A cura di Giovanni Bottiroli

QUADERNI DI «COMPARATISMI»

VOL. 4/2019

Ledizioni
The Innovative LEDIpublishing Company

Quaderni di «Comparatismi» n°4 (2019)

Rivista della Consulta di Critica letteraria e Letterature comparate

Ledizioni

Vengono qui riuniti gli articoli pubblicati nel quarto numero di «Comparatismi» (2019), rivista online della Consulta Universitaria di Critica letteraria e Letterature comparate. Questa iniziativa mira a valorizzare un insieme di riflessioni, indirizzate principalmente al dibattito attuale nell'ambito degli studi letterari, sia dal punto di vista metodologico, sia da quello dei testi e dei linguaggi, anche nella loro ibridazione.

© 2019 Ledizioni LediPublishing

Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

Quaderni di «Comparatismi» n°4 (2019). Rivista della Consulta di Critica letteraria e Letterature comparate

Prima edizione: dicembre 2019
ISBN 9788855261562

Progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it

Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

Sommario

IL ROMANZO OLTRE IL POSTMODERNO – THE NOVEL BEYOND POSTMODERNISM

«Apocalyptically worrisome»: modernità tecno-mediatica e tradizione letteraria del presente 1
Stefano Ballerio

La post-postmodernità nei romanzi cardine di Laura Pariani 20
Francesca Medaglia

«Quel pezzetto di ippocampo è qualcosa che manca»: scritture sul corpo in *Non luogo a procedere* di Claudio Magris 44
Diego Salvadori

SUL MANIFESTO *RETURN TO LITERATURE* DI GIOVANNI BOTTIROLI

Sul *Manifesto* di Bottiroli 64
Giampiero Moretti

«Tutto comincia quando tutto pare / incarbonirsi». Appunti su *Return to Literature* 69
Niccolò Scaffai

Risposta 75
Giovanni Bottiroli

SAGGI

Ajgi e Malevič: dialogo a distanza 80
Anna Belozorovitch

Morfogenesi dell'*entrelacement* nello storytelling arabo 94
Valentina Conti

La segmentazione degli eventi nelle narrazioni 107
Sara Mittiga

Grammatizing the Visible 118
Denitza Nedkova

Il senso dell'autore, i sensi dell'opera: alcune riflessioni di Roland Barthes e Hans-Georg Gadamer sulla lettura 127
Giulia Nutini

The Neurohermeneutics of Suspicion. A Theoretical Approach 144
Renata Gambino, Grazia Pulvirenti

Comparatismi 4 2019

«Apocalyptically worrisome»: modernità tecno-mediatica e tradizione letteraria del presente

Stefano Ballerio

Abstract • L'articolo ripercorre le riflessioni di Jonathan Franzen su letteratura, nuovi media e società contemporanea, collegandole ad altre di David Foster Wallace e Karl Kraus. L'intento è delineare il posizionamento di Franzen, e secondariamente di Wallace, rispetto ad alcuni nodi del presente e, congiuntamente, nella tradizione letteraria della modernità.

Parole chiave • Jonathan Franzen; David Foster Wallace; Karl Kraus; Tradizione letteraria; Nuovi media

Abstract • The article presents Jonathan Franzen's reflections on literature, the new media, and contemporary society, connecting them to other reflections by David Foster Wallace and Karl Kraus. The aim is to outline Franzen's and (secondary) Wallace's stances towards some contemporary issues and, at the same time, the way they position themselves in modern literary tradition.

Keywords • Jonathan Franzen; David Foster Wallace; Karl Kraus; Literary Tradition; New Media

«Apocalyptically worrisome»: modernità tecno-mediatica e tradizione letteraria del presente

Stefano Ballerio

1. L'obsolescenza dell'arte seria

Nell'aprile del 1996, Jonathan Franzen pubblica su «Harper's» un saggio intitolato *Perchance to Dream: In the Age of Images, a Reason to Write Novels*. Circa sei anni dopo, tra il 2001 e il 2002, Franzen torna sul testo e lo rielabora per una riedizione, con il nuovo titolo *Why Bother* (*Perché scrivere romanzi*), nella sua prima raccolta di saggi, *How to Be Alone* (*Come stare soli*). Le ragioni della ripresa e delle modifiche sono esposte dallo stesso Franzen nell'introduzione alla raccolta: anche quel saggio discute di come «preservare individualità e complessità in mezzo al frastuono e alle distrazioni della cultura di massa: la questione di come stare soli».[1]

Raccontando della sua prima ricezione e della propria decisione di riprenderlo in mano, Franzen scrive anche di come il saggio, a posteriori, gli fosse apparso il lavoro di «un individuo molto arrabbiato e con la testa piena di teorie», in preda a «un'angoscia apocalittica» per «[i]l fatto che gli americani guard*assero* tantissima TV e legg*essero* poco Henry James»,[2] e in qualche modo ironizza su questa angoscia che ritiene ormai trascorsa: il saggio, infatti, documenterebbe la liberazione del suo autore dalle proprie rabbiose ruminazioni sulle sorti della letteratura e della società e testimonierebbe il passaggio a una più consapevole accettazione, o perfino a una celebrazione, del proprio «essere lettore e scrittore».[3]

La tonalità emotiva del discorso, veramente, potrebbe suggerire che il saggio, più che documentare una liberazione ormai compiuta, fosse un momento di un processo che durava e continuava proprio attraverso la scrittura. In ogni caso, le considerazioni retrospettive di Franzen richiamano l'attenzione su un nodo di emozioni e disposizioni che ricorre nelle pagine degli scrittori che nella modernità (torneremo più avanti su questa indicazione troppo vaga) si confrontano con i nuovi media e le tecnologie dell'informazione mentre riflettono sulla letteratura: angoscia (o preoccupazione), rabbia, ironia e autoironia. Per provare a districare questo nodo, tuttavia, o per afferrarne almeno qualche filo, conviene prima ripercorrere per un tratto l'argomentazione di *Perché scrivere romanzi*.

Il saggio si apre sulla difficoltà di sottrarsi al discorso mediatico che Franzen racconta di avere sperimentato, nel 1991, mentre cercava di terminare il suo secondo romanzo (*Strong Motion* – in italiano *Forte movimento* –, che sarebbe stato pubblicato l'anno dopo) e insieme di superare il trauma della separazione dalla moglie, sullo sfondo della prima guerra del Golfo. Le difficoltà personali, il corso della storia politica e sociale e la

[1] Jonathan Franzen, *Qualche parola su questo libro*, in Id., *Come stare soli. Lo scrittore, il lettore e la cultura di massa* [2002], trad. di Silvia Pareschi, Torino, Einaudi, 2003, pp. 3-6: 6.
[2] Ivi, p. 4. «I used to consider it apocalyptically worrisome that Americans watch a lot of TV and don't read much Henry James» (Jonathan Franzen, *A Word About This Book*, in Id., *How to Be Alone* [2002], New York, Farrar Straus and Giroux, 2003, pp. 3-6: 4. Dei saggi di Franzen citerò in generale le traduzioni italiane, ma farò riferimento alle versioni originali ove ciò mi sembri opportuno).
[3] Franzen, *Introduzione*, cit., p. 5.

percezione di una crescente marginalità della letteratura generano in lui un sentimento di «disperazione nei confronti del romanzo americano».[4] Contemporaneamente, tuttavia, è proprio un romanzo – *Desperate Characters* (*Quello che rimane*) di Paula Fox – a offrirgli una rappresentazione di ciò che sta vivendo individualmente e socialmente: proprio mentre dispera del romanzo e della società americana, Franzen si sente «salvato» dal romanzo di Fox.[5]

Questa ambivalenza rispetto alla letteratura, della quale si deplora la crescente marginalità mentre le si attribuisce un potere salvifico, è un altro tratto che ricorre nelle riflessioni su letteratura, nuovi media e società e che non può essere risolto univocamente nel senso di un passaggio dalla disperazione alla speranza ritrovata. Inoltre, possiamo già osservare come la disperazione si leghi a una dimensione collettiva – la politica e la società, rispetto a cui la letteratura è sempre più irrilevante –, laddove la salvezza sembra essere individuale (*sembra*: anche su questo dovremo tornare); e come questo lessico di salvezza e disperazione (e «consolation», «hope», «religious grace»),[6] oltre che rimandare al sentimento di angoscia di cui dicevamo, evochi ancora l'orizzonte apocalittico che qualificava quell'angoscia.

Il romanzo di Fox è del 1970, tuttavia, e l'America degli anni novanta non è più quella di vent'anni prima. Secondo Franzen, l'ascesa della televisione e la polverizzazione del dibattito pubblico sui nuovi media hanno prodotto una più grave crisi culturale, che colpisce inevitabilmente anche il romanzo. Dal racconto della propria esperienza personale e di scrittura, quindi, Franzen procede ad alcune riflessioni sul romanzo come genere e sulla sua funzione sociale, che possiamo sintetizzare così: il romanzo, che nell'Ottocento era il medium principale di istruzione sui costumi e sulla società, ha ceduto questa funzione ad altri media, e innanzitutto alla televisione e a Internet, che sono più efficaci nel fornire al pubblico contemporaneo il tipo di informazione sulla società che esso desidera;[7] il romanzo non è più uno strumento per cambiare la società; e la narrativa letteraria è sommersa dall'intrattenimento di massa, anche perché il «lento lavoro della lettura» sembra incompatibile con «l'ipercinesi della vita moderna».[8]

A queste considerazioni si potrebbe obiettare che non tutti i romanzieri sembrano riconoscere al romanzo quella funzione di informazione sulla società di cui Franzen lamenta la perdita. Nelle sue *Lezioni di letteratura*, per esempio, Vladimir Nabokov domanda se sia «lecito aspettarsi, da un romanzo, informazioni su determinati luoghi e epoche» e, citando Austen e Dickens, risponde negativamente: «La verità è che i grandi romanzi sono grandi fiabe».[9] O ancora ci si potrebbe chiedere se davvero, come scrive Franzen, altre arti riescano oggi a urtare la sensibilità morale dominante come riusciva o accadeva al romanzo

[4] Jonathan Franzen, *Perché scrivere romanzi*, in Id., *Come stare soli*, cit., pp. 55-96: 55.
[5] Franzen, *Perché scrivere romanzi*, cit., p. 57.
[6] Jonathan Franzen, *Why Bother*, in Id., *How to Be Alone*, cit., pp. 55-97: 57.
[7] Franzen non è certo il primo a sostenerlo. Adorno, per esempio, scriveva che, «[c]ome alla pittura sono stati sottratti molti dei suoi compiti tradizionali a opera della fotografia, così è stato sottratto molto al romanzo dal *reportage* giornalistico e dai mezzi di comunicazione dell'industria culturale, in particolare dal cinema. Il romanzo dovette concentrarsi su ciò che non si riesce a indennizzare con l'informazione» (Theodor W. Adorno, *La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo*, in Id., *Note per la letteratura* [1969], trad. di Alberto Frioli, Enrico De Angelis, Giacomo Manzoni ed Enrico Filippini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 27-33: 29).
[8] Franzen, *Perché scrivere romanzi*, cit., p. 63.
[9] Vladimir Nabokov, *Lezioni di letteratura*, a cura di Fredson Bowers, trad. di Ettore Capriolo, Milano, Garzanti, 1982, pp. 31-32.

nell'Ottocento e se davvero i musicisti hip-hop siano i Baudelaire del nostro tempo (e perché riferirsi a Baudelaire, in una riflessione sulla storia del romanzo?).

