlio cambia le proprie sembianze diventando una figura umana dotata, come fa la Madre di Grendel, per affidare a Unferth un messaggio da recapitare a Beowulf-padre, per poi acquisire nuovamente le sue fattezze di serpe. La mostruosa creatura fiammeggiante anticipa che il suo odio si riverserà sul vecchio re devastando il regno; in una scena vivissima in cui le fiamme del drago bruciano le dimore danesi e la croce di una chiesa prende fuoco, Unferth arriva al cospetto del re per farsi latore del messaggio del drago: alla fine sarà portato totalmente spossato in una lettiga cruciforme con evidenti ustioni.

Ormai convertitosi al Cristianesimo, Unferth, con fare profetico, condanna quanto accade ricordando la rottura del patto e gridando ripetutamente "The sins of the fathers!" (Zemeckis 2007: 1:22:45). Queste parole richiamano certamente la citazione veterotestamentaria in esergo tratta da *Malachia 4,6: Et convertet cor patrum ad filios, et cor filiorum ad patres eorum: ne forte veniam, et percutiam terram anathemate*. Il versetto sembra suggellare le parole pronunciate da Unferth e l'espressione "my curse" usata da Hrothgar, prima, e da Beowulf, dopo, in riferimento ai propri figli, rispettivamente, Grendel e il drago. In una terra devastata dal fuoco, si spegne il vecchio re dopo aver combattuto il proprio figlio. Il male proteiforme (il drago) è sconfitto e così dicasi per la cupidigia (Beowulf). Il messaggio è chiaro: dall'unione tra uomini e mostri si generano unicamente livore e distruzione (Gulley 2014: 809). Questa ibridazione non favorisce alcuna forma di rigenerazione, lasciando quindi genie mostruose a dover vendicare il proprio abbandono. La riscrittura del *Beowulf* di Zemeckis ha veicolato questo messaggio con un finale inequivocabilmente apocalittico e con una lettura in chiave cristiano-medievale, che arriva, tuttavia, allo spettatore moderno con efficacia. Quando gli ultimi accordi delle fosche note di lutto sono conclusi e si affida Beowulf al mare per il rito funebre,³⁹ si è inclini a sperare che quel mondo possa incontrare una redenzione poiché il male e la cupidigia hanno spezzato il loro legame.

Wiglaf, il nuovo re, mentre scruta la nave-pira in cui bruciano le vestigia mortali di Beowulf, nel ghiaie-

to dell'arenile nota il luccichio di un oggetto. Scavando, rinviene il prezioso corno potorio d'oro con l'effigie di drago, il cui furto aveva causato la vendetta del drago. La telecamera inquadra la nave e il suo pennone, a forma di croce, che arde e poi affonda nei flutti – altra scelta che denota la padronanza di Gaiman e Avary dell'esegesi medievale.⁴⁰ Inaspettatamente inizia un postludio sulle stesse note del *Leitmotiv*. La Madre di Grendel fa capolino dalle acque e si palesa a Wiglaf. Dall'espressione ammaliata di quest'ultimo, traspare un inequivocabile presagio di già ben nota sventura: a una nuova seduzione seguirà un'altra catastrofe e, con ogni probabilità, questo ciclo non avrà mai fine (Birlik 2018: 254).

La partitura della riscrittura di Zemeckis si dissolve in un angosciante pianissimo e volge così a termine, simbolicamente, con una mesta annotazione musicale: *da Capo al Fine*.

Note

¹ Le citazioni dalla Sacra Scrittura sono tratte dalla Vulgata (Weber, Gryson 2007), consultabile anche online all'URL: <https://www.die-bibel.de/> (ultimo accesso 10/05/2023).

² Rilegato come Cotton Vitellius A.xv, il manoscritto è composto da due codici prima distinti: il Southwick Codex e il Nowell Codex. Quest'ultimo, databile fra X e XI secolo, ai ff. 132'-201', riporta il nostro poema epico; per gli aspetti codicologico-paleografici cfr. Gneuss, Lapidge (2014: 322).

³ Per le peculiarità dello scontro fra Beowulf e degli avversari mostruosi, cfr. Ruggerini 1995: 202-203, 209-212, 214-220; Ferrari 2020: 111-115.

⁴ Le citazioni in inglese antico sono tratte dall'edizione del *Beowulf* a cura di Fulk, Bjork, Niles (2008); per ragioni di agevolazione tipografica, non si riportano i segni diacritici per le vocali lunghe e le consonanti palatalizzate. La traduzione del componimento è quella a cura di Brunetti (2004), consultabile anche all'URL: <http://www.maldura.unipd.it/dllags/brunetti/OE/TESTI/Beowulf/index.htm> (ultimo accesso 10 marzo 2023).

⁵ La critica ha studiato le riscritture qui analizzate secondo quest'ottica. Per quanto concerne la lettura dei lavori di Baker (1999) e Zemeckis (2007) dal punto di vista della cultura popolare, "low" oppure "high" che sia, cfr. Livingston, Sutton (2006), Forni (2007) e (2009) – questi lavori saranno ripresi più avanti.

⁶ Tra gli studi sul rapporto fra le prime (e diverse) forme di riscrittura e l'ipotesto, Osborn dimostra particolare attenzione nel contestualizzare le rese contemporanee del poema al dato linguistico-filologico e alla temperie culturale anglosassone (1997: 341-382).

⁷ Per l'elenco completo delle riscritture del *Beowulf*, si rimanda al catalogo *Beowulfiana: Modern Beowulf Adaptations* all'URL: <https://classic.lib.rochester.edu/robbins/beowulfiana> (ultimo accesso 24 marzo 2023); per una trattazione esaustiva della parte cinematografica, cfr. Marmora 2021: 99-104.

⁸ Nel vasto novero delle riscritture che fanno da eco a dei temi del *Beowulf*, si consideri la serie TV *Beowulf: Return to the Shieldlands* (2016). Vi sono poi dei rifacimenti liberamente ispirati a frammenti del poema quali il film *The 13th Warrior* (1999), che tratta di guerrieri che vanno in un'altra terra per combattere il male, e la lunga serie TV *Outlander* (2014-2022), in cui a un mostro malefico che assedia un villaggio sarà reciso un braccio.

⁹ Anche la resa cinematografica di Gunnarsson, *Beowulf & Grendel* (2005), offre un ampliamento della trama con l'aggiunta del personaggio del Padre di Grendel, che tuttavia non è un eroe, ma un troll – non introducendo, quindi, la commistione tra umani e creature mostruose come avviene, invece, in Baker e Zemeckis. Nel film di Gunnarsson, Grendel avrà un figlio con un'umana, ma quell'unione esula dal campo di indagine di questa ricerca. Per dei riferimenti su Grendel come padre, cfr. Hodap 2010: 104; Gorny 2015; Swank 2018: 273-274.

¹⁰ Il Nowell Codex restituisce anche tre componimenti in prosa che si distinguono per la cospicua occorrenza di esseri mostruosi: *The Wonders of the East*, *The Letter of Alexander to Aristotle* e la redazione incompleta del testo omiletico *The Life of St Christopher*. Oltre al *Beowulf*, nel Nowell Codex è presente un altro poema, *Judith*, una riscrittura dell'omonimo libro biblico (Fulk 2008: vii-xxv); per quanto concerne la mancanza di mostri in quest'ultimo componimento e la

presenza apparentemente immotivata di *Judith* in un manoscritto così marcato rispetto al tema teratologico, cfr. Lucas 1990: 471-474.

¹¹ La presenza di Caino nel poema e il suo legame con la genia di Grendel hanno generato ampio dibattito critico. La cultura anglosassone cristiana che ha fissato il *Beowulf* nel Nowell Codex lo inquadra come capostipite dei mostri e origine della violenza fra il genere umano; per questo aspetto è una importante *crux* testuale dei versi in esame, cfr. Neidorf 2015: 601-615.

¹² Questa riflessione è ancora fonte di ricerca fra gli studiosi di medievalismo. Taluni reputano che Gardner sfati e denigri l'eroismo; fra i tanti, si rimanda a uno studio, che ripercorre la discussione sin dagli anni Settanta (Kowalcze 2002: 33-55). Secondo altri critici, invece, questa dimensione si mantiene soltanto come una sorta di ideale; cfr. Pirnajmuddin, Shahbazi 2010: 115-127. Per l'elevazione di Grendel al ruolo di narratore della *fabula* e la ridefinizione della sua figura, cfr. l'analisi di Hiortdahl (2022: 52, 61-62, 116-117).

¹³ Da un lato Livingston e Sutton (2006: 10-11) vedono negativamente la non aderenza della riscrittura all'ipotesto; per Forni (2007: 244-248), invece, la commistione di intersezioni tra "High and Low Culture" operata da Baker non è affatto peregrina.

¹⁴ Il sintagma *ides aglæc-wif* è stato spesso interpretato come 'donna mostruosa'; evidenziando le occorrenze di ciascuno dei due lessemi della coppia all'interno del poema, Alfano ha invece proposto di intenderlo "'warrior woman' [...] not 'monstruos ogress'" (1992: 14). Questa lettura, oltre a rispettare le dinamiche del componimento, è ulteriormente aderente alla lettura della Madre di Grendel che compare nella riscrittura in questione. Per l'uso del termine *aglæc*, cfr. la n. 26; questo aspetto è ripreso *infra* (§4).

¹⁵ Fulk, Bjork, Niles 2008: 47; Brunetti 2004: 169. Per la lettura di questo passo controverso, cfr. Pascual 2019: 6.

¹⁶ La critica ha investigato ampiamente questo aspetto; fra i diversi contributi, cfr. Orchard 1999: 29-33.

¹⁷ Per la genesi del lavoro di scenografia del film di Gaiman e Avary e il loro rapporto con l'ipotesto, cfr. l'intervista all'URL: <https://www.denofgeek.com/movies/beowulf-neil-gaiman-and-roger-avary-interview/> (ultimo accesso: 15 maggio 2023).

¹⁸ Le vicende di Sigfrido sono narrate sia nella letteratura alto-teDESCA media che in quella dell'area nordica. Il *Nibelungenlied* tratta marginalmente la lotta giovanile di Sivrit con un drago, mentre le fonti norrene quali il *Canzoniere eddico* e la *Völsunga saga* – cui si fa riferimento in questo saggio – raccontano nel dettaglio il certame fra Sigurðr e il serpe Fáfnir; per le differenze fra la tradizione tedesca continentale e quella islandese, cfr. Bertagnolli 2020: 69-80.

¹⁹ Il *Beowulf* è caratterizzato da diversi eventi sovranaturali in cui l'eroe compie delle gesta straordinarie in ambientazioni fantastiche. In tali contesti prodigiosi originano alcune delle maggiori manifestazioni del meraviglioso nel poema, cfr. Cocco 2021: 37-41.

²⁰ Rifacendosi a Jung, Buzzoni richiama il corno potorio a forma di drago sia al fallo maschile che al sesso femminile; la studiosa, inoltre, tratta la simbologia della grotta sottomarina in Zemeckis quale simbolo del ventre fecondo della Madre di Grendel e della sua gestazione del figlio concepito con Beowulf (2010: 57-58).

²¹ Brodeur ha analizzato la dibattuta unità del componimento (1953: 1183-1195). Sulla centralità della Madre di Grendel in questo studio, soprattutto nella riscrittura di Zemeckis, e la lacuna narrativa fra la

prima e la seconda parte del *Beowulf*, cfr. Nitzsche 1980: 287-303.

²² La XXXII sezione del componimento (vv. 2221-2311) riporta la storia del drago, dell'origine del suo tesoro e come sia avvenuto il furto della coppa.

²³ La missione romana non ha soltanto dato origine alla conversione degli Anglosassoni; ha avuto altresì un ruolo fondamentale nel cambio di prospettive culturali, soprattutto nel passaggio dall'oralità alla cultura del libro-manoscritto, cfr. Pàroli 1986: 417-420.

²⁴ Circa il dibattito sull'origine del poema quale lascito dell'antico ethos oppure rielaborazione cristiana dello stesso, cfr. Irvine 1999: 175-192; Molinari 2008: 117-138.

²⁵ Per l'intersezione culturale delle tradizioni eroica e cristiana, cfr. Boitani 1999: 182.

²⁶ Nella riscrittura di Zemeckis *Beowulf* non ucciderà il drago nella modalità descritta nel componimento. Oltre al cambio di ambientazione, il vecchio re strapperà il cuore della creatura sputa-fuoco richiamando segmenti dell'uccisione di Fáfñir da parte di Sigurðr, come si può vedere ritratto nelle sequenze illustrative della pietra runica di Ramsund, Contea di Södermanland, Svezia (X sec.).

²⁷ Il testo in norreno e la traduzione del passo sono contenuti, rispettivamente, in Olsen (1907: 135) e Meli (1993: 135). La metamorfosi di Fáfñir cui si fa riferimento nella *Völsunga saga* è menzionata anche nella rubrica in prosa fra le strofe 14 e 15 del carne eddico *Reginsmál*. Oltre che in queste due fonti, sebbene marginalmente, il tema dell'oro maledetto ritorna nel ciclo epico in alto-tedesco medio, e precisamente nelle strofe 87-99 del *Nibelungenlied*.

²⁸ Per un'ampia trattazione e i rimandi bibliografici, cfr. n. 43 in Lionarons (1998: 120), n. '893. *aglæca*' e il glossario in Fulk, Bjork, Niles (2008: 169, 347-348) e, inoltre, *infra*.

²⁹ Per questo aspetto liminale tra dimensione umana e la trasformazione bestiale dell'eroe *Beowulf* (vv. 702b-836), cfr. O'Brien O'Keefe (1981: 488-489, 493).

³⁰ Fulk, Bjork, Niles 2008: 89; Brunetti 2004: 233.

³¹ L'interpretazione del lessema *æglæca* è ancora controversa. Oltre al lavoro di Gillam (1961), si rimanda anche a quello di Kuhn (1979: 213, 216-217, 225, 228). Per una trattazione e ricognizione delle posizioni degli studiosi, cfr. Roberts 2003: 242-246, 249, 250.

³² Per le varianti relative ai vv. 2223b, 2225a, 2227a, 2228b-2230b, cfr. l'apparato critico e la n. '2223b ff' in Fulk, Bjork, Niles 2008: 76-77, 237-238.

³³ Smithers aveva già avanzato l'ipotesi dell'uomo-drago. A suo vedere, nelle varie versioni dell'epos precedenti al testo trascritto nel codice Cotton Vitellius, A.xv, il drago "must have been identical with the nameless 'last survivor'" (1962: 11). Smithers ritiene che la presenza del superstite dell'antica dinastia sia un residuo del concetto di metamorfosi veicolata dal materiale narrativo tradito oralmente - esempio di manipolazione operata dal poeta di un tema dell'ethos pre-cristiano dapprima diffuso fra gli Anglosassoni. La lettura di Tripp delle due figure antitetiche del sovrano (da un lato un re avido che si trasforma in drago e, dall'altro, un sovrano giusto il cui reame è attaccato dalla neo-mutata creatura sputa-fuoco) è supportata da evidenze linguistiche nel *Beowulf* e altrove nel corpus poetico antico-inglese nelle occorrenze del sintagma nominale 're buono/malvagio' (*god/grimm cyning*); cfr. Lee 1998: 10, 31, 123, 222.

³⁴ Nella silloge di pubblicazioni sul certame fra l'eroe e il drago, cfr. l'analisi di Rauer e i rimandi alle letture delle volte contrastanti del passo (2000: 24-53).

³⁵ Ringrazio la collega Maria Grazia Cammarota per il prezioso confronto sulle dinamiche di trasposizione del poema antico-inglese nelle riscritture.

³⁶ A un decennio dal *Beowulf* di Zemeckis (2007), arriva ulteriore comprova della solida conoscenza del pantheon nordico da parte di Gaiman (2017) con la pubblicazione del suo libro *Norse Mythology*. L'autore ha saputo restituire gli antichi miti (dalla creazione alla fine del mondo) e le principali divinità con fedeltà a quanto tradito dal *Canzoniere eddico* e dall'*Edda* di Snorri Sturluson.

³⁷ Per la circolazione del mitologhema di Fáfñir/Sigurðr nella scultura dell'Inghilterra anglo-danese, cfr. Lang 1976: 83-94.

³⁸ Diversamente dalla figura proposta da Zemeckis, per quanto riguarda la natura del drago nel poema e l'impossibilità di leggerlo come un personaggio satanico, cfr. Shilton 1997: 75-77.

³⁹ Alla deriva su una nave sepolcrale in fiamme, *Beowulf* viene abbracciato dalla madre di Grendel (che inizia un tentativo di seduzione di Wiglaf), diversamente dal poema in cui è impiegato un rogo, sui quali resti sarà poi eretto un tumulo funerario (vv. 3137-3182).

⁴⁰ Sin dal Tardo antico l'albero della nave e la croce sono correlati da valenza allegorica; secondo l'esegesi medievale: "Die Theologie der Kirchenväter hat dies in die von den Urzeiten an beliebten symbolischen Gedanken eingehüllt, die in der Kirche das große Schiff erblicken, dem unser ewiges Heil anvertraut ist" (Rahner 1964: 240).

Bibliografia

- ALFANO C. (1992), "The Issue of Feminine Monstrosity: A Reevaluation of Grendel's Mother", in *Comitatus*, 23, pp. 1-16.
- BACHTIN M. 1997, "Epos e romanzo", in ID., *Estetica e romanzo*, trad. Strada Janovic C., Einaudi, Torino, pp. 445-482.
- BASSNETT S., LEFEVERE A. (eds., 1995), *Translation, History and Culture*, London, Cassell.
- BELLAMY J. D., ENSWORTH P. (1990), "John Gardner", in CHAVKIN A. (ed.), *Conversations with John Gardner*, University Press of Mississippi, Jackson, pp. 6-27.
- BERTAGNOLLI D. (2020), *I Nibelunghi. La leggenda, il mito*, Meltemi, Milano.
- BIRLIK N. (2018), "Hermeneutics of Lack of Lack and the Dyad of the (m)Other and the Shared Other", in Zemeckis's *Beowulf*, *Neophilologus*, 102, pp. 241-256.
- BOITANI P. (1999), "Cristianesimo e tradizione pagana", in BOITANI P. et al. (a cura di), *Lo spazio letterario del medioevo. 2. Il Medioevo volgare. La produzione del testo*, vol. 1/1, Salerno, Roma, pp. 181-204.
- BRODEUR A. G. (1953), "The Structure and the Unity of *Beowulf*", *PMLA*, 68, pp. 1183-1195.
- BROWN W. (2009), "*Beowulf*: The Digital Monster Movie", in *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 4, pp. 153-68.
- BRUNETTI G. (a cura di) (2004), *Beowulf*, Carocci, Roma.
- BUZZONI M. (2010), *Beowulf al cinema. Quello che le riscritture non dicono*, Editrice Cafoscarina, Venezia.
- CAMMAROTA, M. G. (2018), "Translating Medieval Texts. Common Issues and Specific Challenges", in CAMMAROTA M. G. (ed.), *Tra-*

- durre. *Un viaggio nel tempo*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, pp. 37-54.
- CHANCE, J. (1991), "Grendel's Mother as Epic Anti-Type of the Virgin and Queen", in FULK R. D. (ed.), *Interpretations of Beowulf*, Indiana University Press, Bloomington, 1991.
- CHRISTIAN E. (1980-1981), "An Interview with John Gardner", in *Prairie Schooner*, 54, pp. 70-93.
- CLARK D. (2020), "Beowulf on Film: Gender, Sexuality, Hyperreality", in CLARK D. (ed.), *Beowulf in Contemporary Culture*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne, pp. 1-30.
- COCCO G. (2021), "Wunder æfter wundra: Recounting the Marvellous in Beowulf", *AQQU. Achilles Orlando Quixote Ulysses*, 2, pp. 31-61.
- FERRARI F. (2020), "Esiste un'epica germanica? Alcune note su una questione sfuggente", in *Achilles Orlando Quixote Ulysses (AQQU)*, 1, pp. 103-134.
- FORNI K. (2007), "Graham Baker's Beowulf: Intersections between High and Low Culture", in *Literature/Film Quarterly*, 35, pp. 244-249.
- ID. (2009), "Popularizing High Culture: Zemeckis's Beowulf", in *Studies in Popular Culture*, 31, pp. 45-59.
- ID. (2018), *Beowulf's Popular Afterlife in Literature, Comic books, and Film*, Routledge, London-New York.
- FULK R. D. (ed. and transl.) (2008), *The Beowulf Manuscript: Complete Texts and The Fight at Finnsburg*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- FULK R. D., BJORK R. E., NILES J. D. (eds) (2008), *Klaeber's Beowulf and The Fight at Finnsburg*, University of Toronto Press, Toronto.
- GAIMAN N. (2017), *Norse Mythology*, Bloomsbury, London.
- GANS H. J. (1999), *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, Basic Books, New York.
- GARDNER J. (1971), *Grendel*, Ballantine Books, New York.
- GILLAM D. M. (1961), "The Use of the Term *æglæca* in Beowulf at Lines 893 and 2592", *Studia Germanica Gandensia*, 3, pp. 145-169.
- GIUSTI F. (2011), "Incontrare Grendel al cinema. Riscrivere il Beowulf in altro luogo e in un altro tempo", *Between*, 1, disponibile online all'indirizzo <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/viewFile/175/158> (ultimo accesso 27 maggio 2023).
- GNEUSS H., LAPIDGE M. (2014), *Anglo-Saxon Manuscripts: A Bibliographical Handlist of Manuscripts Written or Owned in England Up to 1100*, University of Toronto Press, Toronto.
- GORNY D. (2015), "What About Grendel's Son? Shades of Monstrosity in Beowulf and Grendel", in BOHLMANN M.P.J. (ed.), *Monstrous Children and Childish Monsters: Essays on Cinema's Holy Terrors*, McFarland, pp. 125-141, Jefferson (NC).
- HAYDOCK N., RISDEN E.L. (eds), *Beowulf on Film: Adaptations and Variations*, McFarland, London, pp. 143-165.
- HIORTDAHL S. (2022), *Grendel recast in John Gardner's novel and Beowulf*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne.
- HODAPP W.F. (2010), "no hie fæder cunnon: But Twenty-First Century Film Makers Do", in *Essays in Medieval Studies*, 26, pp. 101-108.
- GULLEY A. (2014), "What We Need is a Hero": Beowulf in a Post-9/11 World", in *The Journal of Popular Culture*, 47, pp. 800-816.
- HUTMAN N. L. (1975), "Even Monsters Have Mothers: A Study of Beowulf and John Gardner's Grendel", in *Mosaic*, 9, pp. 19-31.
- IRVING E. B. Jr (1999), "Christian and Pagan Elements", in NILES R. E., BJORK R. E. (eds), *A Beowulf Handbook*, University of Nebraska Press, Lincoln, 175-192.
- KEARNEY R. (2003), *Strangers, Gods and Monsters: Interpreting Otherness*, Routledge, London-New York.
- KERSHAW S., ORMOND L. (2010), "We are the Monsters Now": The Genre Medievalism of Robert Zemeckis' Beowulf", in *Screening the Past*, 26, disponibile online all'indirizzo <http://www.screeningthepast.com/issue-26-special-issue-early-europe/%e2%80%9cwe-are-the-monsters-now%e2%80%9d-the-genre-medievalism-of-robert-zemeckis%e2%80%99c2%a0beowulf/> (ultimo accesso 30 settembre 2023).
- KOWALCZE A. (2002), "Disregarding the Text: Postmodern Medievalisms and the Readings of John Gardner's Grendel", in *The Year's Work in Medievalism*, 17, pp. 33-55.
- LANG, J. T. (1976), "Sigurd and Weland in Pre-Conquest Carving from Northern England", in *Yorkshire Archaeological Journal*, 38, pp. 83-94.
- LANG, J. T. (2001), *Corpus of Anglo-Saxon Stone Sculpture, Volume VI: Northern Yorkshire*, Oxford University Press, Oxford.
- LEE A. A. (1998), *Gold-Hall and Earth-Dragon: Beowulf as Metaphor*, University of Toronto Press, Toronto.
- LIONARONS J. T. (1998), *The Medieval Dragon: The Nature of the Beast in Germanic Literature*, Hisarlik Press, Enfield Lock.
- LIVINGSTON M., SUTTON J. W. (2006), "Reinventing the Hero: Gardner's Grendel and the Shifting Face of Beowulf in Popular Culture", in *Studies in Popular Culture*, 29, pp. 1-16.
- LUCAS P. J. (1990), "The Place of Judith in the Beowulf-Manuscript", in *RES*, 51, pp. 463-478.
- MARMORA G. (2021), *Il mito di Beowulf. Risonanze antiche e moderne*, Canterano, Aracne.
- MELI M. (a cura di, 1993), *La saga dei Volsunghi*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- MILOSH J. (1978), "John Gardner's Grendel: Sources and Analogues", in *Contemporary Literature*, 19, pp. 48-57.
- MOLINARI M. V. (2008), "'Paganesimo' e 'cristianesimo' in Beowulf?", in BARBIERI A., MURA P. (a cura di), *Le vie del racconto. Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione*, Unipress, Padova, pp. 117-138.
- NEIDORF L. (2015), "Cain, Cam, Jutes, Giants, and the Textual Criticism of Beowulf", in *Studies in Philology*, 112, pp. 599-632.
- NITZSCHE J. C. (1980), "The Structural Unity of Beowulf: The Problem of Grendel's Mother", in *Texas Studies in Literature and Language*, 22, pp. 287-303.
- O'BRIEN O'KEEFFE K. (1981), "Beowulf lines 702b-836: Transformations and the Limits of the Human", in *Texas Studies in Language and Literature*, 23, pp. 484-494.
- OLSEN M. (ed.) (1907), *Völsunga saga, ok Ragnars Saga*, STUAGNL 36, Kobenhavn, Mollers Bogtrykkeri.
- ORCHARD A. (1995), *Pride and Prodigies: Studies in the Monsters of the Beowulf-Manuscript*, D.S. Brewer, Cambridge.
- ID. (2007), "Psychology and Physicality: The Monsters of Beowulf", in BLOOM H. (ed.), *Beowulf: Bloom's Modern Critical Interpretations*, Chelsea House, London, pp. 91-119.
- OSBORN M. (1997), "Translations, Versions, Illustrations", in NILES R. E., BJORK R. E. (eds), *A Beowulf Handbook*, University of Nebraska Press, Lincoln, pp. 341-372.
- PÀROLI T. (1986), "La nascita della letteratura anglosassone", in BOITANI P. et al. (a cura di), *Lo spazio letterario del medioevo. 2. Il Medioevo volgare, La produzione del testo*, vol. 1/2, Salerno editrice, Roma, pp. 383-451.
- PASCUAL R. J. (2019), "Two Possible Emendations of Beowulf 2088A", in *Notes and Queries*, 66, pp. 5-8.
- RAHNER H. (1964), *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Otto Müller Verlag, Salzburg.
- RISDEN E. L. (2013), "A Freud Complex and Beowulf in film", in HAYDOCK N., RISDEN E.L. (eds), *Beowulf on film: Adaptations and Variations*, McFarland, London, pp. 1-26.
- ROBERTS J. (2003), "Hrothgar's admirable courage", in AMODIO M. C., O'BRIEN O'KEEFFE K. (eds), *Unlocking the Wordhord: Anglo-Saxon Studies in Memory of Edward B. Irving, Jr*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 240-251.
- RUGGERINI M. E. (1995), "L'eroe germanico contro avversari mostruosi. Tra testo e iconografia", in PÀROLI T. (a cura di), *La funzione dell'eroe germanico*, Il Calamo, Roma, pp. 201-257.
- SCHIPPER B. (2011) "All Talk: Robert Zemeckis's Beowulf, Wealthew,