Prima di discutere la validità storiografica delle tesi di Franzen o di approfondirne il senso, tuttavia, mi interessa soffermarmi su una riflessione che egli ne ricava (lo sviluppo dell'argomentazione non è inattaccabile, ma poco importa): il pubblico contemporaneo sembra più interessato alle informazioni sulla realtà che non alle figure dell'immaginazione – «Viviamo sotto la tirannia del letterale»[10] – e in questa preferenza si manifesta una dinamica più profonda, ovvero la tendenza del «consumismo tecnologico che governa il nostro mondo»[11] a mettere in dubbio l'interesse delle persone per le questioni esistenziali che si possono affrontare attraverso la narrazione letteraria. La vita delle persone «è sempre più strutturata in modo da evitare quei conflitti su cui la narrativa […] ha sempre prosperato» e questo, al limite, implica un'«obsolescenza dell'arte seria in generale».[12] La crisi del romanzo rientra quindi in una più ampia crisi dell'«arte seria» e le sue radici affondano nella fuga sociale dal confronto con il dolore, i conflitti e i dilemmi dell'esistenza. Questa fuga, infine, è promossa da interessi economici e dinamiche tecnologiche che a qualsiasi confronto antepongono soluzioni tecnologiche e a pagamento.[13]

2. Una tradizione per il presente

Ciò che tormenta Franzen, dunque, non è tanto la crisi del romanzo come perdita della sua capacità di informazione sulla società, quanto la tendenza sociale a evitare quelle forme di confronto riflessivo con l'esistenza di cui vive l'arte seria in generale, per cercare invece soluzioni tecnologiche che favoriscono specifici interessi economici: «La tecnologia digitale – scrive ancora Franzen, recensendo nel 2015 *Reclaiming Conversation* di Sherry Turkle – è un capitalismo in iperguida, che inietta la sua logica del consumo e della promozione, della monetizzazione e dell'efficienza in ogni minuto della nostra vita»;[14] e di seguito, citando le ricerche di Turkle, insiste sugli effetti negativi di queste tecnologie: perdita di empatia e di visione introspettiva, aumento del timore delle relazioni reali (off-line), sentimento di perdita di controllo.

Complessivamente, si tratta di riflessioni che richiamano un altro saggio, assai noto, di un altro rappresentante della stessa generazione di scrittori americani: *E Unibus Pluram* (1993) di David Foster Wallace. Verso la fine di quel saggio, in particolare, Wallace riferisce le profezie di George Gilder (che Wikipedia descrive come «investitore, scrittore, economista, tecno-utopista-propagandista e cofondatore del Discovery Institute», nonché detrattore del movimento femminista)[15] sul futuro avvento del «telecomputer» (Wallace se

[10] Franzen, *Perché scrivere romanzi*, cit., p. 66.
[11] *Ibidem*.
[12] Ivi, p. 70.
[13] In un altro saggio della raccolta – *Il lettore in esilio* – Franzen nota come le riflessioni che Nicholas Negroponte propone nel suo *Essere digitali* siano sempre legate al denaro e riducano l'uomo a funzione di qualche sistema (cfr. Jonathan Franzen, *Il lettore in esilio*, in Id., *Come stare soli*, cit., pp. 164-178: 168). I media digitali non hanno a che fare con qualcosa come il pensiero o la saggezza, ma con i dati, e il futuro, come osserva Sven Birkerts nelle sue *Gutenberg Elegies*, si profila come un orrore popolato da «efficienti e ricchi manager informatici che vivono ai livelli più bassi di ciò che significa essere umani e non si accorgono della differenza» (ivi, p. 173). Si noti, di nuovo, la coloritura apocalittica del discorso.
[14] Jonathan Franzen, *Capitalismo in iperguida*, in Id., *La fine della fine della terra* [2018], trad. di Silvia Pareschi, Torino, Einaudi, 2019, pp. 67-72: 72.
[15] «George Gilder», in *Wikipedia*; trad. mia.

ne ricorderà per il *teleputer* di *Infinite Jest*), che moltiplicherà l'offerta e quindi la libertà di scelta degli spettatori, e afferma (Wallace) che né il cambiamento della tecnologia che media l'offerta di intrattenimento, né il conseguente ampliamento di quell'offerta libereranno il pubblico americano dalla sua «schiavitù televisiva»;[16] al contrario, l'evoluzione della tecnologia non potrà che aggravare la condizione di dipendenza del pubblico e la solitudine degli spettatori. Anche Wallace, in altre parole, evoca l'ideologia tecnocratica del nostro tempo e denuncia come illusorie o menzognere le sue profezie di una soluzione tecnologica per ogni male.

Scrivendo contro le derive della tecnologia contemporanea, Wallace e Franzen prendono posizione in un dibattito che indubbiamente è caratteristico del nostro tempo, poiché al nostro tempo appartengono la televisione, i social media e un'espansione senza precedenti dell'infosfera,[17] ma contemporaneamente si inseriscono in un confronto che percorre tutta la modernità e che attraversa un momento cruciale all'inizio del Novecento. A quegli anni, quanto meno, ci rimanda un altro lavoro di Franzen, *The Kraus Project* (*Il progetto Kraus* [2013]).

Le radici del *Progetto* risalgono al 1982, quando Franzen, che trascorre alcuni mesi a Berlino con una borsa di studio, incontra l'opera di Karl Kraus e abbozza alcuni tentativi di traduzione. A trent'anni di distanza, Franzen riprende in mano quei primi abbozzi, perché è convinto che la riflessione di Kraus, per quanto radicata nel proprio tempo, torni oggi a essere attuale (o magari *in*attuale nel senso di Nietzsche) proprio in relazione al nodo di questioni di cui discutevamo: «nel nostro momento storico saturo di mass media, maniaco della tecnologia e ossessionato dall'apocalisse, Kraus ha più cose da dirci dei suoi contemporanei più accessibili».[18] Pubblica quindi le proprie traduzioni di *Heine und die Folgen* (*Heine e le conseguenze* [1910]) e di *Nestroy und die Nachwelt* (*Nestroy e la posterità* [1912]) e le correda di un apparato di note nelle quali, in dialogo con Paul Reitter, studioso dell'opera di Kraus, e Daniel Kehlmann, scrittore austriaco, cerca di mettere in luce l'attualità del discorso krausiano per il nostro tempo. Ne deriva un lavoro interessante non solo per le questioni che tratta, ma anche per la stratificazione testuale e di linguaggi che lo costituisce e per la tradizione che contribuisce a delineare. Attraverso Kraus, infatti, Franzen prende posizione rispetto al proprio presente: individua una tradizione e vi si posiziona

[16] David Foster Wallace, *E Unibus Pluram: Gli scrittori americani e la televisione* [1993], trad. di Martina Testa, in Id., *Tennis, tv, trigonometria, tornado e altre cose divertenti che non farò mai più* [1997], trad. di Vincenzo Ostuni, Christian Raimo e Martina Testa, Roma, minimum fax, 1999, pp. 29-104: 96

[17] Per il concetto di *infosfera*, cfr. Luciano Floridi, *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta cambiando il mondo* [2014], trad. di Massimo Durante, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017, in particolare pp. 47-62. Nomino ancora la televisione non solo perché ne parla Wallace, che scrive nel 1990, ma anche perché le più recenti riflessioni critiche sugli effetti dei media digitali sul discorso pubblico mostrano una forte continuità con quelle che già negli anni ottanta si concentravano sulla televisione: cfr. per esempio Neil Postman, *Divertirsi da morire. Il discorso pubblico nell'era dello spettacolo* [1985], trad. di Leone Diena, Venezia, Marsilio, 2002. Sulla relazione fra tecnologie mediatiche e solitudine, peraltro, si potrebbe risalire ancora più indietro: nel 1972, Hans-Georg Gadamer scriveva che «il linguaggio, quale comune medio tra gli uomini, decad*e* sempre di più, nella misura in cui ci siamo sempre più adattati alla situazione monologica della società scientifica dei nostri giorni, e alla tecnica di informazione anonima alla quale siamo assoggettati» (Hans-Georg Gadamer, *L'incapacità del comunicare*, in Id., *Verità e metodo 2. Integrazioni* [1986/1993], trad. e cura di Riccardo Dottori, Milano, Bompiani, 1996, pp. 175-183: 182).

[18] Jonathan Franzen, *Il progetto Kraus. Saggi di Karl Kraus annotati da Jonathan Franzen* [2013], con il contributo di Paul Reitter e Daniel Kehlmann, trad. di Claudio Groff e Silvia Pareschi, Torino, Einaudi, 2014, p. 5.

per assumere una prospettiva storica sul presente.[19] Nelle prossime pagine, quindi, vorrei cercare di mettere a fuoco questo duplice posizionamento, con lo scopo di offrire un contributo alla comprensione del senso storico della letteratura del nostro tempo. Ciò richiede innanzitutto di ricostruire il discorso di Franzen, e secondariamente di Wallace, senza dimenticare che questa ricostruzione sarà propriamente un'interpretazione – nel senso in cui l'ermeneutica è mediazione del pensiero e non ricostruzione, come sostiene Gadamer con Hegel, contro Schleiermacher[20] – e inoltre che non potremo limitarci a rendere l'autocomprensione della propria posizione che Franzen e Wallace offrono nei saggi che discuteremo. Senza orientarci a priori verso un'ermeneutica del sospetto, cioè, dovremo a tratti problematizzare questa autocomprensione.

Possiamo quindi osservare, come primo passo, che i saggi di Franzen e di Wallace dei quali stiamo discutendo, e limitatamente ai quali affronterò questo discorso, presentano un'analogia: prendono le distanze dalla letteratura postmoderna, più o meno polemicamente, e si richiamano alla modernità precedente. Più precisamente, Wallace è notoriamente un critico della metafiction e dell'ironia postmoderne: indubbiamente i suoi saggi non mancano di ironia (o di autoironia) e la sua narrativa usa anche dispositivi metafinzionali (ma soprattutto fino a *Westward the Course of Empire Takes Its Way* [1989]; dopo, la loro presenza diminuisce e il loro uso è assai diverso: si pensi a *Good Old Neon* [2001], o a *The Soul Is Not a Smithy* [2003]); inoltre, narratori quali Robert Coover, Thomas Pynchon, Don DeLillo o Donald Barthelme – cito nomi richiamati dallo stesso Wallace, per esempio nella nota intervista con Larry McCaffery del 1993 – hanno indubbiamente influito sulla sua scrittura. Tuttavia, la fisionomia complessiva della sua poetica, soprattutto per la relazione che essa prefigura con i lettori e per il tratto di profondo umanesimo che la contraddistingue, e il sentimento di dolore che pervade la sua narrativa segnano complessivamente un allontanamento dalla letteratura postmoderna, come lo stesso Wallace ha affermato ripetutamente e come convengono quegli interpreti della sua opera che ne hanno fatto un emblema del post-postmodernismo (o *iper*modernismo, o *meta*modernismo, o altro: non affronterò la questione terminologica).[21] L'esigenza di questo *allontanamento*, che

[19] Volendo evitare digressioni su un tema troppo complesso perché lo si affronti in questa sede, mi limiterò a richiamare il saggio classico di T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* (1919), per l'idea che ogni generazione di scrittori in certo modo ricrei la propria tradizione retrospettivamente (per una trattazione più ampiamente storiografica, ma in senso critico, cfr. anche *L'invenzione della tradizione*, a cura di Eric Hobsbawm e Terence Ranger, trad. di Enrico Basaglia, Torino, Einaudi, 1983), e la più ampia elaborazione del fenomeno della tradizione, come continuità vivente e appello dal passato, che Gadamer propone in *Verità e metodo* (1960/1972).

[20] «[L]'essenza dello spirito storico non consiste nella restituzione del passato, ma nella mediazione, operata dal pensiero, con la vita presente» (Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo* [1960/1972], trad. e cura di Gianni Vattimo, Milano, Bompiani, 2000, p. 361). Mi sembra che ciò valga anche per l'interpretazione delle opere dei propri contemporanei.

[21] Cfr. per esempio Lee Konstantinou, *Four Faces of Postirony*, in *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth After Postmodernism*, a cura di Robin van den Akker, Alison Gibbons e Timotheus Vermeulen, Londra-New York, Rowman & Littlefield International, 2017, pp. 87-102; e Nicoline Timmer, *Radical Defenselessness: A New Sense of Self in the Work of David Foster Wallace*, in *Metamodernism*, cit., pp. 103-115. Altri interpreti insistono invece sulla continuità dell'opera di Wallace con la narrativa postmoderna, o quanto meno sulla necessità di problematizzare le sue prese di posizione. È il caso per esempio di Filippo Pennacchio (*Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Milano, Biblion, 2018, in particolare pp. 215-222), che però affronta la questione in termini essenzialmente narratologici – prospettiva che mi sembra insufficiente – e con osservazioni relative soprattutto a *The Broom of the System* (1987) e a *Girl with Curious Hair* (1993) – laddove, a mio

non è contrapposizione, ma impossibilità di restare dove erano arrivati gli scrittori postmoderni, nasce innanzitutto, e notoriamente, dalla consapevolezza di come l'ironia e i dispositivi metafinzionali che essi avevano messo in campo per una critica della società – «L'ironia e il cinismo erano esattamente la reazione che ci voleva all'ipocrisia americana degli anni Cinquanta e Sessanta»,[22] dice Wallace a McCaffery nell'intervista del 1993 – siano stati cooptati dall'industria culturale e banalizzati da schiere di epigoni, fino a trasformarsi in strumenti di mercificazione e immobilismo.[23] La conclusione di Wallace, che invoca una nuova generazione di scrittori «che abbiano l'infantile faccia tosta di essere sostenitori e rappresentanti di una serie di principi privi di doppi sensi»,[24] è diventata una sorta di manifesto per un nuovo orientamento della narrativa americana, anche per la sua convergenza con le dichiarazioni di intenti di altri scrittori della stessa generazione. La prima regola enunciata da William T. Vollman in *American Writing Today: Diagnosis of a Disease*, per esempio, è: «We should never write without feelings».[25] E lo stesso Franzen, in *Mr. Difficult*, denuncia gli eccessi e i limiti dell'autocoscienza postmoderna scrivendo che «l'essenza del postmodernismo è un'esaltazione adolescenziale della coscienza, una paura adolescenziale di farsi raggirare, una convinzione adolescenziale del fatto che tutti i sistemi siano falsi. La teoria è convincente, ma, come stile di vita, è una ricetta per la rabbia. Il bambino cresce a dismisura, ma non diventa mai adulto».[26] Senza dilungarmi su cose ormai note, quindi, rileverò ciò che più conta, nella riflessione di Wallace, per il nostro discorso:

giudizio, la scrittura narrativa di Wallace diventa molto più coerente con le sue prese di posizione storico-letterarie e di poetica *dopo* il 1993, e cioè con *Infinite Jest*. Né ciò dovrebbe sorprendere, dato che il 1993 è l'anno degli scritti e delle discussioni in cui matura la consapevolezza dei problemi a cui quelle prese di posizione sono correlate.

[22] Larry McCaffery, *Un'intervista estesa a David Foster Wallace* [1993], trad. di Martina Testa, in David Foster Wallace, *Un antidoto contro la solitudine. Interviste e conversazioni*, a cura di Stephen J. Burn, trad. di Sara Antonelli, Francesco Pacifico e Martina Testa, Roma, minimum fax, 2013, pp. 53-107: 100.

[23] L'industria culturale, come mi fa notare Stefano Tani (comunicazione personale), svolgerebbe quindi la stessa funzione di smussamento e assorbimento in *commodity* di ogni tentativo di eversione sociale o letteraria che ha svolto fin dall'Ottocento la borghesia, capace in questo modo di depotenziare ogni rivolta. La stessa accusa, secondo Wallace, non dovrebbe invece essere mossa contro le arti della postmodernità, alla cui «logica del simulacro», invece, Fredric Jameson imputava di consolidare di fatto la «logica del tardo capitalismo» (Fredric Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* [1991], trad. di Massimiliano Manganelli, Roma, Fazi, 2007, p. 62).

[24] Wallace, *E Unibus Pluram*, cit., p. 104.

[25] William T. Vollmann, *American Writing Today: Diagnosis of a Disease*, «Conjunctions», 15, 1990. In seguito il saggio è stato ripubblicato in *Expelled from Eden: A William T. Vollmann Reader*, a cura di Larry McCaffery e Michael Hemmingson, New York, Thunder's Mouth Press, 2004, pp. 329-332. Cfr. Giuseppe Carrara, *Il problema (est)etico della rappresentazione.* Poor People *di William T. Vollmann*, «Enthymema», n. XXIII, 2019, pp. 6-19.

[26] «[T]he essence of postmodernism is an adolescent celebration of consciousness, an adolescent fear of getting taken in, an adolescent conviction that all systems are phony. The theory is compelling, but as a way of life it's a recipe for rage. The child grows enormous but never grows up» (Jonathan Franzen, *Mr. Difficult* [2002], in Id., *How to Be Alone*, cit., pp. 238-269, p. 268. Il saggio, apparso inizialmente sul «New Yorker» del 30 settembre del 2002, fu poi aggiunto a *How to Be Alone*, ma non all'edizione italiana della raccolta). A questo proposito, inoltre, Tani osserva che «il postmodernismo, visto ormai da una prospettiva temporale sostanziosa, con la sua iconoclastia giocosa, insofferente e vagamente adolescenziale nei confronti dei grandi sistemi letterari e non, oggi più di ieri appare come una rivalsa appunto adolescenziale nei confronti della tradizione logocentrica europea, sempre inseguita e finalmente sussunta, minimizzata e parodiata con uno sberleffo» (comunicazione personale).

che l'industria culturale e i nuovi media rappresentino un problema cruciale; che i problemi non siano stati risolti o anzi, se si pensa proprio agli effetti dell'industria culturale e dei nuovi media, che si siano aggravati; che le armi degli scrittori postmoderni siano passate al nemico; e che quindi sia necessario andare oltre nel senso indicato, non tanto di una contrapposizione, quanto di una ricerca in direzioni nuove.

Sorprendentemente, però, queste direzioni nuove, ancora nella chiusa di *E Unibus Pluram*, sono caratterizzate in termini di passato: gli scrittori che attendiamo, scrive Wallace, dovranno essere «[r]etrogradi, antiquati, ingenui, anacronistici».[27] Di questi quattro aggettivi si è spesso ripetuto «ingenui», che insiste sulla tesi della consapevole *naïveté*. Se però vogliamo ragionare sulle implicazioni storico-letterarie del discorso di Wallace, dovremmo considerare anche gli altri tre, che prefigurano tutti un movimento *all'indietro* rispetto alla postmodernità. Ora, sebbene in altri interventi di diverso genere – altri saggi e interviste, cioè, ma anche recensioni e scritti autobiografici –, riflettendo sulla propria posizione rispetto alla letteratura del passato, Wallace citi i nomi di autori 'pre-postmoderni' quali Kafka, Joyce e Tolstoj, sarebbe impossibile indicare l'uno o l'altro di questi autori come un modello della sua scrittura. Di conseguenza, il movimento all'indietro al quale egli allude, mentre afferma la necessità di andare oltre, può essere interpretato, in senso lato e coerentemente con l'invocazione di una rinnovata sincerità, come ritorno alla serietà di prima, o alla consapevolezza della gravità dei problemi e dell'importanza della letteratura, e a quel punto del corso della storia in cui si è presa la via dell'ironia postmoderna, metaforicamente, per provare un'altra diramazione e finalmente andare oltre. Anche Wallace, in altre parole, si posiziona nella tradizione, in modo antagonistico o differenziale, per trovare un orientamento rispetto al proprio tempo.[28]

Torniamo quindi a Franzen. In *Mr. Difficult* anch'egli discute dell'eredità degli scrittori postmoderni, come abbiamo visto, e racconta delle oscillazioni dei propri sentimenti di affinità nei loro confronti. Negli anni del college, li ammira per la loro narrativa socialmente impegnata e aspira al loro status accademico (cita Pynchon e William Gaddis), ma non ama leggerli (a eccezione di DeLillo); ama, invece, i romanzieri dell'esecrato Ottocento e altri che nel Novecento non si inscrivono nella postmodernità: Dickens, Conrad, le sorelle Brontë, Dostoeveskij e poi Saul Bellow, Ann Beattie e Christina Stead.[29] In seguito, all'inizio degli anni novanta, e dunque nel periodo che ricorda anche in *Perché scrivere romanzi*, si appassiona a *The Recognitions* di Gaddis (ma mai al resto della sua opera) e, mentre arriva a comprendere con maggiore chiarezza le ragioni di quella generazione – il loro sospetto per il realismo, la loro arduità formale, la loro volontà di esporre le storture della società borghese –, si convince anche, in termini analoghi a quelli di Wallace, dell'impossibilità di restare alle loro conclusioni: «la narrativa tradizionale, basata su personaggi di sostanza e su una relazione di intimità fra lettore e scrittore, era semplicemente inadeguata alle crisi sociali e tecnologiche che gli scrittori del ventesimo secolo vedevano aprirsi intorno a sé»,[30] ma le soluzioni adottate dagli scrittori moderni e postmoderni erano

[27] Wallace, *E Unibus Pluram*, cit., p. 104.

[28] Ovviamente, ciò comporta un'interpretazione del passato dalla prospettiva del presente, o dalla propria situazione ermeneutica presente. Come nota ancora Gadamer, d'altra parte, «il tratto distintivo dell'esperienza storica è il fatto che noi ci troviamo in un accadere senza sapere ciò che ci accade, e che lo comprendiamo solo retrospettivamente. Proprio per questo motivo la storia va scritta di nuovo a ogni rinnovarsi del presente» (Hans-Georg Gadamer, *Testo e interpretazione* [1985], in Id., *Verità e metodo 2. Integrazioni*, cit., pp. 291-322: 294).

[29] Cfr. Franzen, *Mr. Difficult*, cit., p 247.

[30] «[C]onventional fiction, driven by substantial characters and based on a soul-to-soul contract between reader and writer, was simply inadequate to the social and technological crises that twentieth-

soluzioni «di emergenza»,[31] che non si possono replicare. Ciò vale soprattutto per le forme della narrativa postmoderna:

> per continuare a sottoscrivere il programma postmoderno, per abbracciare l'idea che la sperimentazione formale sia un atto eroico di resistenza, bisogna credere che l'emergenza che Gaddis e gli altri pionieri suoi compagni stavano affrontando sia ancora tale a cinquant'anni di distanza. Bisogna credere che la nostra condizione di americani in contesti suburbani, dipendenti dalla benzina e intenti a guardare la TV sia ancora così nuova e urgente da impedire il ricorso alle forme della narrativa vecchio stile.[32]

Il passo successivo non può essere che una rilegittimazione del realismo narrativo e certo *The Corrections* (*Le correzioni*, del 2001) segna una ripresa di quella tradizione,[33] mentre le brevi riflessioni sulla storia del romanzo che Franzen proponeva in *Perché scrivere romanzi*, alle quali si poteva contrapporne una di Nabokov, e la predilezione per romanzi come *Desperate Characters* rivelano la propria coerenza con il riorientamento di cui si è dato conto. Per comprendere meglio questo riorientamento, però, è necessario riandare alla questione dei nuovi media, che ancora una volta, negli americani intenti a guardare la televisione e nella problematizzazione delle forme difficili che costituisce larga parte di *Mr. Difficult* (e sulla quale torneremo),[34] è apparsa come nodo in relazione al quale trovare dei precedenti che valgano come punti di riferimento per il presente. E un precedente illuminante, come abbiamo anticipato, è per Franzen l'opera di Kraus, a cui ora dobbiamo tornare.

century writers saw developing all around them» (ivi, p. 258; trad. mia). Ancora Adorno, nel saggio già citato, scriveva che «il momento antirealistico del nuovo romanzo [Adorno pensa al romanzo del primo Novecento: Joyce, Proust, Mann, Musil, Kafka, Gide e altri. N.d.R.], la sua dimensione metafisica, viene essa stessa maturata dal suo oggetto reale, una società nella quale gli uomini sono strappati gli uni dagli altri e da se stessi» (Adorno, *op. cit.*, p. 29). Anche per lui il distacco dalle forme del realismo è una risposta a un cambiamento sociale che ha i tratti della divisione e della «reificazione di tutti i rapporti tra gli individui» (*ibidem*).

[31] «[A] literature of emergency» (*ibidem*; trad. mia).