- and Grendel's Mother", in *Literature Compass*, 8, pp. 423-426.
- SHILTON H. (1997), "The Nature of Beowulf's Dragon", in *Bulletin of the John Rylands Library*, 79, pp. 67-77
- SWANK K. (2018), "Beowulf: The Monsters and the Heroes from Grendel to Shrek", in WENGER B. L. et al. (eds), *Monsters of Film, Fiction, and Fable: The Cultural Links Between the Human and Inhuman*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne, pp. 263-286.
- TOLKIEN J. R. R. (1936), "Beowulf: The Monsters and the Critics", in *Proceedings of the British Academy*, 22, pp. 245-295.
- TRIPP R. P. (1983), *More about the Fight with the Dragon: Beowulf 2208b-3182*. Commentary, edition and translation, University Press of America, New York.
- ID. (1985), "Recent Books on Beowulf", in *Essays in Medieval Studies*, 2, pp. 1-26.
- WEBER R., GRYSOON R. (cura et studio) (2007), *Biblia sacra iuxta vulgatum versionem*, ed. quinta, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, <https://www.die-bibel.de/> (ultimo accesso 10 maggio 2023).
- WOOD I. (1994), "The Mission of Augustine of Canterbury to the English", in *Speculum*, 69, pp. 1-17.
- ZEMECKIS R. (2007a), "A Hero's Journey: The Making of *Beowulf*", in ID. (dir.), *Beowulf: Director's Cut. ImageMovers*, Shangri-La Entertainment, Paramount Pictures, Warner Bros. Pictures.
- ID. (2007b), *Beowulf Production Notes*, <http://www.beowulfmovie.com> (ultimo accesso 10/06/2023).

Filmografia

- BAKER G. (1999), *Beowulf*, BAKER G. (reg.), cast: Christopher Lambert, Rhona Mitra, Vincent Hammond, DVD, Buena Vista, 1999.
- GUNNARSSON S. (2005), *Beowulf & Grendel*, cast: Gerard Butler, Stellan Skarsgård, Ingvar Sigurðsson, Paramount Pictures, Medusa Videos.
- ZEMECKIS R. (2007), *Beowulf*, ZEMECKIS R. (reg.), cast: Anthony Hopkins, John Malkovich, Robin Penn Warren, Angelina Jolie, Shangri-La Entertainment, Paramount Pictures, Warner Bros. Pictures.

De la rencontre de l'Autre à la perte de soi. Les réécritures filmiques de *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane

ETIENNE-MARIE LASSI

University of Manitoba (Winnipeg, Canada)
etienne-marie.lassi@umanitoba.ca

Mots-clès

Hybridité
Métissage culturel
Intermédialité
Adaptation
Réécriture

Keywords

Hybridity
Cultural mixing
Intermediality
Adaptation
Rewriting

Abstract

À partir d'une étude de deux films, à savoir *L'aventure ambiguë* du réalisateur français Jacques Champreux et *L'Afrance* du cinéaste franco-sénégalais Alain Gomis, cet article explore les relations de continuité et de rupture, de convergence et de subversion qu'entretiennent *L'aventure ambiguë*, un roman du Sénégalais Cheikh Hamidou Kane, et ses reprises cinématographiques. Partant de l'hypothèse que l'adaptation filmique demeure une activité créative grâce à laquelle le cinéaste s'exprime tant sur l'œuvre adaptée que sur le contexte de la création, cette étude s'interroge sur les stratégies esthétiques déployées pour passer du média écrit à l'audiovisuel ainsi que sur l'éclairage nouveau que les films apportent aux enjeux relevés dans le roman. Plus concrètement, cet article explicite les relations formelles établies entre le roman et les films, puis montre comment ces films réactualisent les questions socioculturelles soulevées dans le roman.

This article reads the films *L'aventure ambiguë* by French director Jacques Champreux and *L'Afrance* by Franco-Senegalese filmmaker Alain Gomis as possible sequels, continuations or follow-up stories of *L'aventure ambiguë*, the best known novel of Senegalese author Cheikh Hamidou Kane. Building on the hypothesis that film adaptation is a creative endeavour that allows filmmakers to state their views, not just on the literary source text but also about their contemporary social environment, it studies the aesthetic strategies and film techniques deployed to replicate the written literary content in the audiovisual media and elucidates some of the new perspectives that this remediation brings on the questions raised in the novel. It argues that through a complex relationship of continuity and rupture, convergence and subversion, the films recontextualize the ideas put forward in the novel to connect them with present-day sociocultural issues.

Publié en 1961, le roman de Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, figure parmi les textes les plus connus de la littérature africaine. Inscrit au programme des lycées de plusieurs pays africains et sujet de nombreuses études universitaires, ce roman a fait l'objet de reprises transculturelles et intermédiaires, notamment sous la forme de traductions et d'adaptations cinématographiques. Cet article, qui s'intéresse à la réécriture filmique de ce roman, explore la nature des relations de convergence et de subversion qu'entretiennent cette œuvre et ses doubles cinématographiques, à partir d'une étude de deux films qui revendiquent une filiation avec elle, à savoir *L'aventure ambiguë* du Français Jacques Champreux (1984) et *L'Afrance* du Franco-Sénégalais Alain Gomis (2001).¹

Le film de Champreux se présente comme une adaptation libre du roman. S'il réorganise les actions suivant un ordre temporel différent, il conserve les personnages déjà présents dans l'œuvre littéraire et, comme dans le roman, construit son intrigue autour du destin tragique de Samba Diallo. *L'Afrance*, quant à lui, porte sur la vie d'El Hadj, un Sénégalais menant des études d'histoire en France. Sans être une adaptation du roman à proprement parler, ce film de Gomis fait constamment référence au texte de Kane à travers le protagoniste qui se compare à Samba Diallo d'une part et, d'autre part, par le biais d'extraits du roman déclamés en voix off. Il s'agit dans les deux cas d'une remédiation qui est, si l'on s'en réfère à Jay David Botler et Richard Grusin (2000: 2-15), la reprise d'une production médiatique antérieure dans un nouveau média qui obéit à des modalités différentes. Qu'on l'envisage sous le prisme de la transécriture, c'est-à-dire comme une transposition de la *fabula* et du *syuzhet* d'une œuvre du code littéraire au code cinématographique, entraînant par-là un changement de signifiant (Gaudreault, Marion 2004: 69), ou sous celui de l'intermédialité entendue comme la coprésence de deux formes relevant de médias distincts (Hébert, Guillaumette 2008: 2), cette opération se rapproche de ce qu'Elisabeth Routhier (2014: en ligne) qualifie de prolongement médial de l'intertextualité car, en plus de la présence d'un texte dans un autre, la répétition du texte s'accompagne de la remédiation de sa médialité d'origine. Par conséquent, ainsi que le suggèrent les analyses d'Irina Rajewski

(2005: 59), la double dynamique de l'intertextualité et de l'intermédialité crée un espace fait de tensions et de rivalités mais aussi d'interactions et de coopérations entre médias, lesquelles sont alimentées par les enjeux socioculturels et esthétiques du contexte dans lequel la réécriture a lieu.

En réalité, le cinéaste qui reprend une œuvre littéraire transforme nécessairement le texte de départ pour l'adapter aux contraintes du média d'arrivée. Par ailleurs, l'adaptation filmique ressortit au domaine de la réception littéraire. Elle constitue un acte de lecture accompli par un sujet pétri d'expériences sociales particulières et d'un bagage culturel spécifique, de sorte que la reprise cinématographique d'une œuvre littéraire peut se concevoir comme un discours second ou une analyse de cette œuvre. Voilà pourquoi David R. Jarraway (2013: 11) recourt au vocabulaire de la gémellité (*twin genres*) et de la remise en question d'une perception première (*double-take*) pour décrire cette complexe opération. Pour Jarraway, l'adaptation filmique ne se limite pas à dédoubler une œuvre littéraire, elle resitue celle-ci dans un contexte nouveau pour qu'on la redécouvre sous de nouvelles perspectives. Abondant dans le même sens, Ayelet Kohn et Rachel Weissbrod (2020: 200) considèrent que la remédiation offre des stratégies artistiques et des moyens esthétiques pour bien appréhender des événements traumatiques. Autrement dit, l'adaptation filmique est une activité créative grâce à laquelle le cinéaste s'exprime tant sur l'œuvre adaptée que sur le contexte socioculturel de cette reprise filmique du littéraire. Pour en revenir au cas spécifique de *L'aventure ambiguë*, nous émettons l'hypothèse qu'en plus d'être des créations autonomes de réalisateurs dont les motivations se distinguent de celles de l'auteur du roman, les films de Champreux et de Gomis, tout en poursuivant chacun leur destin singulier auprès du public et des critiques, répondent en écho au roman de Kane. Pour mieux saisir la relation entre le roman et ses doubles cinématographiques donc, il convient de s'interroger sur les stratégies esthétiques déployées pour passer de l'écrit à l'audiovisuel et de rechercher le nouvel éclairage que les films portent sur le roman, sur les questions socioculturelles qui y sont soulevées et sur l'univers référentiel qu'il représente?

1. Du livre au film : L'aventure ambiguë recontextualisée

L'aventure ambiguë de Champreux expose l'itinéraire tragique de Samba Diallo, un prince Djallinké² de retour d'un séjour d'étude en Europe. Alors que dans le roman ce personnage est rappelé en Afrique sans avoir terminé ses études, le réalisateur lui laisse le temps de le faire dans le film et maintient en vie tous les acteurs (y compris ceux décédés avant ce retour dans le roman) qui ont façonné son enfance et préparé son départ pour l'Europe. En fait d'adaptation, loin d'être le double parfait du roman, le film en est plutôt le prolongement. Il se situe près de vingt ans après la décision d'envoyer les enfants africains à l'école occidentale, qui était l'enjeu central du roman, et en explore les retombées. Ces conséquences jalonnent le trajet de Samba Diallo de la capitale régionale à son village natal au début du film, alors qu'il constate avec un certain embarras les changements qu'a subis son pays. Il assiste d'abord à l'accident mortel dont est victime son ami Sidibé dans le chantier minier qui a défiguré le paysage près de son village. Il est ensuite choqué par la décrépitude de ce village que les jeunes abandonnent pour aller chercher fortune en ville et en Europe. Enfin, sollicité dès son arrivée par les jeunes et les vieux, Samba Diallo ne peut ni répondre aux attentes des villageois en qui il ne se reconnaît plus, ni faire abstraction de son héritage africain pour vivre complètement à l'occidentale.