[32] «[T]o sign on with the postmodern program, to embrace the notion of formal experimentation as a heroic act of resistance, you have to believe that the emergency that Gaddis and his fellow pioneers were responding to is still an emergency five decades later. You have to believe that our situation as suburbanized, gasoline-dependent, TV-watching Americans is still so new and urgent as to preempt old-fashioned storytelling» (ivi, p. 259; trad. mia).

[33] Secondo Pennacchio, il romanzo compone un «*macro-frame* autoriale […] con una serie di *sub-frames* figurali», nei quali però, a un'osservazione più attenta delle forme di rappresentazione del discorso e dell'interiorità dei personaggi, si coglie la continua riemergenza della «voce del narratore» (Pennacchio, *op. cit.*, pp. 106 e 110). Riflettendo sul senso della ripresa di questo «modo di raccontare quasi paradigmaticamente ottocentesco» (ivi, p. 113; da parte mia, però, aggiungerei che la tessitura di voce narratoriale e rappresentazione figurale avviene su misure testuali inferiori a quelle del romanzo ottocentesco), Pennacchio cita fra l'altro un saggio di Paul Dawson in cui essa è interpretata come una risposta alla perdita di autorevolezza degli scrittori di letteratura, anche a causa della concorrenza dei media elettronici, nella società contemporanea (Paul Dawson, *Il ritorno dell'onniscienza nella narrativa contemporanea* [2009], trad. di Filippo Pennacchio, «Enthymema», n. XIII, 2015, pp. 45-63). È una tesi che secondo Pennacchio richiede qualche aggiustamento, ma che tocca una questione indubbiamente presente, come si è visto, nella riflessione di Franzen sulla situazione attuale della letteratura.

[34] Il titolo completo del saggio, nella sua prima edizione sul «New Yorker», era *Mr. Difficult: William Gaddis and the Problem of Hard-to-Read Books*.

3. Critiche dei media e della tecnologia

L'opera krausiana, nota Franzen, denuncia lo scatenamento delle forze distruttive della tecnologia e dei media negli anni della Grande guerra e prefigura l'odierna macchina del «tecnoconsumismo», in cui «una retorica umanistica fatta di "emancipazione", "creatività", "libertà", "connessione" e "democrazia" spalleggia l'esplicito monopolismo dei tecnotitani».[35] L'atteggiamento di Kraus rispetto alle trasformazioni tecnologiche e mediatiche in atto nei suoi anni è descritto da Paul Reitter come «conservatorismo romantico»,[36] ma non porta a quella fuga dal moderno, e verso un romantico fraintendimento della guerra, di cui ha scritto lo storico Eric J. Leed nel tentativo di comprendere l'interventismo euforico e suicida di milioni di europei nell'estate del 1914.[37] Kraus, al contrario, deplora la guerra e, senza alcuna indulgenza patriottica o nazionalistica, ne individua lucidamente le motivazioni economiche e le dinamiche di classe: «Chi si serve della macchina – scrive nell'epilogo a *Heine e le conseguenze* – guadagna nella misura in cui perdono tutti coloro che servono la macchina. Perché la macchina non rende libero l'uomo, lo rende schiavo, non lo porta verso se stesso, ma davanti ai cannoni».[38] E in un saggio del novembre del 1914 – *In questa grande epoca* (*In dieser großen Zeit*) – aggiunge:

> Dietro le bandiere e le fiamme, dietro gli eroi e i soccorritori, dietro tutte le patrie è stato eretto un altare di fronte al quale la scienza devota si torce le mani: Dio creò il consumatore! Ma Dio non creò il consumatore perché fosse felice sulla terra, bensì per uno scopo più alto: perché sulla terra fosse felice il commerciante.[39]

In questo stesso saggio, inoltre, Kraus imputa ai media di avere soffocato l'immaginazione del pubblico fino a rendere possibile il suicidio di massa della guerra, e cioè di avere creato le condizioni di possibilità del conflitto. Il reporter, scrive Kraus,

> [h]a condotto l'umanità, grazie a decenni di pratica, a quel grado di mancanza di fantasia che le rende possibile condurre una guerra di annientamento contro se stessa. Dato che il reporter, con la smisurata efficienza dei suoi apparati, ha privato l'umanità di qualsivoglia capacità di fare esperienza e di sviluppare intellettualmente l'esperienza stessa, può inocularle l'indispensabile sprezzo della morte con il quale essa si getta in questa guerra.[40]

L'inimmaginabile accade perché non si è saputo immaginarlo (in caso contrario, non sarebbe accaduto) e questo fallimento dell'immaginazione è un prodotto dei media. Anche

[35] Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., p. 101.
[36] Ivi, p. 108, n. 13.
[37] Cfr. Eric J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale* [1979], trad. di Rinaldo Falcioni, Bologna, il Mulino, 2004.
[38] Karl Kraus, *Tra le tendenze di vita*, in Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., pp. 213-223: 218-219. Così sosteneva anche Wallace: che la tecnologia possa liberare qualcuno dalla sua dipendenza o schiavitù è una menzogna o un'illusione.
[39] Karl Kraus, *In questa grande epoca*, trad. e cura di Irene Fantappiè, Venezia, Marsilio, 2018, p. 59.
[40] Ivi, p. 67. La critica dei media e della tecnologia, come satira, tragedia o aforisma, pervade l'intera opera krausiana. Come scrive Claudio Magris, «[p]er trentasette anni – dal 1899 al 1936, l'anno della sua morte – Kraus pubblicò e scrisse quasi interamente da solo una rivista, "Die Fackel" (La fiaccola), che era una sorta di incessante, feroce ed esilarante giudizio universale su quella che gli appariva la bugiarda follia della stampa e della storia» (Claudio Magris, *Il vendicatore della natura*, in Id., *Itaca e oltre* [1982], Milano, Garzanti, 1991, pp. 209-215: 211) – e poi ci sono gli *Ultimi giorni dell'umanità*. Qui mi limiterò ai saggi tradotti da Franzen e a pochi altri.

nei due saggi tradotti da Franzen Kraus insiste sulla paralisi della «capacità produttiva intellettuale» causata «dagli articoli di fondo»[41] e sul diffuso ottundimento generato – estetizzazione e anestesia – da un «giornalismo fornito di elementi intellettuali»: «Credetemi, voi che indossate colori vivaci, in civiltà nelle quali ogni imbecille possiede un'individualità, le individualità rimbecilliscono».[42] E nel saggio del 1914, di nuovo, si sofferma sull'«automutilazione spirituale compiuta dall'umanità per mezzo della stampa», arrivando a chiedersi se un giorno la guerra mondiale stessa, sua «irradiazione», non potrà sembrare un evento, al confronto, «insignificante».[43]

La condanna investe innanzitutto quegli scribacchini senza nome, mestieranti epigoni di Heine, per la cui strumentazione retorica seriale Kraus ricorre a un lessico che rimanda al campo semantico delle macchine e, in particolare, della (mistificatoria) riproducibilità tecnica. Discutendo appunto del rapporto tra Heine e i suoi epigoni, egli dapprima scrive che «[l]'originale sbiadisce, perché il disgustoso bagliore della copia ci apre gli occhi»;[44] poi, aggiunge:

> Certo, per apprezzare un'*invenzione* [Erfindung] che si è perfezionata in un *moderno macchinario* [einer modernen Maschine] bisogna applicare la legittimità storica. Ma se si valuta in modo assoluto, non si dovrebbe ammettere che la prosa di Heinrich Heine è stata superata dai *tecnici* [Technikern] della contemplazione, dai giovanotti disinvolti e dai *mistificatori* della grazia [Grazieschwindlern]?[45]

La critica dei media si salda con la critica della tecnologia, come notava Franzen, e a breve ricorderemo come Kraus attacchi l'idea stessa di progresso. Prima però conviene aggiungere che le sue bordate sono dirette anche contro quei letterati – nel saggio del 1914 troviamo i nomi di Gerhart Hauptmann, Richard Dehmel e Hugo von Hofmannsthal – che, nell'imminenza della guerra, soggiacendo alla *mobilisation by shame* della propaganda bellicista, si danno al giornalismo per prestare servizio con la propria scrittura. E questa rottura delle ostilità contro i letterati che prestano servizio, ora, ci ricorda che i saggi krausiani devono essere letti anche come manovre condotte entro il conflitto intellettuale che percorse la repubblica delle lettere – quella «Repubblica», come scriveva Pierre Bayle nel suo *Dictionnaire*, dove «la sola autorità riconosciuta è quella di Verità e Ragione, sotto i cui

[41] Karl Kraus, *Nestroy e la posterità*, in Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., pp. 93-187: 172. Ma è difficile resistere alla tentazione di citare con larghezza le voluttuose invettive krausiane: «Un decennio di asservimento fraseologico ha fornito alla fantasia popolare più letame teatrale di un secolo di potere assolutistico, e con la rilevante differenza che la capacità produttiva intellettuale è stata stimolata dai divieti proprio come viene invece paralizzata dagli articoli di fondo». È anche questa una considerazione inattuale, che richiama un passo del *Crepuscolo degli idoli* in cui Nietzsche scrive che «le istituzioni liberali», la cui conquista «promuove possentemente la libertà», una volta conquistate «rendono piccoli, codardi e gaudenti» per il «livellamento» che producono (*Crepuscolo degli idoli* [1889], nota introduttiva di Mazzino Montinari, trad. di Ferruccio Masini, Milano, Adelphi, 1983, p. 113).

[42] Karl Kraus, *Heine e le conseguenze*, in Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., pp. 3-92: 26 e 8. Anche Marshall McLuhan, come mi ricorda ancora Tani, avrebbe detto che «i media intorpidiscono e mutilano il mezzo di lavoro o di comunicazione che sostituiscono – in questo caso il cervello –, portando all'afasia e all'ottundimento».

[43] Kraus, *In questa grande epoca*, cit., p. 69.

[44] Kraus, *Heine e le conseguenze*, cit., p. 43.

[45] Ivi, p. 42; corsivi miei.

auspici si muove liberamente guerra a chiunque»[46] – in parallelo con la guerra delle armi. A Gerhart Hauptmann che difendeva l'operato dell'esercito tedesco in Belgio, per esempio, aveva risposto anche Romain Rolland, con una lettera aperta, pubblicata sul «Journal de Genève» il 29 agosto del 1914 e poi ripresa in *Au-dessus de la mêlée* (1915), in cui gli intellettuali tedeschi erano invitati a schierarsi contro il nazionalismo germanico e per la civiltà europea.

Più in generale, i temi affrontati da Kraus ricorrono variamente nelle pagine degli scrittori europei che si confrontano tra loro e con la storia negli anni della guerra e in quelli circostanti. L'idea di un servizio prestato alla nazione mediante la scrittura, per esempio, si ritrova nei *Pensieri di guerra* (*Gedanken im Kriege* [1914]) di Thomas Mann, ma assunta a propria divisa, e ancora nelle *Considerazioni di un impolitico* (*Betrachtungen eines Unpolitischen* [1918]), dove inoltre la critica del cosmopolitismo di matrice francese richiama, e questa volta consentaneamente, il disprezzo krausiano per gli epigoni di Heine. Linguaggio giornalistico, propaganda bellicista e ipocrisia del pubblico sono stigmatizzati da Proust nelle sue lettere degli anni della guerra e nella pagina celebre della *Recherche* in cui Mme Verdurin legge dell'affondamento del Lusitania e si consola intingendo la brioche nel caffelatte.[47] E come non pensare all'heideggeriana «chiacchiera» e al «livellamento» prodotto dal «Si», se vogliamo spingerci negli anni venti, in relazione a ciò che Kraus dice dell'ottundimento intellettuale prodotto dal linguaggio giornalistico?[48]

Ora però non voglio soffermarmi sull'appartenenza inattuale o polemica di Kraus al proprio tempo, ma tornare su ciò che lo lega al *nostro* tempo, o su come il riferimento alla critica krausiana, più precisamente, sia per Franzen un modo per orientarsi rispetto al presente. Torniamo quindi alla questione del progresso: anche su questo terreno, dicevo, Kraus assume una disposizione negativa. Nel saggio del 1914, egli descrive la cultura come «il tacito accordo di subordinare i viveri allo scopo di vita» e la civilizzazione come «l'asservimento dello scopo di vita ai viveri», per poi aggiungere che questo è l'ideale servito dal progresso, il quale «vive per mangiare, e a volte dimostra addirittura di poter morire per mangiare».[49] Ma già nel 1909 egli aveva dedicato al tema del progresso un saggio specificamente intitolato *Der Fortschritt* (*Il progresso*), dove il progresso era descritto come punto fisso e punto di vista (*Standpunkt*) che genera l'illusione di un movimento in avanti. Nell'analisi di Kraus il concetto di progresso è ingannevole in quanto scambia scopi e mezzi: velocità e accelerazione valgono per sé e non più in quanto conducano a qualcosa che sia compreso come valore.