L'Afrance se présente également comme le prolongement du texte de Kane, non seulement du fait de la présence de nombreuses citations tirées du roman, mais aussi parce qu'El Hadj, le personnage principal, s'y réfère pour commenter les événements de sa propre vie. Revendiquant une filiation avec Samba Diallo dans un dialogue avec sa compagne Miriam, il résume le parcours de ce personnage pris au piège d'une hybridité culturelle mal maîtrisée avant de conclure : "On a tous étudié à l'école ce qui allait nous arriver" (extrait du film). Dans une étude sur les formes de l'hybridité dans les films des diasporas africaines, Daniela Ricci classe Alain Gomis parmi les cinéastes qui "paraphrasent de façon presque inconsciente une partie de leur réalité et de leurs expériences" (Ricci 2016: en ligne) pour représenter l'hybridité culturelle. On pourrait dire à sa suite que *L'Afrance* paraphrase le roman de Kane pour

rendre compte de la réalité et peut, de ce fait, se lire comme une suite possible de celui-ci.³ L'itinéraire d'El Hadj est mis en parallèle avec celui de Samba Diallo, bien que les deux personnages évoluent dans deux contextes historiques différents, pour montrer que l'un est la réplique de l'autre.

Dans les deux films, le parcours des personnages principaux est construit de manière à reproduire l'indécision et l'incapacité de se situer culturellement qui étaient à l'origine du drame intérieur de Samba Diallo dans le roman. Cependant les cinéastes étendent la cause du malaise de leurs protagonistes respectifs au-delà des raisons personnelles pour englober d'autres enjeux socioculturels, politiques ou économiques. Le Samba Diallo du film de Champreux prend conscience de l'ampleur du désastre socio-économique et écologique de la présence occidentale en Afrique et de son incapacité à assumer la mission qu'il s'est donnée de sauver son peuple. La souffrance morale qui s'en suit, mise en discours dans le film sous la forme d'interrogations sur l'identité et l'appartenance, se matérialise aussi dans le récit à travers les conflits intérieurs et les conflits de personnalité résultant de la double référence culturelle où baignent les personnages. Dans *L'Afrance*, étudiant en histoire en France depuis six ans, El Hadj est mu par l'ambition de rentrer au Sénégal pour former la jeunesse et participer au développement du continent. Mais ayant oublié de renouveler son visa d'étudiant, il a maille à partir avec les autorités et, acculé à la clandestinité, il découvre la vie des migrants africains qui, bien que marginalisés en France, se disent incapables de se réadapter à la vie au Sénégal. Le film explore alors les causes socioculturelles, administratives et économiques de cette double marginalisation des Africains, exclus en France et étrangers au Sénégal, et se termine par le dernier voyage d'El Hadj dans son pays natal. Le personnage y va annoncer à son père sa décision de s'installer en France, contrairement à la promesse qu'il avait faite à lui-même et aux autres.

Comme le roman de Kane, les films de Champreux et de Gomis traitent de la rencontre culturelle de l'Afrique et de l'Occident. Les questions du Soi et de l'Autre, de l'identité et de l'altérité soulevées dans le roman sont reprises et actualisées dans les films. Alors que le roman s'interrogeait sur le devenir des jeunes Africains qui se précipitaient à l'école nou-

velle, les films se préoccupent de l'identité culturelle des produits de cette école dans une société mondialisée, illustrant ainsi par des cas particuliers les situations conjecturées dans le roman. Ils trouvent dans les notions de dualisme et de duplicité des éléments productifs et structurants pour peindre des sujets africains qui, précipités dans une crise de l'identité du fait de leur contact avec l'Occident, tentent de se situer par rapport aux autres et à eux-mêmes. Les deux films se caractérisent en effet par l'inscription des personnages dans des relations symétriques, par la présence de scènes du présent qui répondent en écho à des scènes du passé et par l'opposition binaire de certains espaces culturels. Il serait donc utile, pour les interpréter, de décrypter le principe qui y sous-tend ces (dé)doubléments des êtres et des choses. Du reste, comme le soutient Gérard Conio, les expressions du double traduisent le mal-être de personnes tiraillées entre deux mondes contradictoires, qu'elles exposent "l'enfer du solipsisme" (Conio 2001: 12) découlant de la "dialectique de la conscience malheureuse" (Ibidem) ou qu'elles postulent que "l'enfer c'est les autres" (Ibidem) en souscrivant à la "dialectique du maître et de l'esclave" (Ibidem). De ce point de vue, que signifieraient les nombreux couplages de personnages, de moments historiques et d'espaces dans les deux films? Ces manifestations de la dualité sont-elles le symptôme de l'aliénation culturelle, de l'étrangeté à soi-même chez le sujet ayant franchi la ligne de non-retour et devenu captif de l'entre-deux culturel? Traduisent-elles la recherche de l'ubiquité, perçue comme un rempart contre la perte définitive de soi ou comme une ouverture vers de nouveaux horizons?

2. La dualité des personnages et la matérialisation de leur drame intérieur

Dans le film de Champreux, il ressort des dialogues impliquant Samba Diallo que celui-ci recherche une personnalité idéale qui se rapprocherait de ce qu'il nomme "monade pythagoricienne" (Extrait du film) et qui symbolise l'unité parfaite de l'esprit et de la matière dans un être. Il reconnaît avoir perdu cette unité depuis qu'il ne se considère plus comme "une Afrique distincte devant un Occident distinct, et appréciant d'une tête froide ce qu'[il peut] lui prendre et ce qu'il faut qu'[il] lui laisse en contrepartie"⁴ (Kane 1961:

164), mais les deux à la fois. C'est donc conscient de sa dualité que ce prince se compare à un amphibien dont la métamorphose de l'état de têtard vivant dans l'eau à celui de salamandre vivant sur la terre s'est interrompue avant son terme, donnant naissance à une sorte de monstre inclassable. Mais la monstruosité de Samba Diallo n'est pas physique et, bien qu'il se sente proche de Marianne, son amie métisse qui se définit comme l'androgyne originaire, celle-ci le considère comme un Africain parfait épargné par le malheur de réunir deux races en un seul corps. Elle se trompe en fait, car Samba Diallo reproduit sur le plan culturel ce qu'elle est sur le plan génétique. Champreux met ainsi en parallèle l'hybridité culturelle et l'hybridité génétique en créant entre Marianne et Samba Diallo une relation harmonieuse sur le plan sentimental mais orageuse sur le plan intellectuel, notamment sur la question du métissage. Dans *L'Afrance*, El Hadj est également conscient de son hybridité culturelle et la vit comme un handicap. Il l'explique en se référant au même extrait du roman sur l'unité de l'être que cite le film de Champreux et en s'appuyant sur une métaphore animale lui aussi. Il compare son inconfortable situation sociale à la posture d'un flamand rose ayant un pied dans l'eau et l'autre en l'air.

Le malaise identitaire de Samba Diallo et d'El Hadj trouve son origine dans le fait qu'ils ne se sentent pas libres d'assumer ce qu'ils sont (devenus), parce que constamment appelés à être ce que les autres voudraient qu'ils soient. On est chaque fois en présence de deux représentations du même sujet, l'une réelle et l'autre idéale, qui cadrent bien avec le "stade du miroir" tel que conceptualisé par Jacques Lacan. Commentant l'événement d'un bébé devant un miroir, Lacan indique que l'image spéculaire est la forme primordiale d'identification puisque le bébé s'y reconnaît comme un *je*, sans la médiation objectivante de l'identification à l'autre. Il désigne cette image du bébé dans le miroir comme un "*Je-idéal*", puis précise son effet sur la formation du *moi* :

Mais le point important est que cette forme situe l'instance du *moi*, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu, – ou plutôt, qui ne rejoindra qu'asymptotiquement le devenir du sujet, quel que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que *je* sa discordance d'avec sa propre réalité (Lacan 1966 : 94).

En d'autres termes, le miroir renvoie au sujet une image qu'il aimerait assumer complètement, mais cette image est une fiction qui ne peut pas s'actualiser sans altération dans la réalité. En effet, ainsi que le précise Lacan, le *Je-idéal*, "apparaît dans un relief de stature qui la fige" et l'oppose "à la turbulence de mouvements" (Ibidem: 95) qui agitent le sujet réel, prédisposant ce dernier à concevoir son identité comme un processus de synthèse entre son image réelle et les représentations figées qui s'imposent à lui de l'extérieur.

Dans le contexte des films de Champreux et de Gomis, l'entourage auquel Samba Diallo et El Hadj essaient de s'intégrer produit cet effet de miroir en leur renvoyant une image idéale. Les attentes formulées auprès du prince formé à l'école coranique et à l'école occidentale ainsi que les stéréotypes sociaux attachés à son rang dans l'ordre traditionnel représentent l'image que la société cherche à lui imposer. On l'a vu, pour Marianne, il est l'Africain accompli à qui l'unité génétique garantit une vie paisible, à l'abri de tout tiraillement entre deux races. Pour les Djallinkés, la Grande Royale en tête, Samba Diallo, qui est allé en Occident apprendre "l'art de vaincre sans avoir raison" (Kane 1961: 47), est perçu comme le messie devant sauver le village du péril que représente la présence européenne. En même temps, il devrait répondre aux questions qui exigent la connaissance des traditions du terroir. Aux yeux de Thierno, le maître de l'école coranique, il est son digne héritier appelé à raviver la foi musulmane du peuple pour le maintenir dans la voie du salut. *L'Afrance*, quant à lui, s'ouvre par la voix off du père d'El Hadj déclamant une lettre que ce dernier a reçue. Il y est question des espoirs que le fils représente tant pour les parents que pour Awa, sa fiancée restée au Sénégal. Cependant, en France, alors qu'il tente de survivre dans la clandestinité, il s'entend dire qu'être ouvrier dans un chantier serait déshonorant pour lui et tous les migrants africains, certainement du fait de son cursus universitaire. Il essuie le même rejet quand il essaie de s'impliquer dans un réseau de vente de faux documents. Il est réticent à s'engager dans une relation avec sa copine française, Miriam, par respect de la promesse faite à Awa. À tout cela s'ajoute les personnages historiques tels que Lumumba et Sékou Touré sur lesquels porte son mémoire de DEA et qu'il considère comme des modèles à émuler pour libérer l'Afrique.

Toutes ces projections sociales constituent des "*idéaux du moi*", des "moi possibles" vers lesquels Samba Diallo et El Hadj tendent, mais qu'il est impossible de rejoindre.

Or, ainsi que l'écrit Wladimir Troubetzkoy,

Le temps, en passant, condamne à la non-réalité mes moi possibles : ma différence, ce que je n'ai pas pu être, demeure en moi, dans ma mémoire de moi, à titre de désirs rétrospectifs non réalisés. Ces *desideria*, regrets et nostalgie, vagues espoirs quand même, composent autour de chaque individu un halo de mondes fictionnels, fictionnalisés, de mondes possibles peuplés des fantômes, des doubles de soi non advenus (Troubetzkoy 1996: 17).

La tragédie de Samba Diallo et d'El Hadj provient alors du fait qu'ils ont perdu la maîtrise des variations d'identités que leur imposent les différents rôles sociaux qu'ils sont supposés incarner. Ces derniers constituent autant de doubles essayant, chacun, de mener une vie indépendante. D'ailleurs, le double se conçoit comme "ce qui de moi s'évade de la prison du moi, mon émissaire vers les pays dont je rêve, [...] ce qui de moi erre aux alentours de moi, [...] ce qui de moi habite et parcourt les terrains vagues d'un univers qui n'est plus un jardin à la française" (Ibidem: 19). Cette définition du double s'applique bien à *L'aventure ambiguë* et à *L'Afrance* dans la mesure où les réalisateurs y déploient une esthétique qui, procédant par des enchâssements narratifs sous forme de flashbacks, donne préséance tantôt aux personnages en tant que sujets réels, tantôt à leurs doubles, sujets irréels sortis du subconscient des personnages, de sorte qu'il s'établit une frontière instable entre la réalité et le rêve dans les deux films.

En effet, les formes de transition choisies pour l'agencement des flashbacks les font apparaître comme de brèves anecdotes de la vie passée de Samba Diallo et d'El Hadj sans une incidence importante sur le cours de la narration principale. Le rôle des flashbacks n'est donc pas narratif mais discursif. Récits intercalés montrés en caméra subjective, les faits sont perçus dans ces flashbacks à travers le regard des personnages, notamment celui de Samba Diallo ou de Marianne dans *L'aventure ambiguë* et d'El Hadj dans *L'Afrance*. Cette technique signale la coexistence dans chacun de ces films de deux énonciations, celle du méga narrateur ayant

pour référent l'univers réel accessible à tous et celle des personnages dont le référent est un monde irréel produit par leur subconscient ou leur imagination. Du reste, les flashbacks de *L'Aventure ambiguë* sont tous des souvenirs de Samba Diallo et ceux de *L'Afrance* recréent le passé d'El Hadj. Le spectateur a l'occasion, chaque fois, de voir un avatar plus jeune de ces personnages, envisageant l'avenir d'une façon différente de ce qu'ils sont effectivement devenus. Dans le film de Champreux, les récits intercalés représentent d'abord Samba Diallo dans un laboratoire en Europe, puis en tant qu'élève préféré de l'école coranique et enfin en jeune talibé qui prie et prêche la foi musulmane dans le village. Dans *L'Afrance*, c'est surtout El Hadj enfant, puis jeune élève suivant les leçons sur le roman de Kane ou en compagnie d'Awa qui apparaît dans les flashbacks.