Franzen dice di essere colpito dalla «precocità e *dalla* chiarezza con cui [Kraus] riconobbe la divergenza del progresso tecnologico da quello morale e spirituale»[50] (siamo di nuovo alla demistificazione delle soluzioni tecnologiche) e certo la denuncia krausiana del

[46] Pierre Bayle, «Catius», in Id., *Dictionnaire Historique et Critique* [1697], 5ª ed., 4 voll., Amsterdam-Leyde-La Haye-Utrecht, vol. II, p. 102, n. D; trad. mia.

[47] Cfr. per es. la lettera a Daniel Halévy del 16 novembre 1914, in Marcel Proust, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, vol. XIII, Paris, Plon, 1985, p. 331; e Id., *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, vol. IV, *Le temps retrouvé*, texte établi et annoté par Eugène Nicole et Brian Rogers, Gallimard, Paris, 1989, pp. 351-352.

[48] Mi riferisco, ovviamente, a ciò che Heidegger scrive nei §§ 35 e 27 di *Essere e tempo*.

[49] Kraus, *In questa grande epoca*, cit., pp. 59-61.

[50] Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., p. 96, n. 2. Naturalmente si potrebbe risalire a diagnosi anche più precoci – al «fanal obscur» di Baudelaire (*Exposition universelle de 1855*), per esempio, o alle «magnifiche sorti e progressive» della *Ginestra* leopardiana –, ma, come dicevo, vorrei tenere il discorso orientato verso Franzen e il presente.

concetto di progresso non poteva che incontrare il suo assenso. In un saggio del 2008 – *La pulcinella cinese* –, egli racconta di avere avuto l'impressione, arrivando in aereo a Shanghai, che la città fosse il «posto più progredito che avesse mai visto»,[51] ma di seguito, dopo averne descritto la visione dall'alto e poi da terra, si corregge: «Era come se gli dèi della storia mondiale avessero chiesto: "Qualcuno vuole sprofondare nella merda fino a sopra i capelli?", e quel posto avesse alzato la mano dicendo "Sì!"».[52] Dopodiché, riflettendo ancora sul paesaggio urbano cinese, conclude: «quello che […] avevo voluto descrivere come progresso era, decisi, più semplicemente un ritardo: la tristezza della modernità, l'inquietante periodo di illuminazione prolungata prima delle tenebre».[53] La denuncia del progresso che espone la modernità come crepuscolo suggerisce nuovamente l'analogia fra il presente nostro e di Franzen e il tempo di Kraus, momenti entrambi in cui le tecnologie mediatiche compiono un balzo, di scala e di strumenti, con effetti deleteri – questa è la tesi – sulla condizione umana e sulla letteratura.

Anche qui, inoltre, si coglie la maggiore affinità di Franzen con una certa modernità del primo Novecento, più che con la letteratura postmoderna.[54] In una serie di lezioni sul *Mito moderno del progresso*, infatti, Jacques Bouveresse rileva la differenza tra «l'atteggiamento dei postmoderni più tipici e quello di pensatori come Kraus o Wittgenstein» e ne individua «[l]a ragione essenziale […] nel fatto che il postmodernismo *sia* una dottrina in ultima analisi fondamentalmente ottimista, che non rimette affatto in discussione la necessità – se non di progredire – quanto meno di avanzare»;[55] mentre Antoine Compagnon, studiando il filone antimoderno della modernità, individua nel pessimismo una delle sue figure ricorrenti.[56]

Ora, se pensiamo agli autori che abbiamo ricordato, potremmo essere portati a ricondurre questa polarizzazione degli umori a una contrapposizione di carattere politico. Si potrebbe suggerire, cioè, che le riflessioni critiche, le denunce e la sfiducia degli autori del primo Novecento richiamati si leghino al loro diffuso conservatorismo (non per caso, si potrebbe osservare, ci siamo trovati a citare il Nietzsche detrattore delle istituzioni liberali); e che l'asserito ottimismo dei postmodernisti, al contrario, si legherebbe al loro spirito sovversivo o, appunto, *progressista*. E magari si potrebbe avvalorare questa tesi notando, inversamente, il cauto ottimismo di Walter Benjamin, che nell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* valutava anche positivamente, in prospettiva rivoluzionaria, le mutate forme di ricezione dell'arte nella nuova società mediatica e di massa. Come notava già Cesare Cases, tuttavia, l'apertura di Benjamin nasceva dalla sua speranza che queste forme di ricezione contrastassero quella cultura artistica tradizionale – di un'arte auratica,

[51] Jonathan Franzen, *La pulcinella cinese*, in Id., *Più lontano ancora* [2012], trad. di Silvia Pareschi, Torino, Einaudi, 2012, pp. 157-195: 165.
[52] Ivi, p. 166.
[53] Ivi, p. 187.
[54] Dico *anche qui*, perché, come si sarà osservato, i punti di contatto tra le critiche di Franzen e di Kraus delle rispettive civiltà mediatiche sono molteplici: dove Kraus scrive che «un tempo che non sente la lingua può giudicare soltanto il valore dell'informazione» (*Nestroy e la posterità*, cit., p. 179), per esempio, siamo rimandati alla «tirannia del letterale» di Franzen; il disprezzo krausiano per le identità imbecilli è subito chiosato da Franzen con un rifeirmento a Facebook; e così via.
[55] Jacques Bouveresse, *Il mito moderno del progresso. La critica di Karl Kraus, Robert Musil, George Orwell, Ludwig Wittgenstein e Georg Henrik von Wright* [2017], trad. di Alberto Folin, Milano, Neri Pozza, 2018, p. 106.
[56] Cfr. Antoine Compagnon, *Gli antimoderni. Da Joseph de Maistre a Roland Barthes* [2005], trad. di Alberto Folin, Milano, Neri Pozza, 2017, in particolare pp. 63-85. Per la letteratura francese, Compagnon parla di una autentica moda del pessimismo – pessimismo *storico*, prima che psicologico – intorno alla metà degli anni ottanta dell'Ottocento.

o cultuale – di cui si sarebbero appropriati, distorcendola, i fascismi;[57] Brecht e Adorno, che avrebbero osservato negli Stati Uniti le possibilità di appropriazione dei media da parte del capitalismo, sarebbero stati assai meno ottimisti. Né Franzen e Wallace – se ora risaliamo al presente – possono essere ascritti, con il loro pessimismo e le loro critiche dei media e del progresso, al campo conservatore. La polarizzazione umorale, insomma, non coincide semplicemente con la contrapposizione politica.

Proverò quindi a formulare un'ipotesi di minore portata, ma forse più specifica, a partire da un passo di quel manifesto della letteratura postmoderna che è *The Literature of Exhaustion* (*La letteratura dell'esaurimento* [1967]) di John Barth, che sembra esemplificare proprio l'ottimismo postmodernista sulla possibilità di avanzare ancora, se non di progredire, di cui parla Bouveresse. Scrivendo di Borges, infatti, Barth afferma che il suo racconto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* mostra come «un artista p*ossa* paradossalmente trasformare il senso della fine che percepisce nel nostro tempo [the felt ultimacies of our time] in materiale e strumenti per la propria opera».[58] E poi:

> può benissimo darsi che il tempo del romanzo come una delle principali forme d'arte sia finito, come i «tempi» della tragedia classica, dell'opera lirica italiana e tedesca, o delle corone di sonetti. Non credo che questa debba necessariamente essere una causa di allarme, se non forse per certi romanzieri, e un modo per affrontare tale sensazione potrebbe essere scriverci su un romanzo. Che il romanzo, dal punto di vista storico, muoia o continui a esistere come una delle principali forme d'arte a me pare proprio irrilevante; se un numero sufficiente di scrittori e di critici prova delle *sensazioni* apocalittiche [*feel* apocalyptical] a riguardo, queste loro sensazioni diventano già di per sé un fatto culturale di rilievo, come la *sensazione* che la civiltà occidentale, o il mondo intero, finirà tra non molto.[59]

Potremo anche essere alla fine, in altre parole, ma non c'è ragione di allarmarsi: andremo avanti parlando proprio della fine, con l'ironia del caso.[60]

Il passo barthiano esemplifica l'idea di Bouveresse, come dicevo, e inoltre ne suggerisce una possibile trasformazione e specificazione: gli scrittori postmoderni non prendono troppo sul serio gli altrui sentimenti apocalittici non perché siano ottimisti rispetto al corso della società, o dei media, o della tecnologia, ma perché confidano nelle proprie armi. Non sembra improprio nominare Roland Barthes, al cui verbale di morte dell'autore si richiama lo stesso Barth nel suo manifesto e che in *Dall'opera al testo* (1971) scrive di originalità e intertestualità in termini assai vicini a quelli del romanziere americano:[61] chi più di lui, nei

[57] Cfr. la prefazione di Cesare Cases a Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* [1936], trad. di Enrico Filippini, Torino, Einaudi, 1991.
[58] John Barth, *La letteratura dell'esaurimento*, in Id., *L'algebra e il fuoco. Saggi sulla scrittura*, a cura di Martina Testa, trad. di Damiano Abeni, Roma, minimum fax, 2013, ebook.
[59] Ivi.
[60] Proprio nel «senso della fine di questo o di quello» Jameson coglieva il primo carattere degli anni della postmodernità (Jameson, *op. cit.*, p. 19).
[61] Aggiungo questi rilievi che ad alcuni sembreranno scontati perché altri, invece, non saranno ugualmente disposti a riconoscere la prossimità di certi sviluppi della teoria letteraria strutturalista con il postmodernismo. Già Jameson, d'altra parte, aveva definito «fenomeno postmodernista» il discorso teorico del poststrutturalismo (Jameson, *op. cit.*, p. 29), osservando tra l'altro che «ciò che spesso viene chiamato intertestualità non riguarda più la profondità», ma una «superficialità» nella quale forse si può cogliere «il supremo aspetto formale di tutto il postmodernismo» (ivi, pp. 29, 27); e Barthes, già dove comunicava la morte dell'autore, negava che la scrittura avesse un fondo, per cui il suo spazio poteva «essere percorso, non trapassato» (Roland Barthes, *La morte dell'autore* [1968], in Id., *Il brusio della lingua*, trad. di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56: 55).

Miti d'oggi (1957), ha esposto il fango dell'ideologia affiorante nei media? Ma Barthes lo affronta con le armi della semiotica trionfante, analogamente a come nella prima parte di *Critica e verità* (1966) l'ideologia del verosimile critico, difesa non solo dagli accademici, ma anche dalla stampa, è fatta a pezzi con una sicurezza della vittoria che nessun romanziere o saggista di oggi sembra avere. Postmodernisti e strutturalisti attraversano la semiosfera confidando nelle proprie armi di ironia, analisi e scrittura tanto quanto Franzen e altri guardano oggi all'infosfera in preda a un sentimento di catastrofe imminente.