Déclenchés par un stimulus visuel, auditif, tactile ou psychologique, ces flashbacks apparaissent comme des visions qui déportent les personnages de Samba Diallo et d'El Hadj hors du temps et de l'espace présents. Dans *L'Aventure ambiguë*, ils montrent Samba Diallo pris entre deux mondes contradictoires et hanté par la question de l'identité. En effet, le métissage est un motif récurrent de ces récits intercalés et s'impose comme une préoccupation obsessionnelle du personnage. Samba Diallo se projette en tout ce qui est hybride : le développement de la culture et des mœurs européennes au cœur de l'Afrique évoque chez lui Marianne, une métisse, laquelle, à son tour, lui fait penser à lui-même, fruit des influences contradictoires de l'école coranique et de l'école occidentale. Pour lui, Marianne et la ville sont ses avatars ayant l'avantage d'arborer de manière visible les contradictions qui le travaillent intérieurement. De plus, tous les stimuli qui intriguent Samba Diallo et l'incitent à s'évader du présent appartiennent au monde moderne bâti sur un amalgame de valeurs occidentales et africaines. Par contre, les événements revisités dans le flashback renvoient au passé, un moment révolu où Samba Diallo était encore à l'abri de l'influence européenne.

On se rend compte que les personnages de Samba Diallo et d'El Hadj ne sont pas seulement marqués par le passé, au point de ne pouvoir s'en défaire. Ils cherchent ardemment à recréer l'histoire en vue de faire revivre les garçons qu'ils étaient, dans l'espoir de faire advenir les hommes qu'ils avaient souhaité

devenir. À cet égard, la cicatrice indélébile à l'oreille de Samba Diallo, stigmaté de l'école coranique, et le souvenir des leçons sur le roman de Kane qui hantent El Hadj seraient la matérialisation de ce passé ineffaçable qui réclame les deux personnages et leur rend l'entrée dans la modernité difficile. Par conséquent, les deux jeunes hommes oscillent entre deux univers, l'un réel et l'autre révolu, qui les sollicitent également. Cette appartenance à deux mondes est mise en relief par le montage qui opère un passage en douce, presque imperceptible, de la réalité à l'imaginaire dans les deux films. Le déchirement intérieur des deux personnages, présenté dans les films comme la conséquence de la survivance du passé et des valeurs culturelles africaines, contredit l'argumentaire de la Grande Royale en faveur de l'école nouvelle dans le roman de Kane. L'entrée à l'école occidentale, pour cette dame, ne devait pas aboutir à l'hybridité culturelle, mais à une renaissance des jeunes Africains en qui les connaissances rationnelles de l'Occident auraient été substituées à la culture de leurs ancêtres. Après de nombreuses métaphores agricoles jouant sur la mort et la renaissance ce personnage concluait dans le roman :

L'école où je pousse nos enfants tuera en eux ce qu'aujourd'hui nous aimons et conservons avec soin, à juste titre. Peut-être notre souvenir lui-même mourra-t-il en eux. Quand ils nous reviendront de l'école, il en est qui ne nous reconnaîtront pas. Ce que je propose c'est que nous acceptions de mourir en nos enfants et que les étrangers qui nous ont défaits prennent en eux toute la place que nous aurons laissée libre (Kane 1961: 57).

C'est surtout en référence à cet argumentaire de la Grande Royale, personnage fort et influent dans le roman, que peut bien s'apprécier la portée discursive de la dualité de Samba Diallo et d'El Hadj. Le constat qui s'impose est que la Grande Royale a sous-estimé l'ancrage de la culture africaine dans l'âme et l'esprit des jeunes. C'est une culture qui subit la domination occidentale sous plusieurs formes certes, mais, comme l'indique le père d'El Hadj à la fin de *L'Afrance*, c'est une culture qui ne meurt pas. Ayant étudié la philosophie, l'essence même de la pensée occidentale, plus longuement qu'il n'a été exposé à la culture africaine, Samba Diallo courait le risque de perdre entièrement son *moi* africain. À l'opposé, en choisissant

d'étudier l'histoire de l'Afrique, El Hadj espérait maintenir la culture africaine vivante, mais au contact de l'Occident, il doute de pouvoir réussir cette mission. Malgré leurs parcours universitaires différents, les deux protagonistes aboutissent au même constat d'échec. Les films montrent ainsi que si l'héritage africain est suffisamment résistant pour empêcher l'assimilation totale des jeunes africains par l'Occident, contrairement au discours de la Grande Royale qui en entrevoyait la disparition totale dans le roman, il demeure en eux sous la forme de survivances, comme une marque d'incomplétude. De ce fait, la nostalgie entre désormais dans la constitution de l'identité de ces jeunes ainsi qu'on peut le voir chez Samba Diallo et El Hadj. Ce sentiment prend corps à travers les projections oniriques qui leur permettent de recouvrer de temps en temps l'une ou l'autre de leurs personnalités passées, comme l'analyse des flashbacks le montre. Dans le film de Champreux, cette nostalgie se double d'un sentiment de regret si puissant qu'il semble s'incarner dans le personnage du Fou.

3. Le personnage du Fou ou l'incarnation du regret dans le film de Champreux

Si le roman de Kane s'attarde sur le passé du Fou et laisse supposer que sa démence résulterait des traumatismes subis lors d'un séjour en Europe, dans le film de Champreux, il est un personnage aux origines énigmatiques. Les autres personnages se contentent de constater qu'il hante village comme un fantôme et qu'il suit le maître de l'école coranique partout. Le spectateur du film le voit pour la première fois quand il surgit du dessous d'un escalier sur lequel Samba Diallo est assis. Le montage alterné de cette séquence établit un rapport de simultanéité entre le surgissement du Fou et les dernières paroles de Sidibé, un camarade d'enfance de Samba Diallo. Sur son lit de mort, Sidibé répète la litanie que Samba Diallo et lui-même entonnaient chaque matin, à l'époque de leur séjour à l'école coranique, pour demander l'aumône aux villageois tout en leur rappelant les devoirs du bon musulman. De là à conclure que le Fou est comparable à un fantôme surgi du passé de Samba Diallo, il n'y a qu'un pas que les fréquentes apparitions simultanées des deux protagonistes dans les séquences filmiques nous incitent à franchir.

Si l'on admet qu'en plus de ce qu'elle est effecti-

vement devenue, chaque personne "est aussi le souvenir de ce qu'[elle] aurait pu devenir" (Troubetzkoy 2001: 47), le surgissement du Fou pourrait s'interpréter comme le retour du refoulé, c'est-à-dire la matérialisation de cette autre facette de Samba Diallo qu'il a enfouie au plus profond de son subconscient afin de mieux négocier son admission dans le système occidental. Le Fou représenterait ainsi ce que Samba Diallo serait devenu s'il n'avait pas adopté l'éducation européenne au détriment des enseignements du maître de l'école coranique. Voilà pourquoi l'apparition du Fou dans le film coïncide avec les premiers pas de Samba Diallo sur la terre des Djallinké, là où son désir de se départir de son bagage culturel occidental s'exprime le plus fortement. Sous ce rapport, le personnage du Fou peut s'interpréter comme l'incarnation du regret de Samba Diallo au sujet de ses choix passés.

Il existe en effet des ressemblances frappantes entre la posture présente du Fou et les rôles qu'a joués Samba Diallo pendant son enfance. Pressenti pour succéder au maître en tant que guide spirituel de la communauté, Samba Diallo avait été privé des avantages matériels et protocolaires associés à son rang de prince, puis confié aux soins de ce maître dont l'approche pédagogique consistait à martyriser le corps pour maintenir l'esprit en éveil. Sa position, pour ainsi dire, de dauphin du maître exigeait qu'il se forme à l'ombre de ce dernier en attendant le moment de reprendre le flambeau. À présent qu'il a emprunté une autre voie, c'est le fou qui, ayant renoncé à tout confort, marche à l'ombre du maître. Les deux sont inséparables, que ce soit dans la demeure du maître ou à la mosquée. Fait remarquable, le couple formé par le maître et le Fou est très souvent montré en présence de Samba Diallo et, à chacune de ces occasions, Samba Diallo subit des remontrances du Fou à propos de son manque de spiritualité. On a alors l'impression d'entendre, non une voix autre, mais une voix intérieure, la voix de la conscience de Samba Diallo qui regretterait d'avoir trahi le maître.

Du reste, il n'est pas exagéré de considérer le Fou comme la voix de la conscience africaine de Samba Diallo pour deux raisons principales. La première est que les deux personnages sont constamment montrés ensemble dans le film, le Fou, en position d'autorité, sermonnant ou observant d'un air réprobateur Samba Diallo qui, lui, adopte un profil bas. La deuxième

raison est que le Fou reproduit les discours religieux qui ont été inculqués à Samba Diallo à l'école coranique, discours que Samba Diallo lui-même répandait à travers le village pour éveiller la foi des Djallinké. Par exemple, au cours de leur première rencontre qui a lieu près de l'infirmier où repose Sidibé mourant, le Fou recommande à Samba Diallo de prier pour sauver son âme. Ce sermon est accompagné d'un geste – le Fou soulève un pan de sa chemise pour montrer le couteau qu'il porte à la ceinture – qu'on pourrait lire comme une menace de mort. Cette action rappelle le refrain matinal que Samba Diallo et les disciples de maître Thierno entonnaient en demandant l'aumône. Ils répétaient que l'ange de la mort ne frappe pas sans aviser et que celui qui néglige les exigences de la foi condamne son âme à la perte. Ayant commis la faute contre laquelle il mettait en garde, Samba Diallo se soumet à une autocritique et le fou apparaît comme un moyen qui rend visible cet examen de conscience. D'ailleurs, comme on l'a vu, le surgissement du Fou et les dernières paroles de Sidibé invoquant Azrael, l'ange de la mort dont Samba Diallo menaçait les musulmans qui ne prient pas, sont des événements synchroniques.

Le Fou représente également la matérialisation d'une conscience qui se remet en question à travers le rôle de surveillance qu'il exerce sur Samba Diallo dans le film de Champreux. Autant Samba Diallo est attiré par Lucienne dont il est amoureux, autant il a peur qu'une union avec une Européenne déçoive la Grande royale et tous les Djallinké. Pour éviter cette douleur à son peuple, Samba Diallo se livre à un double jeu. Il ne rencontre Lucienne qu'en cachette. Mais peut-on se dérober à sa propre conscience? En tout cas, les réticences de Samba Diallo à s'engager dans des activités pouvant s'interpréter comme une trahison de son peuple sont manifestes et, chaque fois qu'il est près de surmonter ses hésitations pour franchir le pas, la silhouette du Fou apparaît, comme pour réitérer la mise en garde apprise à l'école coranique. C'est ainsi qu'au moment où Samba Diallo entre dans une boîte de nuit en compagnie de Lucienne, nous voyons un plan du Fou qui les observe. De même, lorsque Lucienne décide de s'enfuir pour ne pas s'engager plus sérieusement dans une relation qui s'annonce problématique, c'est par l'entremise du Fou qu'elle renvoie à Samba Diallo les bijoux que celui-ci lui avait donnés en témoignage de son

amour.

Associé à l'examen de conscience de Samba Diallo qui, ne pouvant inverser le cours de son destin ni celui de son peuple éprouve des remords, le personnage du fou apparaît comme une réponse possible aux questions soulevées dans le roman de Kane. Le choix de l'école nouvelle dans le roman est sous-tendu par l'espoir d'y acquérir la puissance technique et militaire par laquelle l'Europe a pu "vaincre sans avoir raison" (Kane 1961: 47). Au sortir de cette école dans le film, Samba Diallo se sent plutôt impuissant face aux défis qui l'attendent et le sentiment de remord qu'il en conçoit fait du choix d'envoyer les jeunes Africains à l'école étrangère une erreur. Par cette tonalité pessimiste, le discours filmique diverge de celui du roman. Tout se passe comme si le film de Champreux avait prolongé la vie des personnages du roman de Kane de vingt ans afin qu'ils aient le recul nécessaire pour contempler les conséquences de leurs décisions. Samba Diallo n'est du reste pas le seul personnage rongé par les remords dans le film. Alexie Tcheuyap (2005: 125) soutient à juste titre que Champreux y fait adopter une attitude de repentance à la Grande Royale. Le passage du média littéraire au média filmique se caractérise ainsi par le changement de l'humeur des personnages et de la tonalité du récit. Une telle variation se répercute assurément sur le thème principal du roman, à savoir le métissage culturel.

4. L'entre-deux culturel ou la ligne de non-retour?

Le thème de l'hybridité culturelle emprunté au roman subit un traitement encore plus complexe dans le film de Champreux. Allant au-delà de la dimension individuelle que l'inadaptation sociale de Samba Diallo illustre aussi bien dans le film que dans le roman, le cinéaste étend cette problématique aux communautés socioculturelles, en soulevant la question de la cohabitation entre l'Afrique et l'Occident. Dans une conversation avec Lucienne, Samba Diallo évoque les visions du monde contradictoires qui inspirent les actions des Européens et des Africains. Si les premiers sont animés par la volonté de dominer la nature et de réaliser des profits matériels immédiats, les seconds développent un rapport de communion avec la nature. Cette différence entre les conceptions du monde est interprétée de diverses manières par les

personnages du film. Il en résulte diverses opinions qui constituent autant d'explications de l'incompatibilité entre l'Europe et l'Afrique et autant de causes de dissension interne à la communauté des Djallinkés. Alors que la présence de l'Europe au cœur de l'Afrique est symbolisée par l'école dans le roman, dans le film, elle l'est par le chantier de construction d'une route près du village des Djallinké. Cet espace grouillant de machines bruyantes lancées à l'assaut de la nature permet à chacun d'illustrer l'arrogance et les effets pervers de la civilisation occidentale.

Pour le Fou, ce qui se passe chez les Blancs, lesquels ne sachant plus prier s'enferment dans des coquilles de béton, de fer, de pierre et de plastique pour se protéger, arrive déjà chez les Djallinké. Ce personnage va alors en croisade contre tous ceux qui ne prient plus et, par conséquent, il met mal à l'aise ses congénères qui se préoccupent moins de sauver leurs âmes que de gagner de l'argent. D'ailleurs, l'appât du gain a conquis les jeunes et les entraîne sur la voie de l'exode rural et de l'immigration. Ceux qui restent cèdent devant la puissance de l'argent, au mépris des principes éthiques et des vieux qui y tiennent. La survie du village en tant qu'entité géographique et organisation sociale s'en trouve menacée : défiguré par les machines et vidé de ses jeunes gens, il est en proie à l'incohésion sociale du fait des conflits des générations. La mort accidentelle des employés du chantier devient une métaphore du sort que ce démembrement de l'Europe inflige aux Djallinké. Pour la Grande royale, le chantier représente la civilisation du bruit dont le fracas des machines étouffe la parole. Ici il est question de la mort symbolique des cultures locales dont l'expression est mise à mal par la supériorité technologique de l'occupant. La cohabitation problématique entre l'Europe et l'Afrique qui en résulte est illustrée par quelques séquences du film. Par exemple, le bruit des engins du chantier, grâce à la subtilité du montage cinématographique, recouvre la voix de la Grande Royale alors qu'elle préside une réunion du conseil du village. De même, un camion du chantier fait bruyamment irruption au cimetière et déconcentre Samba Diallo qui s'y recueille.

En fin de compte, le film de Champreux porte moins sur l'incapacité de Samba à se fonder dans la culture européenne ou à se reconverter complètement à sa culture d'origine que sur l'impossibilité pour l'Afrique de composer avec la culture techno-

logique occidentale, conquérante et trop puissante pour s'ouvrir au dialogue. L'échec de la médiation entreprise par Samba Diallo auprès des responsables occidentaux en vue d'organiser la cohabitation entre la mécanique bruyante et les institutions de recueillement, le cimetière en l'occurrence, le montrent clairement. L'enjeu de la rencontre des cultures étant moins personnel dans le film que dans le roman, la mort de Samba Diallo s'interprète différemment. Ce meurtre a pu être lu dans le roman comme un suicide, parce que Samba Diallo s'y décrit comme « un instrument de musique mort » (Kane 1961: 163), un être vidé de sa substance et incapable de donner un sens valable à sa vie, de sorte que la mort se présente comme une voie de sortie honorable. Dans le film par contre, si Samba Diallo renonce à la quête spirituelle, il s'engage à se battre pour les hommes, bien qu'il ne puisse plus le faire pour Dieu. Sa mort, qui semble résulter de l'incompréhension entre le fou et lui sur les stratégies de la lutte contre l'Occident, préfigure les nombreux conflits internes qui ravagent l'Afrique postcoloniale. Elle ne peut plus être assimilée à une démission comme c'est le cas dans le roman, même si elle consacre toujours l'échec du métissage culturel.

La fin de *L'Afrance* est plus heureuse. Dans ce film, la plupart des personnages ont compris la nécessité du métissage culturel sauf El Hadj qui demeure tiraillé entre Paris et Dakar ou Miriam, la Française et la Sénégalaise Awa. Résumant le roman de Kane pour sa compagne française, El Hadj interprète la mort de Samba Diallo auquel il s'identifie comme un suicide. Plus tard, à un moment de profond désespoir, il tente lui-même de se donner la mort en se jetant du haut d'un bâtiment. Mais cette tentative manquée de suicide suivie d'une tournée solitaire des bars au cours de laquelle il s'enivre lui sert de déclic pour envisager la vie autrement. À son ami Ali venu le reconduire à la maison, il déclare : "J'encule le El Hadj que tu connais", signant ainsi la mort de l'idéaliste qui, en lui, s'accrochait encore à l'illusion d'une identité africaine pure. Il décide de rester en France, d'assumer l'être hybride qu'il est devenu et s'autorise enfin à vivre l'amour qu'il éprouve pour la Française Miriam. Cependant ce nouveau projet de vie ne marque pas une rupture complète avec l'Afrique puisqu'El Hadj ne le mettra en marche qu'après un voyage au Sénégal.

Le dernier plan de *L'Afrance* place justement El Hadj au Sénégal, dans un jardin planté de baobabs

en rangers régulières et s'étendant à perte de vue. Ce plan large d'extérieur, à l'éclairage naturel, montre un El Hadj apaisé qui contemple l'horizon. Il contraste avec les plans serrés des salles de bain où, tout au long du film, on a vu le personnage s'agiter sous la douche en France, en récitant des extraits de *L'aventure ambiguë* de Kane ou des discours de Sékou Touré et de Lumumba. Tout se passe comme si les souffrances d'El Hadj en France provenaient de sa vision étriquée du cours de l'histoire, du repli sur soi et de son enfermement dans l'unique culture africaine qui l'empêchent de se projeter vers le futur et d'aller à la rencontre de l'Autre. Le baobab, arbre emblématique de l'Afrique de l'Ouest, prend ici une dimension métaphorique. Il est, certes, un symbole culturel de l'enracinement et de la permanence, mais, comme tous les arbres, il représente aussi un trait d'union entre le connu – le sol où il s'enfonce – et l'inconnu – les espaces aériens que ses branches explorent. En retournant se ressourcer au Sénégal pour mieux s'intégrer en France, El Hadj choisit l'hybridité culturelle. C'est donc à juste titre qu'Estralla Sendra (2018: 362) voit en *L'Afrique* un film sur le cosmopolitisme, un concept que l'on peut définir comme l'habileté à vivre en citoyen du monde, parmi des personnes issues de cultures diverses et différentes, tout en revendiquant un certain enracinement dans une culture particulière. À la mort de Samba Diallo traduisant l'impossible synthèse des cultures dans le roman de Kane et la difficile cohabitation des cultures africaines et occidentales dans le film de Champreux, Gomis oppose le "*cosmopolitain*", le citoyen du monde qu'à la suite de Kwame Anthony Appiah on décrirait comme un sujet qui, conscient de la légitimité de sa différence culturelle (Appiah 2006: XV), réconcilie l'universalisme avec un certain degré de particularisme (Appiah 2005: 222-223).

5. Conclusion

Il existe un rapport de continuité et de rupture entre *L'aventure ambiguë* de Kane et les films de Jacques Champreux et d'Alain Gomis. Sur le plan formel, chacun des deux films peut se lire comme une suite possible du roman. L'action du roman représente le moment de doute où, à la suite de la rencontre violente entre les Européens et les Diallobé, ce peuple d'Afrique s'interroge sur l'avenir de ses enfants qui embrassent

la culture des étrangers. Les films de Champreux et de Gomis mettent en scène ces jeunes à leur sortie de l'école, répondant ainsi aux incertitudes soulevées dans le roman. Si le roman se projette vers l'avenir, les films explorent le passé, c'est-à-dire en fait l'instant décrit dans le roman, par un recours fréquent au flashback et apparaissent comme un bilan du séjour des jeunes Africains à l'école occidentale. Des hypothèses émises dans le roman sont démenties, confirmées ou nuancées par les films. Aussi, la peur de voir les cultures africaines disparaître complètement est-elle dissipée, bien que ces cultures ne soient plus les seules dans lesquelles les Africains se meuvent. L'enjeu n'est plus de savoir s'il faut laisser les jeunes embrasser la culture étrangère, mais plutôt de vivre à l'intersection des deux cultures et les faire coexister sur le même espace géographique. *L'aventure ambiguë* de Champreux montre la difficulté de cohabiter avec une culture si puissante et arrogante qu'elle considère celle des autres comme superflue. Faisant adopter aux personnages du roman réactualisés dans le film une attitude de tristesse et de regret, le film de Champreux insinue que ces derniers auraient cédé trop vite à la tentation d'envoyer leurs enfants à la conquête des savoirs et de la puissance de l'Autre. A l'inverse, Gomis montre des jeunes qui, incapables de changer le cours de l'histoire, se renouvellent pour s'adapter à la pluralité culturelle du monde. En somme, du roman aux films, on observe une certaine continuité formelle. Mais si les cinéastes reprennent les intrigues et les personnages du roman, c'est pour les réinscrire dans un contexte sociohistorique différent, ce qui débouche sur des discours différents, voire antithétiques, de ceux du roman.

Notes

¹ *L'Aventure Ambiguë*, réalisation de Jacques Champreux, Les films du Sabre/TF1, France 1984; *LAfrance*, réalisation d'Alain Gomis, Mille et une productions, France, 2001.

² Ce peuple est nommé *Diallobé* dans le roman mais *Djallinké* dans le film de champreux.

³ Voir Lassi 2013.

⁴ Cet extrait du roman est repris tant dans le film de champreux que dans celui de Gomis.

Bibliographie

- APPIAH K. A. (2005), *The Ethics of Identity*, Princeton University Press, Princeton (NJ).
- ID. (2006), *Cosmopolitanism: Ethics in a world of Strangers*, Norton & Company, New York.
- BOTLER J. D., GRUSIN R. (2000), *Remediation: Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge (Mass).
- CONIO B. (2001), "Introduction", in CONIO B. (ed.), *Figures du double dans les littératures européennes*, L'Age d'Homme, Lausanne, pp. 9-13.
- GAUDREAU A., MARION P. (2004), "Transécriture and Narrative Mediativity: The Stakes of Intermediality", in STAM R., RAENGO A. (eds.), *A Companion to Literature and Film*, Blackwell, London 2004, pp. 58-70.
- HÉBERT L., LUDE G. (2008), "Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité" in HÉBERT L., LUDE G. (eds.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, PUL, Québec, pp. 1-9.
- JARROWAY D. R. (2013), "Introduction", in ID. (ed.), *Double-Takes: Intersections Between Canadian Literature and Film*, University of Ottawa Press, Ottawa, pp. 11-21.
- KANE C. H. (1961), *L'aventure ambiguë*, 10/18, Paris.
- KOHN A., WEISSBROD R. (2020), "Remediation and hypermediacy: Ezekiel's World as a case in point", in *Visual Communication*, 19:2, pp. 199-229.
- LACAN J. (1966), "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique", in ID., *Écrits*, Seuil, Paris, pp. 93-100.
- LASSI E.-M. (2013), "Le passage à l'écran ou la contestation de la source. Le cas de *L'aventure ambiguë*", in BAZIÉ I., SEMUJANGA J. (eds.), *Intertextualité et adaptation dans les littératures francophones*, Athena-Verlag, Oberhausen, pp. 225-238.
- ROUTHIER E. (2014), "Remédiation et interaction dans le milieu textuel", in *Sens Public*, 01, <http://sens-public.org/articles/1099> (consulté le 26/11/2022).
- RAJEWSKY I. O. (2005), "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", in *Intermedialités/Intermediality*, 6, pp. 43-64.
- RICCI D. (2016), "Formes de l'hybridité et hybridité des formes dans les films des diasporas d'Afrique : *LAfrance* (Alain Gomis, 2001) et *Juju Factory* (Balufu Bakupa-Kayinda, 2007)", in *Babel. Littératures plurielles*, 33, <https://doi.org/10.4000/babel.4523> (consulté le 24/11/2022)
- SENDRA E. (2018), "Displacement and Quest for Identity in Alain Gomis's Cinema", in *Black Camera*, 9:2, pp. 360-390.
- TCHEUYAP A. (2005), *De l'écrit à l'écran. Les Réécritures filmiques du roman africain francophone*, Presses universitaires d'Ottawa, Ottawa.
- TROUBETZKOY W. (1996), *L'ombre et la différence. Le double en Europe*, PUF, Paris.
- ID. (2001), "Le double poétique de Jean-Paul à Dostoïevski", in CONIO B. (ed.), *Figure du double dans les littératures européennes*, L'Age d'Homme, Lausanne, pp. 45-54.