Sospetto che il passaggio da *semio-* a *info-*, che è un passaggio da qualcosa di umano – il segno – a qualcos'altro rispetto a cui le macchine possono soppiantarci – l'informazione –, abbia una parte non secondaria in questo cambiamento di umore. In ogni caso, riappaiono la rabbia e l'angoscia di cui dicevo inizialmente e che ora si mostrano legate al sentimento della propria debolezza. «*La cultura non riesce a prendere fiato*», scrive Kraus in un saggio intitolato *Apokalypse* (*Apocalisse* [1908]) – e Franzen non manca di citarlo.[62] Anni dopo *Perché scrivere romanzi*, i suoi saggi continuano a parlare di angoscia e di rabbia: in *I Just Called to Say I Love You*, per lo svuotamento del linguaggio e delle relazioni provocato dall'uso dei telefoni cellulari;[63] in *Il dolore non vi ucciderà*, per tutte le «cose sbagliate», e cioè per la distruzione dell'ambiente, il tecnoconsumismo capitalista e la politica estera americana;[64] in *Salva quello che ami*, per la mancanza di una reazione sociale efficace al cambiamento climatico, che viene discussa, sulla scorta di *Reason in a Dark Time* di Dale Jamieson, come un fallimento dell'intelligenza umana e dell'ideale di razionalità dell'Illuminismo, la cui «grande speranza […], con il problema del cambiamento climatico, è naufragata del tutto».[65] E ripetutamente si affaccia l'idea della fine, che sempre più spesso assume l'aspetto del disastro ambientale, come mostravano gli ultimi passi citati e come dichiara il titolo dell'ultima raccolta: *The End of the End of the Earth*.[66]

Proprio questo titolo, però, sembra suggerire la necessità di un chiarimento, poiché in esso non si allude direttamente alla fine del mondo, o del pianeta, ma alla fine di questa fine. Nel saggio del 1996 dal quale abbiamo preso le mosse, inoltre, Franzen sosteneva di essersi liberato dalla propria «angoscia apocalittica»: che cosa dobbiamo fare di questa rivendicazione, se rabbia e angoscia durano ancora a vent'anni di distanza?

[62] Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., p. 96, n. 2. Secondo Edward Timms, proprio con *Apocalisse* e altri saggi del biennio 1908-1909 Kraus assume il proprio «ruolo apocalittico» (Edward Timms, *La Vienna di Karl Kraus* [1986], trad. di Giovanni Arganese e Marco Cupellaro, Bologna, il Mulino, 1989, p. 299).

[63] Jonathan Franzen, *I Just Called to Say I Love You* [2008], in Id., *Più lontano ancora*, cit., pp. 131-148

[64] Jonathan Franzen, *Il dolore non vi ucciderà* [2011], in Id., *Più lontano ancora*, cit., pp. 3-13: 11.

[65] Jonathan Franzen, *Salva quello che ami*, in Jonathan Franzen, *La fine della fine della terra* [2018], trad. di Silvia Pareschi, Torino, Einaudi, 2019, pp. 41-65: 50.

[66] In un articolo apparso sul «New Yorker» l'8 settembre 2019, riflettendo sulle possibilità che ancora abbiamo di scongiurare il disastro ambientale, Franzen scrive: «Call me a pessimist or call me a humanist, but I don't see human nature changing anytime soon» (Jonathan Franzen, *What if We Stopped Pretending?*, «The New Yorker», 8 settembre 2019; «Chiamatemi pessimista o chiamatemi umanista, ma non penso che la natura umana cambierà presto in modo sostanziale»; Jonathan Franzen, *Smettiamo di fingere*, trad. di Silvia Pareschi, «Internazionale», n. 1329, 18/24 ottobre 2019, pp. 46-50: 49). E Sarah Jones, sul «New York Magazine» (10 settembre), gli risponde che «la salvezza sarà possibile solo se crediamo nella nostra capacità di progresso. Il pessimismo è la reazione che non possiamo permetterci» (Sarah Jones, *La speranza è preziosa*, trad. di Bruna Tortorella, «Internazionale», n. 1329, 18/24 ottobre 2019, pp. 50-51: 51).

4. Una comunità letteraria

Torniamo a *Perché scrivere romanzi*: dopo avere dispiegato i propri argomenti sulle derive tecno-mediatiche e sull'obsolescenza dell'arte seria, Franzen arriva a riconoscersi affetto da «realismo depressivo»,[67] ossia da una combinazione di depressione ansiosa e certezza di avere ragione (è il resto del mondo che sbaglia) che spesso si accompagna all'evocazione di un'età dell'oro ormai trascorsa: quando il romanzo (realista) decideva del corso della società, per esempio, o quando gli americani, immuni dall'influsso nefasto dei media, dedicavano ogni ora libera alla letteratura. Poiché la cultura umanistica, dalla rivoluzione industriale in avanti, si è trovata spesso a indulgere in simili illusioni retrospettive, tipicamente a scopo di «immunizzazione» dal presente,[68] è confortante che Franzen ammetta infine che si tratti di una forma di autoinganno: indubbiamente la televisione e i social media hanno sottratto tempo alla letteratura («Chi ha tempo di leggere letteratura – scriverà ancora nel *Progetto Kraus* – quando ci sono tanti blog su cui tenersi aggiornati, tante dispute culinarie da seguire su Twitter?»),[69] ma forse non dovremmo oscurare tutto in un racconto di caduta, apocalissi e un giorno – chissà? – resurrezione. Franzen, quanto meno, racconta di essere guarito dal realismo depressivo e di averne rifiutato le illusioni, o le psicosi, anche a seguito dell'incontro con le ricerche della sociologa Shirley Brice Heath sul pubblico della narrativa letteraria in America, che lo aiutano a vedere nuovamente intorno a sé una vasta comunità di persone che leggono proprio per riflettere su se stesse, o per confrontarsi con quei dilemmi dell'esistenza dai quali sembrava che tutti volessero fuggire – Franzen parla di «realismo tragico», espressione che di nuovo rimanda alla tradizione del realismo ottocentesco, o almeno alla caratterizzazione che ne offriva Auerbach –, e per «cercare dentro di sé, tramite la carta stampata, una via d'uscita dall'isolamento».[70] La solitudine è superata e la letteratura ritrova una funzione e una legittimazione: «Aspettarsi che un romanzo regga tutto il peso della nostra società disturbata – che ci aiuti a risolvere i nostri problemi contemporanei – mi sembra una peculiare illusione americana. Scrivere frasi talmente autentiche che si possa trovarvi rifugio: Non è abbastanza? Non è già tanto?».[71]

Proprio queste riflessioni, tuttavia, ci costringono a problematizzare la posizione di Franzen: se continuiamo a parlare di «società disturbata» e di «frasi autentiche» in cui «trovare rifugio», è davvero cambiato qualcosa rispetto alla visione del realismo depressivo? Certamente, resta l'idea di un discorso sociale inautentico e appunto disturbato – o disturbante, patogeno – rispetto al quale la letteratura costituirebbe una possibilità di salvezza spirituale. Nell'introduzione a *Runaway* di Alice Munro, Franzen sarà ancora più esplicito: «Una narrativa migliore può forse salvare il mondo? C'è sempre una piccola speranza (a

[67] Franzen, *Perché scrivere romanzi*, cit., p. 72.

[68] L'espressione, di Roberto Esposito, è ripresa e applicata alla cultura della modernità da Francesco Erspamer, di cui cfr. *Paura di cambiare. Crisi e critica del concetto di cultura*, Roma, Donzelli, 2010, p. 4. Similmente Romano Luperini, citando Montale (*Fine dell'infanzia*) e prima Sbarbaro, Gozzano e Pirandello, scrive che «[è] la coscienza del moderno a far rinascere la vecchia leggenda di un'epoca felice ormai trascorsa, quella dell'infanzia, insieme, del soggetto e del mondo. Il premoderno diventa mito» (Romano Luperini, *L'autocoscienza del moderno* [2000], in Id., *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 7-21: 10).

[69] Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., p. 25.

[70] Franzen, *Perché scrivere romanzi*, cit., p. 88.

[71] Ivi, p. 84; «Expecting a novel to bear the weight of our whole disturbed society—to help solve our contemporary problems—seems to me a peculiarly American delusion. To write sentences of such authenticity that refuge can be taken in them: Isn't this enough? Isn't it a lot?» (Franzen, *Why Bother*, cit., p. 84).

volte succedono cose inaspettate), ma la risposta è quasi sicuramente no. C'è una discreta possibilità, però, che possa salvarvi l'anima».[72] Qualcosa, d'altra parte, è cambiato: le aspettative relative alla letteratura, dalla quale Franzen non si attende più un'azione diretta sul dibattito pubblico e sulla società, per prevenire il disastro ambientale (la «fine della terra») o la prossima guerra in Medio Oriente, ma un'azione sui lettori, o sulle loro coscienze, per prevenire la fine di una cultura, o di una forma di umanità (quella che, tra l'altro, si oppone alla «fine della fine della terra» tenendo viva la consapevolezza della sua possibilità). E questo cambiamento, unito al riconoscimento sopraggiunto di una comunità di lettori che leggono e riflettono, scongiura i precedenti timori di un'«obsolescenza dell'arte seria», o di una fuga sociale dal confronto con l'esistenza. Se poi la rabbia e l'angoscia del 1996 durano ancora nei saggi di vent'anni dopo, sarà perché le questioni ambientali e politiche non si risolvono con quelle letterarie. Per questo, mentre all'«anima» si offrono romanzi, si scriveranno altri saggi arrabbiati e angosciati su tutte le «cose sbagliate».

Il discorso non è privo di coerenza, ma suscita un interrogativo: parlare di salvezza dell'anima e di frasi autentiche in cui rifugiarsi, abbandonando l'illusione di una narrativa che risolva i problemi del nostro tempo, non equivale a retrocedere a un'idea vecchia quanto il Romanticismo e compensare la ritirata dalla storia con la promessa di un'utopia morale? Già Kraus, nel demandare il proprio successo alla posterità, cadeva forse in questa accettazione della sconfitta nel presente per un ripiegamento nell'interiorità e una vittoria in un futuro che forse non sarebbe mai venuto. Quanti autori moderni hanno ripetuto questo gesto? È lucidità o semplice resa?

Non mi impegnerò sulla questione dei tempi, della vita individuale e della storia, ma aggiungerò qualche parola sulla salvezza di cui scrive Franzen, osservando che essa è individuale, in quanto interessa ogni lettore nella sua interiorità, ma perviene poi a un orizzonte sociale, in quanto implica il costituirsi di una comunità di cultura:

> Che ne siano consapevoli o meno, gli scrittori stanno preservando una tradizione di linguaggio preciso ed espressivo; un'abitudine a guardare oltre la superficie delle cose; forse una comprensione dell'esperienza privata e del contesto pubblico come elementi distinti ma compenetrati; forse mistero, forse usanze. Ma soprattutto stanno preservando una comunità di lettori e scrittori, i cui membri si riconoscono fra loro perché ritengono che non esista niente di facile.[73]

In questo senso, la letteratura è anche «[u]na via d'uscita dalla solitudine»,[74] secondo la formula che Franzen ricorda di avere condiviso, di nuovo, con Wallace, per il quale solitudine e solipsismo erano temi fondamentali – si pensi a *Infinite Jest*, *Oblivion* (il racconto [2004]), *Good Old Neon*… – e di cui possiamo citare nuovamente un passo dell'intervista con McCaffery del 1993: «Nel mondo reale tutti soffriamo da soli; la vera empatia è impossibile. Ma se un'opera letteraria ci permette, grazie all'immaginazione, di identificarci con il dolore dei personaggi, allora forse ci verrà più facile pensare che altri possano identificarsi con il nostro».[75]

Torniamo così al confronto con la narrativa postmoderna: per Wallace, perché l'ironia postmoderna, con la dipendenza dall'intrattenimento che essa favorisce, rinchiude le

[72] Jonathan Franzen, *Chi ti dice che non sia tu il maligno?*, in Id., *Più lontano ancora*, cit., pp. 263-275: 274.
[73] Franzen, *Perché scrivere romanzi*, cit., p. 90.
[74] Jonathan Franzen, *David Foster Wallace*, in Id., *Più lontano ancora*, cit., pp. 149-155: 149.
[75] McCaffery, *op. cit.*, p. 54.