Autori | Autrici

Luca Bani è professore associato di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Lingue, letterature e culture straniere dell'Università degli Studi di Bergamo. Dal 2008 è membro del comitato scientifico delle riviste francesi di italianistica *Italies* e *Transalpina* e dal 2022 è condirettore della collana *Acta e Studia* pubblicata dalla casa editrice Cisalpino-Monduzzi. Le sue ricerche si rivolgono in particolare alla letteratura e alla cultura del Settecento lombardo (Mascheroni, Paolina Secco Suardo Grismondi, Alessandro Verri), al tema del paesaggio naturale e urbano nei testi poetici e narrativi otto-novecenteschi (Carducci, Pascoli, d'Annunzio, Pavese, Moravia, Th. Mann, Ibsen, Woolf) e all'epistolografia sette-ottocentesca (Bettinelli, Cesare Cantù, De Amicis, De Gubernatis).

Gigliola Bejaj studia Semiotica presso l'Università di Bologna. I suoi interessi di ricerca vertono intorno alle macro aree della semiotica, degli studi culturali e degli studi sul genere. Attualmente sta facendo ricerca sui sistemi legali e di giustizia delle culture orali consuetudinarie dell'Albania, con un focus su Kanun, cultura kanunaria e diritto normativo.

Marina Bianchi è professore associato di letteratura spagnola presso l'Università degli Studi di Bergamo. Le sue ricerche si concentrano sulla poesia spagnola dei secoli XX e XXI, sulla scrittura di genere e sull'inter/transtestualità. È autrice dei volumi *Vicente Núñez: parole come armi* (Smasher 2011) e *De la Modernidad a la Postmodernidad: Vanguardia y Neovanguardia en España* (Renacimiento 2016), coautrice di *Letteratura spagnola contemporanea* (Pearson, 2020) e ha curato i numeri monografici di riviste su Federico García Lorca (*Quaderni Ibero-Americani*, 2016) e sulla transtestualità (*La nueva literatura hispánica*, 2017), oltre a edizioni, anche con traduzione italiana, di opere letterarie edite e inedite, di cui l'ultima è *Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021* di Rafael Ballesteros (Devenir, 2022).

Rossana Bonadei è professore ordinario di letteratura inglese all'Università di Bergamo. Esperta di Landscape studies, ha pubblicato libri e saggi sulle poetiche romantiche, vittoriane e moderniste (Dickens, Wordsworth, Clare, Hopkins, Hudson, Green). Negli ultimi vent'anni si è occupata di storia ed epistemologia del viaggio e del turismo, con particolare attenzione al 'richiamo dell'Italia' e alla politica del Grand Tour, alle viaggiatrici inglesi e agli aspetti interculturali della mobilità postmoderna. I suoi interessi più recenti negli studi sul patrimonio e negli studi urbani, derivanti

Contributors

Luca Bani is Associate Professor of Italian Literature at the Department of Foreign Languages, Literatures and Cultures, University of Bergamo. Since 2008 he has been a member of the scientific committees of French Italian studies journals *Italies* and *Transalpina* and since 2022 he has co-edited the *Acta e Studia* series published by Cisalpino-Monduzzi. His research focuses on the literature and culture of the Lombard eighteenth century (Mascheroni, Paolina Secco Suardo Grismondi, Alessandro Verri), on natural and urban landscape in nineteenth-twentieth century poetic and narrative texts (Carducci, Pascoli, d'Annunzio, Pavese, Moravia, Th. Mann, Ibsen, Woolf), and on eighteenth and nineteenth-century epistolography (Bettinelli, Cesare Cantù, De Amicis, De Gubernatis).

Gigliola Bejaj studies Semiotics at the University of Bologna. Her research interests encompass the fields of semiotics, cultural studies, and gender studies. Currently, she is engaged in a scholarly investigation centered around the legal and justice systems of customary oral cultures within Albania. Her focus is specifically on the Kanun, Kanunarian culture, and normative law.

Marina Bianchi is an associate professor of Spanish Literature at the University of Bergamo. Her research focuses on 20th and 21st-century Spanish poetry, genre writing, and inter/transtextuality. She is the author of the volumes *Vicente Núñez: parole come armi* (Smasher 2011) and *De la Modernidad a la Postmodernidad: Vanguardia y Neovanguardia en España* (Renacimiento 2016), coauthor of *Letteratura spagnola contemporanea* (Pearson, 2020) and has edited monographic issues on Federico García Lorca (*Quaderni Ibero-Americani*, 2016) and on transtextuality (*La nueva literatura hispánica*, 2017), as well as editions, also with Italian translation, of published and unpublished literary works, the latest of which is *Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021* by Rafael Ballesteros (Devenir, 2022).

Rossana Bonadei is Full Professor of English literature at the University of Bergamo. An expert in Landscape studies, she has published books and essays on Romantic, Victorian and Modernist poetics (Dickens, Wordsworth, Clare, Hopkins, Hudson, Green). For the last twenty years she has been concerned with the history and epistemology of travel and tourism, with focus on 'the lure of Italy' and the politics of the Grand Tour, English women travellers, and intercultural aspects of post-modern mobilities. Her more recent interests in Heritage studies and Urban studies, stemming from

dalla sua precedente ricerca sul 'senso del luogo', sono stati incorporati in progetti di ricerca su "La città come testo" e sono al centro delle sue ultime pubblicazioni, che combinano semiotica e studi visivi.

Maria Grazia Cammarota è docente di Filologia germanica presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli studi di Bergamo. La sua attività di ricerca è rivolta principalmente allo studio del tedesco antico e medio e dell'inglese antico, con una particolare attenzione alle questioni relative all'ecdotica e alla traduzione. Fra le sue pubblicazioni, i volumi *Tannhäuser. Le liriche del "Codice Manesse"* (Sestante 2006), *Freidank. L'indignazione di un poeta-crociato. I versi gnomici su Acri* (Carocci 2011) e *Barbara locutio. Il "De vocatione gentium" latino-antico alto tedesco dei Frammenti di Mondsee* (con Francesco Lo Monaco, Sismel 2021).

Fabio Cleto insegna Letteratura Inglese, Storia culturale e Transmedialità all'Università degli studi di Bergamo. 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* (il Saggiatore 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). Ha curato diverse rassegne culturali e ha scritto per cinema, radio, televisione, giornali, web. Il suo lavoro ha guidato nel 2019 la mostra *Camp: Notes on Fashion* del Metropolitan Museum of Art di New York, e il relativo MET Gala.

Gabriele Cocco insegna Filologia germanica all'Università di Bergamo. Il suo campo di indagine si concentra soprattutto sulla poesia gnomico e la letteratura cristiana dell'Inghilterra alto-medievale, con particolare attenzione all'influenza del monachesimo benedettino, della liturgia e del pensiero dei Padri della Chiesa nel corpus letterario anglosassone. Si è occupato della traduzione antico-inglese della *Historia Apollonii regis Tyri*. Ha condotto uno studio sul ruolo della liturgia nella poesia cristiana con *Cynewulf's "The Fates of the Apostles" and Death Liturgy* (CLEUP 2019). È coautore del volume *Le elegie anglosassoni. Voci e volti della sofferenza* (con M.G. Cammarota, Meltemi 2020). La sua ricerca

her previous research on the 'sense of place', have been incorporated into research projects on "The City as Text", and is at the core of her latest publications, which combine semiotics and visual studies.

Maria Grazia Cammarota is Full Professor of Germanic Philology at the Department of Foreign Languages, Literatures and Cultures, University of Bergamo. Her research activity is mainly devoted to the study of Old and Middle German and of Old English, with a particular focus on issues related to ecdotics and translation. Volumes include the critical editions (with translation and notes) of *Tannhäuser's* poems (*Tannhäuser. Le liriche del Codice Manesse*, Sestante 2006), *Freidank's* gnomic verses on Acre (*Freidank. L'indignazione di un poeta-crociato*, Carocci 2011), and the German version of the treatise *De vocatione gentium* (*Barbara locutio. Il "De vocatione gentium" latino-antico alto tedesco dei Frammenti di Mondsee*, with Francesco Lo Monaco, Sismel 2021).

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.

Gabriele Cocco teaches Germanic Philology at the University of Bergamo. His research mainly focuses on gnomic poetry and Christian literature with specific attention to liturgy, monastic poetics, and the influence of the thought of the Church Fathers in Early Medieval England. He has also worked on the Old English translation of the *Historia Apollonii regis Tyri*. He has studied the role of liturgy in Christian poetry in his book *Cynewulf's "The Fates of the Apostles" and Death Liturgy* (CLEUP 2019). He has co-written *Le elegie anglosassoni* (with M.G. Cammarota, Meltemi 2020). His current research focuses on St Benedict of Nursia in Ælfric's homily and as regards the Middle High German *Minnesang*,

attuale verte su San Benedetto da Norcia nella produzione omiletica di Ælfric e, nell'alveo della temperie culturale della poesia cortese tedesca medievale, il *Minnesang*, sui *Tagelieder* di Wolfram von Eschenbach.

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 risemiotizzazione; 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 CLAVIER-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).

Giancarlo Covella ha conseguito una Laurea Specialistica in Traduzione Letteraria e Tecnico-Scientifica presso Sapienza Università di Roma. Ha pubblicato articoli sulla traduzione poetica e su scrittori ebrei americani. Si interessa di traduzione audiovisiva e di cultura queer. È membro dell'Associazione Italiana di Anglistica (AIA) dall'anno 2016. Attualmente è dottorando in Studi Umanistici Transculturali presso l'Università di Bergamo.

Letizia d'Altília è professore abilitato in II fascia per il diritto penale e insegna a contratto diritto penale dell'economia e diritto penale tributario presso l'Università di Milano Bicocca. Le sue aree di ricerca si concentrano sui temi del conflitto tra diritto e giurisprudenza, della pena, della colpa omissiva, sul rischio penale del lavoro, sui reati societari, tributari e fallimentari, sulla responsabilità dell'ente, e sul cybercrime, sui quali ha scritto diversi saggi. Ha pubblicato di recente i volumi *Nello specchio dell'ergastolo ostativo. Visioni e rifrazioni di una pena senza fine e senza fini* (Dike Giuridica, Roma 2020) e *Il 'nuovo' reato di false comunicazioni sociali. Aspetti di criticità e profili di comparazione* (Dike Giuridica, Roma 2019).

Valeria Finucci è Professore Emerito di Romance Studies e Theatre Studies alla Duke University, e ha anche insegnato a University of Pennsylvania, Johns Hopkins e UCLA. Lavora sul Rinascimento e scrive su storia della medicina; scrittrici; questioni di genere e sessuali; formazioni dell'identità,

he is working on Wolfram von Eschenbach's *Tagelieder*.

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 English Research consortium, she is on the editorial board of *JCaDS-Journal of Corpora and Discourse Studies* (University of Cardiff), the *CERLIS Series* and *Ibérica* (European Association of Languages for Specific Purposes).

Giancarlo Covella holds an MA in Translation from Sapienza University of Rome. He has published articles on literary translation and Jewish-American writers. Among his interests are audiovisual translation and queer culture. He has been part of the Italian Association for English Studies (AIA) since 2016. He is currently a PhD student in Transcultural Studies in the Humanities at the University of Bergamo.

Letizia d'Altília is qualified as Associated Professor of criminal law and teaches economic criminal law and tax criminal law at the University of Milan Bicocca. Her research areas focus on the issues of the conflict between law and jurisprudence, punishment, omissive negligence, the criminal risk of work, corporate, tax and bankruptcy crimes, corporate liability, and cybercrime, on which he has wrote several essays. She has recently published the following volumes: *Nello specchio dell'ergastolo ostativo. Visioni e rifrazioni di una pena senza fine e senza fini* (Dike Giuridica, Roma 2020), and *Il 'nuovo' reato di false comunicazioni sociali. Aspetti di criticità e profili di comparazione* (Dike Giuridica, Roma 2019).

Valeria Finucci is Professor (Emerita) of Romance Studies and Theater Studies at Duke University, and she has also taught at the University of Pennsylvania, Johns Hopkins, and UCLA. She works on the early modern period and writes on medical history; women writers; gender and sexual is-

dramma; cultura materiale e libri di costumi. Le sue pubblicazioni includono *The Prince's Body: Vincenzo Gonzaga and Renaissance Medicine* (Harvard University Press 2015), *The Manly Masquerade: Masculinity, Paternity, and Castration in the Italian Renaissance* (Duke University Press 2003), *The Lady Vanishes: Subjectivity and Representation in Castiglione and Ariosto* (Stanford University Press 1992) e la curatela di *Generation and Degeneration* (Duke University Press 2001); *Renaissance Transactions: Ariosto and Tasso* (Duke University Press 1999) e *Desire in the Renaissance: Psychoanalysis and Literature* (Princeton University Press 1994). Ha anche lavorato a lungo sul recupero delle voci femminili nel Rinascimento, curando le edizioni critiche delle opere critiche di Giulia Bigolina, Moderata Fonte, Valeria Miani e Isabella Andreini.

Etienne-Marie Lassi est professeur agrégé d'études francophones postcoloniales à l'Université du Manitoba (Winnipeg, Canada). Il est l'auteur de *Cohabiter l'espace postcolonial. Écologie du roman africain francophone* (Brill, 2023), *Expression cinématographique et création romanesque en Afrique francophone* (Connaissances et Savoirs, 2014) et de *Aspects écocritiques de l'imaginaire africain* (Langaa research and publishing, 2013). Ses champs de recherche comprennent les littératures et cinémas d'Afrique francophone, l'adaptation filmique et l'écocritique.