persone ciascuna nella propria solitudine; per Franzen, perché cercare una relazione con i lettori, scrivendo per la comunità letteraria, significa scegliere il «Contract model» – nei termini di *Mr. Difficult* – contro lo «Status model» dei narratori postmoderni. Il *Contract model* concepisce infatti la narrativa come una forma di connessione tra scrittori e lettori, contro la «solitudine esistenziale»[76] di ciascuno, e come un'esperienza di piacere, laddove lo *Status model* insiste sulla levatura artistica dell'opera letteraria, sulla statura intellettuale dello scrittore e sull'irrilevanza del giudizio del lettore comune. Franzen confessa la propria attrazione per lo *Status model*, ma in profondità si dice per il *Contract*, a condizione che il modello non sia distorto in un'interpretazione «di mercato»[77] che riduca il lettore a consumatore e la letteratura a prodotto soggetto al suo volubile 'mi piace'. La lettura, precisa Franzen, richiede responsabilità e disposizione a confrontarsi con l'eventuale difficoltà dell'opera: «talvolta il Contratto impone di lavorare. So che I piaceri di un libro non sono sempre facili. Mi aspetto di lavorare; *voglio* lavorare».[78] Analogamente Wallace ritiene che il lettore debba mettere nella lettura la sua parte di «lavoro linguistico»,[79] invece di adagiarsi nella passività caratteristica della fruizione dei prodotti di intrattenimento e quindi nella stasi e nella disperazione che ne derivano, e che questa aspettativa dello scrittore abbia «a che fare con l'amore».[80] In un passo particolarmente circonvoluto di *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, anzi, Wallace arriva ad affermare che la letteratura a venire richiederà «un architetto capace di odiare abbastanza da appassionarsi abbastanza da amare abbastanza per commettere quel tipo particolare di crudeltà che solo un vero innamorato sa infliggere».[81] E Franzen, nelle sue *Dieci regole per scrivere narrativa*, gli fa eco affermando che «[b]isogna amare per poter essere implacabili» e che «[i]l lettore è un amico, non un avversario, non uno spettatore».[82]

Scrivere per i lettori, dunque, significa contare sulla loro intelligenza e richiedere il loro impegno.[83] Ciò che resta escluso è l'arduità formale fine a se stessa, la difficoltà che derivi da un'esibizione narcisistica del proprio virtuosismo, da parte dell'autore, invece che da una necessità artistica. Nuovamente Franzen e Wallace sono uniti in questa avversione per il virtuosismo come mero esibizionismo: Wallace lo incarna in un personaggio di *Westward*, D.L., che sarebbe il *villain* della storia, se non fosse una vittima ella stessa, mentre Franzen lo censura in *Mr. Difficult* attraverso una condanna dell'opera di Gaddis, a eccezione di *The Recognitions*, e di tutta quella narrativa, soprattutto postmoderna, in cui «la

[76] «[E]xistential loneliness» (Franzen, *Mr. Difficult*, cit., p. 240).
[77] «[F]ree-market extreme» (ivi, p. 241).
[78] «[T]he Contract sometimes calls for work. I know the pleasures of a book aren't always easy. I expect to work; I *want* to work» (ivi, p. 268).
[79] McCaffery, *op. cit.*, p. 75.
[80] Ivi, p. 103.
[81] David Foster Wallace, *Verso Occidente l'impero dirige il suo corso*, trad. di Martina Testa, Roma, minimum fax, p. 160; «an architect who could hate enough to feel enough to love enough to perpetrate the kind of special cruelty only real lovers can inflict» (David Foster Wallace, *Westward the Course of Empire Takes Its W*ay, in Id., *Girl with Curious Hair*, Londra, Abacus-Little, Brown, pp. 231-373: 332).
[82] Jonathan Franzen, *Dieci regole per scrivere narrativa*, in Id., *La fine della fine della terra*, cit., p. 117: 117.
[83] Il lettore colto europeo, di fronte a questa conclusione, si chiederà se non abbiamo letto tutti Sartre, ma forse dobbiamo tenere presente che Franzen, come Wallace, scrive innanzitutto per un pubblico americano che non frequenta abitualmente la tradizione letteraria europea ed è così immerso nel consumo, agli occhi di entrambi, da motivare questo richiamo all'impossibilità di una fruizione passiva della letteratura.

difficoltà della scrittura può servire da cortina di fumo per un autore che non abbia niente di interessante, profondo o divertente da dire».[84]

Questa condanna, da un punto di vista storico-letterario, lascia perplessi. Davvero la difficoltà fine a se stessa deve essere imputata innanzitutto alla narrativa postmoderna? Altri resoconti attribuiscono a questa narrativa, al contrario, un ritorno alla leggibilità perduta con il modernismo, mentre Jameson rilevava nell'architettura postmoderna «la cancellazione del confine (essenzialmente proprio del modernismo avanzato) tra la cultura alta e la cosiddetta cultura di massa o commerciale» e un rifiuto del «gesto imperioso del Maestro carismatico» «del movimento moderno»[85] (Franzen, invece, sembra convinto dell'importanza di quel confine: quanto meno, rifiuta di partecipare allo show di Oprah Winfrey, nel 2001, perché ritiene che *The Corrections* diversamente dai romanzi abitualmente proposti in quel contesto, presenti tratti di *high art*).[86] E infine John Barth, nel saggio-manifesto che ricordavamo, non predicava un virtuosismo fine a se stesso, ma un virtuosismo appassionato, e giudicava che una tecnica aggiornata agli ultimi ritrovati dell'arte fosse condizione necessaria (lo diceva in disaccordo con Saul Bellow) ma non sufficiente di valore. Wallace non lo aveva dimenticato e infatti la censura del virtuosismo esibizionistico di D.L., in *Westward*, è affidata a Ambrose, il maestro di scrittura creativa nel quale si presenta, in *figura ficta*, proprio Barth.

La maggiore propensione di Wallace all'arduità formale, d'altra parte, è nota. Quanto a Franzen, mi sembra che il suo resoconto storico-letterario sia problematico e insieme significativo del suo posizionamento rispetto alla tradizione letteraria recente e remota. Soprattutto, però, mi sembra che le sue riflessioni sulla difficoltà della scrittura insistano con costanza, nonostante i problemi indicati, su tre tesi rilevanti per la domanda posta sopra, e sulla quale vorrei chiudere, in relazione alla salvezza offerta dalla letteratura: che la letteratura sia una comunità di autori e lettori, oltre che una tradizione di opere; che autori e lettori abbiano responsabilità reciproche; e che una responsabilità degli autori, in particolare, sia quella di porsi il problema dell'accessibilità del proprio lavoro per i lettori. Comunità, responsabilità e accesso: qui non siamo più nell'interiorità dell'«anima», ma su un terreno politico e in una prospettiva democratica. E infatti, come osserva ancora Franzen, offrendo una conferma *e contrario*, molti cybervisionari e apologeti della cultura mediatica accusano la letteratura, per la sua difficoltà (*variabile* difficoltà, dovremmo dire, ma rispetto al mondo digitale e dell'intrattenimento…), di elitismo antidemocratico. Ma questa, ovviamente, non è che una mossa retorica contro chi resiste all'omologazione, perché la composizione sociale del pubblico della letteratura è alquanto eterogenea e soprattutto, come nota Franzen nel *Lettore in esilio*, perché l'élite letteraria, se così vogliamo chiamarla, è aperta e «autoselettiva. Chiunque sappia leggere è libero di farne parte».[87] La comunità letteraria è potenzialmente una repubblica aperta a tutti. L'accesso non sarà sempre facile e la partecipazione comporterà delle responsabilità, ma converrà anche ricordare che la scuola e l'università hanno un ruolo cruciale nell'estendere la cittadinanza. Potrebbe essere ancora il progetto incompiuto della modernità, o una di quelle cose serie da ricominciare a dire anche se ci sentiamo ridicoli.

[84] «[L]iterary difficulty can operate as a smoke screen for an author who has nothing interesting, wise, or entertaining to say» (Franzen, *Mr. Difficult*, cit., p. 267).
[85] Jameson, *op. cit.*, p. 20.
[86] Cfr. Emily Eakin, *Into the dazzling light*, «The Observer», 11 novembre 2001.
[87] Franzen, *Il lettore in esilio*, cit., p. 177.

Comparatismi 4 2019

La post-postmodernità nei romanzi cardine di Laura Pariani

Francesca Medaglia

Abstract • Questo contributo focalizza l'attenzione sulla scrittura di Laura Pariani, una fra le autrici italiane contemporanee più sperimentali, con l'intento di evidenziarne quegli elementi che caratterizzano i romanzi della post-postmodernità. La sua cifra stilistica è una scrittura costruita da frammenti e brani stranianti, da una lingua costantemente in bilico tra altre lingue, con la quale si riferisce al tema dell'emigrazione. In particolare si prenderanno in considerazione tre romanzi dell'autrice, che sembrano rappresentare al meglio le caratteristiche di questa nuova tipologia romanzesca e che sono stati pubblicati a cinque anni di distanza l'uno dall'altro: *Quando Dio ballava il tango* (2002), *Ghiacciofuoco* (2007 – scritto a quattro mani con Nicola Lecca) e *Il piatto dell'angelo* (2013). In queste opere, che hanno sempre per protagoniste le donne, l'emigrazione viene vissuta attraverso due differenti punti di vista: per chi parte vi è sradicamento e indeterminatezza, perdita della memoria e delle proprie radici; per chi resta vi è illusione, attesa, angoscia e lutto. Il tentativo di ricollocare la fluidità antinarrativa postmoderna entro *pattern* narrativi nuovi viene ben esemplificato da questi romanzi metamoderni, in cui sia l'autrice che le sue protagoniste sono costantemente alla ricerca di strutture identitarie più flessibili, che tengano conto delle molteplici deterritorializzazioni e dell'ampliamento del flusso transnazionale contemporaneo.

Parole chiave • Postmodernità; Laura Pariani; Migrazione; Creolizzazione; Sradicamento

Abstract • This essay aims to investigate Laura Pariani as one of the most experimental contemporary Italian authors, with the purpose of highlighting those elements that characterise the post-postmodern novels. Her writing style is constructed by fragments, with a language constantly splitted between different languages, and it is focused on the issues connected to the emigration. In particular, three novels of the author will be taken into account, because they seem to best represent the characteristics of this new novel typology: *Quando Dio ballava il tango* (2002), *Ghiacciofuoco* (2007 – co-authored by Nicola Lecca) and *Il piatto dell'angelo* (2013). Those novels highlight some topoi of migrant literature, such as the loss of roots, the desire to retreat to one's memories, the sense of loneliness and rootlessness etc. Emigration, for those who go away, represents uncertainty and displacement, loss of memory and

roots; for those who are still waiting emigration represents vain hope, grief and despair. The analysis will try to understand if the contemporary transnational flows and the deterritorialization could be taken into account by the new post-postmodern novel; in particular, this essay aims to investigate the fluidity of contemporary storytelling, which inevitably leads to the existence of flexible identity structures.

Keywords • Postmodernity; Laura Pariani; Migration; Creolization; Uprooting

La post-postmodernità nei romanzi cardine di Laura Pariani

Francesca Medaglia

Laura Pariani sembra rappresentare, con la sua capacità di sperimentare generi e modelli di scrittura differenti, una tipologia di romanzo post-postmoderno italiano, legato alla migrazione e alla frammentazione identitaria.