Anna Marchi è professore assistente senior all'Università di Bologna e caporedattore del *Journal of Corpora and Discourse Studies (JCaDS)*. Ha una formazione giornalistica e un dottorato di ricerca in linguistica conseguito alla Lancaster University. I suoi interessi di ricerca includono la linguistica dei corpora, la metodologia dei corpora e del discorso, i media e il discorso politico e la costruzione discorsiva delle emozioni. Tra le sue pubblicazioni: *Corpus Approaches to Discourse. A Critical Review* (Routledge, Londra 2018), *Self-reflexive Journalism. A Corpus Study of Journalistic Culture and Community in the Guardian* (Routledge, Londra 2019), e "Corpus linguistics in the study of news media" (in O'Keefe e McCarthy, eds., *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*, 2022).

Stefano Mudu ha conseguito il dottorato di ricerca in Cultura visiva. A Venezia collabora con l'Università IUAV e l'Università Ca' Foscari, mentre insegna Teoria dei Media all'Accademia di Belle Arti di Sassari. I suoi interessi di ricerca si concentrano sul re-enactment e su altre forme di enactment come pratiche artistiche; sulle strategie di riattivazione nella cultura visiva; sul ripensamento della storia dell'arte in relazione a tematiche queer, eco-femministe, ambientali

sues; formations of identity, drama; material culture; and costume books. Her publications include *The Prince's Body: Vincenzo Gonzaga and Renaissance Medicine* (Harvard University Press 2015); *The Manly Masquerade: Masculinity, Paternity, and Castration in the Italian Renaissance* (Duke University Press 2003); *The Lady Vanishes: Subjectivity and Representation in Castiglione and Ariosto* (Stanford University Press 1992); and a number of edited collections: *Generation and Degeneration* (Duke University Press 2001); *Renaissance Transactions: Ariosto and Tasso* (Duke University Press 1999); and *Desire in the Renaissance: Psychoanalysis and Literature* (Princeton University Press 1994). She has also worked extensively on recovering women's voices of the Renaissance such as Giulia Bigolina, Moderata Fonte, Valeria Miani, and Isabella Andreini, whose works she has published in critical editions through the years.

Etienne-Marie Lassi is associate professor of French and Francophone Studies at the University of Manitoba (Winnipeg, Canada). He is the author of *Cohabiter l'espace postcolonial. Écologie du roman africain francophone* (Brill, 2023), *Expression cinématographique et création romanesque en Afrique francophone* (Connaissances et Savoirs, 2014) and editor of *Aspects écocritiques de l'imaginaire africain* (Langaa research and publishing, 2013). His research interests include Francophone African Literature and Cinema, film adaptation, novelization and ecocriticism.

Anna Marchi is senior assistant professor at the University of Bologna and editor-in-chief of the international *Journal of Corpora and Discourse Studies (JCaDS)*. She has a background in journalism and a PhD in linguistics earned at Lancaster University. Her research interests include corpus linguistics, corpus & discourse methodology, media and political discourse, and the discursive construction of emotions. Among her publications: *Corpus Approaches to Discourse. A Critical Review* (Routledge, London 2018), *Self-reflexive Journalism. A Corpus Study of Journalistic Culture and Community in the Guardian* (Routledge, London 2019), and "Corpus linguistics in the study of news media" (in O'Keefe and McCarthy, eds., *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*, 2022).

Stefano Mudu holds a PhD in Visual Culture. In Venice, he collaborates with IUAV University and Ca' Foscari University, while he also teaches Media Theory at the Academy of Fine Arts in Sassari. His research interests focus on re-enactment and other form of enactments as artistic practices; reactivation strategies in visual culture; rethinking art history in relation to queer, eco-feminist, environmental and colonial issues. He is the author of *Spazi critici. I luoghi*

e coloniali. È autore di *Spazi critici. I luoghi della scrittura d'arte contemporanea* (Mimesis, Udine 2018) e curatore di *Altrove. Nuova narrativa* (Bruno, Venezia 2020). Negli ultimi due anni ha lavorato nel team curatoriale della 59. Biennale di Venezia, assistendo il direttore artistico Cecilia Alemani nella ricerca per la mostra principale *The Milk of Dreams*.

Mauro Pala insegna Letterature comparate e Critica letteraria presso l'Università di Cagliari. Ha studiato presso l'Università di Cagliari, la Columbia University e la FU di Berlino. È stato Fulbright Distinguished Lecturer presso la University of Notre Dame, Visiting Professor presso le Università di Limoges, Aarhus, UAM (Città del Messico) e Guest Professor presso l'Università di Malta. Attualmente coordina il Dottorato in Studi filologico-letterari e storico-culturali presso l'Università di Cagliari. Ha pubblicato estesamente su teoria critica, studi culturali e letterature postcoloniali. Di recente ha curato, insieme a Roberto Puggioni, *Paesaggi letterari e contesti geo-culturali* (Franco Cesati, Firenze 2021) e, con Emily Apter, Avishek Ganguly e Surya Parekh, il volume di Gayatri Spivak, *Living Translation* (Seagull, Kolkata 2022).

Luca Pinelli, dopo aver studiato a Oxford e a Bologna, sta attualmente completando un dottorato di ricerca in Studi Transculturali in ambito umanistico presso l'Università di Bergamo, in cotutela con l'Université Sorbonne Nouvelle di Parigi. Il suo progetto di dottorato indaga le intersezioni e le risonanze tra la tarda produzione letteraria di Virginia Woolf e la prima filosofia e teoria letteraria di Simone de Beauvoir. I suoi interessi di ricerca includono Oscar Wilde e la *fin de siècle* inglese, il modernismo inglese da una prospettiva transnazionale e transdisciplinare, la storia delle donne e la teoria femminista (in particolare Virginia Woolf e Simone de Beauvoir) e la teoria queer.

Matteo Quinto è dottorando in Studi Umanistici Transculturali presso l'Università degli studi di Bergamo. Si è formato presso l'Università degli Studi di Pavia, dove ha frequentato il Collegio Ghislieri e lo IUSS. Si è occupato di cinema di animazione, narrazioni fantastiche e fantascientifiche, identità, memoria, nostalgia, postumanesimo, intermedialità e di non-fiction nel cinema e nella letteratura. Ha pubblicato saggi su Antonio Franchini, Jonathan Littell, Marco Bellocchio, Brian De Palma, Miyazaki Hayao, Ari Folman, sull'identità e sulla distopia nel postumanesimo; ha curato volumi su Erich Auerbach (Pavia University Press 2018), Dario Fo (Pavia University Press 2018), Pier Paolo Pasolini (Interlinea 2019) e sulle scrittrici italiane dal Novecento a oggi (Mimesis 2023).

della scrittura d'arte contemporanea (Mimesis, Udine 2018) and editor of *Altrove. New Fiction* (Bruno, Venezia 2020). For the past two years, he has worked in the curatorial team of the 59. Venice Biennale, assisting artistic director Cecilia Alemani in the research for the main exhibition *The Milk of Dreams*.

Mauro Pala, Full Professor of Comparative Literature at the University of Cagliari, has studied at the University of Cagliari, Columbia University and FU Berlin. He has been a Fulbright Distinguished Lecturer at the University of Notre Dame, Visiting Professor at the Universities of Aarhus, Limoges, UAM (Mexico City), and Guest Professor at the University of Malta. He has published extensively on Critical theory, Cultural studies and Postcolonial studies. He currently coordinates the Philological and Literary, Historical and Cultural Studies P.h.D. Program at the University of Cagliari. Among his recent publications, he has edited *Paesaggi letterari e contesti geo-culturali* (with Roberto Puggioni, Franco Cesati, Firenze 2021), and Gayatri Spivak's *Living Translation* (with Emily Apter, Avishek Ganguly, and Surya Parekh, Seagull, Kolkata 2022).

Luca Pinelli, after studying at Oxford and Bologna, is currently completing a PhD in Transcultural Studies in the Humanities at the University of Bergamo, in cotutelle with Université Sorbonne Nouvelle in Paris. His doctoral project investigates the intersections and resonances between Virginia Woolf's late literary production and Simone de Beauvoir's early philosophy and literary theory. His research interests include Oscar Wilde and the English *fin de siècle*, English modernism from a transnational and transdisciplinary perspective, women's history and feminist theory (especially Virginia Woolf and Simone de Beauvoir), and queer theory.

Matteo Quinto is a PhD candidate in Transcultural Studies in Humanities at the University of Bergamo. He completed his studies at the University of Pavia, where he was fellow of the Collegio Ghislieri and of the IUSS. His research interests concern animated cinema, fantasy, science fiction, identity, memory, nostalgia, posthumanism, intermediality and non-fiction in cinema and literature. His publications include essays on Antonio Franchini, Jonathan Littell, Marco Bellocchio, Brian De Palma, Miyazaki Hayao, Ari Folman, on posthuman identity and dystopia. He is the editor of books on Erich Auerbach (Pavia University Press 2018), Dario Fo (Pavia University Press 2018), Pier Paolo Pasolini (Interlinea 2019) and on Italian female writers of the 20th century (Mimesis 2023).

Alessandra Richetto, dottoranda in lettere presso l'Università degli studi di Torino, insegna storia dell'animazione presso la Scuola Internazionale di Comics di Torino. Si occupa di animazione in chiave semiotica e mediale.

Sonia Rivetti è Dottore di Ricerca in Studi Letterari presso l'Università degli studi di Salerno. I suoi principali interessi di ricerca riguardano l'autobiografia, le autrici del Novecento e i rapporti tra la letteratura e le altre arti. Ha pubblicato articoli su Italo Calvino e Anna Banti. È inoltre autrice di una monografia su Anna Banti dal titolo *Breve ma veridica storia di Anna Banti* (Sinestesie, Avellino 2021).

Luca Siniscalco è dottorando in Studi Umanistici Transculturali presso l'Università degli studi di Bergamo. Si interessa di filosofia tedesca contemporanea, estetica, arte contemporanea, simbolismo, filosofia della religione, ambiti sui quali ha pubblicato diversi saggi su riviste italiane e internazionali. È membro del comitato redazionale della collana "Ermeneutica" (Mimesis) e delle riviste *Informazione filosofica*, *Education & Learning Styles* e *Medium e medialità*.

Enrico Valtellina, di formazione filosofica, è docente al Master in Teorica Critica della Società diretto da Vittorio Morfino e collabora con la cattedra di Psicologia dinamica di Pietro Barbetta all'Università di Bergamo. Si occupa di Disability Studies, con particolare attenzione per l'ambito settoriale dei Critical Autism Studies. Tra le sue pubblicazioni più rilevanti si segnalano: *Quale disabilità?* (con Roberto Medeghini, Franco Angeli, Milano 2006), *Louis Wolfson. Cronache da un pianeta infernale* (curato con Pietro Barbetta, Manifestolibri, Roma 2014), *Un singolare gatto selvatico. Jean-Jacques Abrahams, l'uomo col magnetofono* (curato con Pietro Barbetta e Giacomo Conserva, Ombre corte, Verona 2017), *Tipi umani particolarmente strani. La sindrome di Asperger come oggetto culturale* (Mimesis, Udine 2016).

Alessandra Richetto is a PhD student in humanities at University of Turin, and teaches history of animation at the Turin International Comics School of Comics. Her research focuses on animation through the lens of semiotics, media and cinema studies.

Sonia Rivetti received her PhD in Literary Studies from the University of Salerno. Her research interests include autobiography, Twentieth-Century women writers and the relationship between literature and the other arts. She has published on Italo Calvino and Anna Banti. She also devoted a monograph to Anna Banti, *Breve ma veridica storia di Anna Banti* (Sinestesie, Avellino 2021).

Luca Siniscalco is currently a Phd candidate in Transcultural Studies in Humanities at the University of Bergamo. His research fields (on which he published essays in Italian and international journals) are German contemporary philosophy, aesthetics, contemporary art, symbolism, and the philosophy of religion. He is a member of the editorial board of the books series "Ermeneutica" (Mimesis) and of academic journals *Informazione filosofica*, *Education & Learning Styles*, and *Medium e medialità*.

Enrico Valtellina, trained in philosophy, is a lecturer at the Master's in Critical Theories of Society directed by Vittorio Morfino and collaborates with Pietro Barbetta's chair of Dynamic Psychology at the University of Bergamo. He works on Disability Studies, with a particular focus on the field area of Critical Autism Studies. Among his most relevant publications are: *Quale disabilità?* (with Roberto Medeghini, Franco Angeli, Milano 2006), *Louis Wolfson. Cronache da un pianeta infernale* (edited with Pietro Barbetta, Manifestolibri, Roma 2014), *Un singolare gatto selvatico: Jean-Jacques Abrahams, l'uomo col magnetofono* (edited with Pietro Barbetta and Giacomo Conserva, Ombre corte, Verona 2017), *Tipi umani particolarmente strani. La sindrome di Asperger come oggetto culturale* (Mimesis, Udine 2016).