> Laura Pariani, laureata in Filosofia della Storia presso l'Università Statale di Milano, è nata a Busto Arsizio nel 1951. Nel 1966 si è recata, insieme alla madre, in Argentina, per cercare il nonno partito dall'Italia quarant'anni prima: questa prima esperienza di viaggio e di migrazione l'ha profondamente segnata. È cresciuta a Magnago (MI) e ha vissuto a Turbigo (MI), dove ha insegnato in una scuola superiore fino al 1998. Negli anni settanta ha disegnato e scritto storie a fumetti d'ispirazione femminista. Il suo esordio narrativo avviene nel 1993 con la raccolta di racconti *Di corno o d'oro*, con cui si aggiudica il Premio Grinzane Cavour e il Premio Piero Chiara. I suoi libri successivi, nel 1995 *Il Pettine* e *La spada e la luna*, ottengono un unanime consenso di critica e importanti riconoscimenti. Ha collaborato alla sceneggiatura del film vincitore del Leone d'oro a Venezia nel 1998, *Così ridevano* di Gianni Amelio. Inoltre ha collaborato, nel corso del tempo, con vari giornali e riviste: «La Stampa», «Avvenire», «Il Corriere della Sera», «Il Sole 24 Ore» e «Diario», sul quale ha tenuto una rubrica dal titolo *Che storie sono queste?*. In seguito ha continuato a pubblicare molti libri, tradotti in varie lingue.[1]

L'intento di questo contributo è, infatti, proprio quello di porre in evidenza, attraverso l'analisi delle principali opere dell'autrice, quali siano le caratteristiche della nuova narrativa post-postmoderna: vi è, dunque, l'intenzione di coniugare riflessione teorica e prassi analitica, in quanto esse sono intrecciate l'una all'altra all'interno dei testi presi in esame. Infatti, come si vedrà, le opere oggetto di questa analisi sono caratterizzate da una profonda complessità narrativa, dalla quale emergono le problematicità connesse all'autorialità migrante.

Proprio la descrizione dei *topoi* della letteratura migrante, che costituiscono il tessuto testuale dei romanzi di Pariani,[2] conduce a individuare tutte le fratture identitarie e stilistiche che caratterizzano parte dei testi dell'ipermodernità scritti a partire dagli anni Duemila:

> La geografia letteraria della Pariani privilegia ciò che è ai margini dello spazio sociale e nazionale — per difetto (le micropatrie locali) o per eccesso (il transnazionale) — e ferma l'attenzione sulle aree di contatto e frizione fra le diverse dimensioni. L'esperienza migratoria, in specie, in quanto *in-between*, condizione di attraversamento e luogo sospeso, provoca la messa in discussione delle identità individuali e collettive, che devono essere rinegoziate a ogni passo.[3]

[1] Una biografia completa sempre aggiornata di Pariani è disponibile sul sito che lei stessa gestisce: ultimo accesso: 7 ottobre 2019, http://www.omegna.net/pariani/start.html.
[2] Per una definizione di letteratura migrante in relazione a Pariani si rimanda a Gigliola Sulis, *Le migranti nell'opera di Laura Pariani, tra radicamento locale e dimensione transnazionale. Una via italiana al postcoloniale?*, «Narrativa», voll. 33/34, 2011/2012, pp. 265-273.
[3] Gigliola Sulis, *Dare voce alle vite marginali: plurilinguismo di genere nella narrativa di Laura Pariani*, «The Italianist», vol. 33, n. 3, 2013, pp. 405-426: 406.

Siamo nell'ambito della letteratura della migrazione come *in-between*, in quanto attraversamento che mette in relazione e separa allo stesso tempo.[4]

In questo senso, la complessità narrativa, sia a livello contenutistico che linguistico, diventa la marca caratteristica della contemporaneità letteraria post-postmoderna. Dal punto di vista teorico, da un lato si terranno presenti gli studi relativi alla poetica della migrazione e alla fluidità delle identità migranti, tra i quali in particolare quelli di F. Laplantine, A. Nouss ed É. Glissant; dall'altro si prenderanno in considerazione alcuni studi relativi al postmoderno e al post-postmoderno: in particolare, tra gli altri, quelli di R. Donnarumma, A. Gibbons, L. Hutcheon, F. Jameson e F. Vittorini.

All'interno dell'orizzonte teorico appena delineato, riguardante da un lato la migrazione e dall'altro la post-postmodernità, si tenterà di rendere conto, tramite la comparazione e la descrizione puntuale dei testi e dei temi che da questi emergono, della complessità del *pattern* narrativo di Pariani e delle nuove strutture romanzesche da essa utilizzate. Attraverso l'analisi dei testi dell'autrice, si focalizzerà l'attenzione sia sulle trame (complesse), sia sui *topoi* (della migrazione), sia sulla lingua (frammentata), sia sulle identità (rizomatiche): questi tratti, infatti, con le loro caratterizzazioni fanno rientrare i romanzi di Pariani nell'universo letterario della narrativa ipermoderna. In questo senso, all'interno dei racconti si guarderà con particolare attenzione a quelle porzioni testuali che pongono in dialogo tra di loro differenti letterature e culture.[5] L'intento dell'approccio comparativo tra le opere della stessa autrice è quello di opporre a una comparazione 'universalizzante' «una comparazione il cui obiettivo è la differenziazione delle lingue, delle letterature e delle culture».[6]

La prima caratteristica, che consente di annoverare i romanzi di Pariani all'interno della post-postmodernità, è la presenza di una lingua frammentata e frantumata, che è funzionale alla rappresentazione di identità rizomatiche costantemente in movimento.[7] I racconti di Pariani corrispondono a una sorta di percorso verso l'autoconsapevolezza dell'autrice, sia come donna migrante che come scrittrice, in un caso in cui l'emigrazione «prospetta rischi di sradicamento, isolamento e marginalità».[8]

La cifra stilistica di quest'autrice così particolare è una scrittura costruita, dunque, da frantumi di scrittura e brani stranianti, da una lingua costantemente in bilico tra altre lingue, con cui si rivolge al tema dell'emigrazione in una serie di romanzi i quali, nel corso del tempo, tendono a divenire sempre più corali. Nelle sue opere, che molto spesso hanno per protagoniste le donne,[9] l'emigrazione viene vissuta attraverso due differenti focalizzazioni: per chi lascia la Madre-terra vi sono incertezza e sradicamento, perdita della memoria e delle proprie radici; per chi resta vi sono attesa, vana speranza, lutto e disperazione. Proprio da ciò emergono le 'identità plurali' teorizzate da Laplantine e Nouss[10] e quelle rizomatiche

[4] Homi Bhabha, *Culture's In-Between*, in *Multicultural States. Rethinking Difference and Identity*, a cura di David Bennett, London, Routledge, 1989, pp. 29-36.
[5] Daniel-Henri Pageaux, *Le scritture di Ermes. Introduzione alla letteratura comparata*, Palermo, Sellerio, 2010, p. 45.
[6] Silvana Borutti e Ude Heidmann, *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 169.
[7] A proposito del particolare uso linguistico nei vari romanzi di Pariani, cfr. Sulis, *Dare voce alle vite marginali: plurilinguismo di genere nella narrativa di Laura Pariani*, cit.
[8] Francesca Decimo, *Quando emigrano le donne. Percorsi e reti femminili della mobilità transnazionale*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 9.
[9] Per quel che concerne la scrittura femminile in Pariani, cfr. Brigitte Urbani, *Tra passato e presente. Scrittura femminile di Laura Pariani*, «Narrativa», vol. 30, 2008, pp. 111-123.
[10] François Laplantine e Alexis Nouss, *Il pensiero meticcio*, Milano, Elèuthera, 2006, p. 28.

di Glissant, le quali sembrano caratterizzare da un lato le protagoniste di cui Pariani narra le vicende e dall'altro la lingua stessa che la scrittrice usa nei suoi racconti: del resto, «lo scrittore contemporaneo, lo scrittore moderno non è monolingue, anche se conosce una sola lingua, perché scrive in presenza di tutte le lingue».[11]

La verità è che non è più possibile definire l'identità come assoluto, perché

> la nozione di essere e dell'assoluto dell'essere è legata alla nozione di identità come 'radice unica' e dell'esclusività dell'identità e che se si concepisce un'identità rizoma, cioè radice che si intreccia con altre radici, allora ciò che diventa importante non è tanto una pretesa assolutezza di ogni radice, ma il modo, la maniera in cui entra in contatto con le altre radici: la Relazione. Oggi una poetica della Relazione mi sembra più evidente e più avvincente di una poetica dell'essere.[12]

Tali identità plurali e rizomatiche derivano dal processo di creolizzazione che sembra caratterizzare le scritture della migrazione. A tal proposito Glissant descrive compiutamente il meccanismo della creolizzazione a livello linguistico – non intesa solo quale meticciato o mescolanza – come un processo che «[...] esige che gli elementi eterogenei messi in relazione "si intervalorizzino", che non ci sia degradazione o diminuzione dell'essere, sia dall'interno che dall'esterno, in questo reciproco, continuo mischiarsi».[13]

> La parola *creolo* riguarda solitamente un'identità culturale che diventa ibrida, un tipo di produzione culturale e letteraria nato dal contatto tra indigeni, africani e popolazioni europee dopo la colonizzazione. Inizialmente, il termine è stato usato per definire un *mix* culturale tipico delle zone caraibiche. Solo più tardi ha cominciato a designare anche nuove identità culturali provenienti da diverse aree geografiche. Glissant, originario della Martinica, si concentra sull'esperienza caraibica per definire questo tipo di letterature postcoloniali. Nel presente contributo, la parola viene riportata a un contesto prettamente autoriale e non viene ovviamente impiegata nel suo pieno significato. La stessa analisi dei mutamenti linguistici in ambito creolo mostra quanto la compenetrazione di fattori diversi conduca a un risultato che conserva gli elementi precedenti (senza *diminutio*), proponendo, tuttavia, caratteri nuovi e imprevedibili.

La creolizzazione continua che investe la narrativa interessa più livelli della costruzione del testo e riesce a trasmettere, anche linguisticamente, la compresenza di diversi mondi paralleli e coesistenti. L'autore migrante «esprime la ricerca di una totalità che si fonda sull'inclusione all'infinito di universi divergenti»,[14] in cui si ha un «trionfo dell'ibrido come visione e composizione, insieme vago ma scientemente composito».[15] Nelle opere di Pariani la coralità acquisisce maggiore importanza anche in considerazione del fatto che, come sostiene Krysinski,

> l'ibrido partecipa di questo universo sotto forma di creolizzazione: miscuglio, congiunzione, dinamica di un insieme naturale che riflette la pulsazione stessa della materia linguistica e l'incontro delle culture.[16]

[11] Édouard Glissant, *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998, p. 27.
[12] Ivi, p. 26.
[13] Ivi, p. 16.
[14] Wladimir Krysinski, *Il romanzo e la modernità*, Roma, Armando, 2003, p. 284.
[15] *Ibidem*.
[16] Ivi, p. 293.

Ed è proprio in tale senso che l'ibrido diviene «operatore della totalità»,[17] poiché la creolizzazione si apre, secondo Glissant, alla «totalità-mondo»,[18] inconcepibile senza la compresenza di più individualità. La 'totalità-mondo' implica la presenza di relazione e totalità, in quanto viene attraversata dall'imprevedibilità degli esiti e dal diverso: non è solo un *melting pot* attraverso cui la 'totalità-mondo' viene a realizzarsi, ma è una mescolanza culturale; e in tale «sistema di pensiero, la relazione […] la totalità e la questione dell'identità procedono di pari passo»[19]. Seguendo questa linea, Pariani intende la narrativa

> non tanto nella sua natura letteraria, quanto piuttosto come fatto culturale. Essa non costituisce un mondo a sé, autonomo e isolato, lontano dalle varie 'sfere' di azione della vita, ma anzi una 'sfera' che affonda le sue radici nel generale meccanismo della vita umana.[20]

Precursori, in qualche modo, di questa ibridazione culturale e narrativa sono i romanzi fenomeno del postmoderno letterario[21] – che non è uno stile, «ma piuttosto […] una dominante culturale» –;[22] vi è, quindi, «la cancellazione del confine tra la cultura alta e la cosiddetta cultura di massa o commerciale, e l'emergere di nuovi tipi di 'testi' pervasi di forme, categorie e contenuti di quell'Industria Culturale tanto appassionatamente denunciata da tutti gli ideologi del moderno».[23] L'autore postmoderno porta «esplicitamente in primo piano il feticismo della merce nel momento del passaggio al tardo capitalismo».[24] F. Jameson, a tal proposito, sostiene che «la scomparsa del soggetto individuale [dovuta, in parte, all'avvento del postmoderno], insieme alla conseguenza che ne deriva sul piano della forma, la sparizione progressiva dello *stile* personale, genera oggi la pratica quasi universale di quello che si potrebbe chiamare *pastiche*»[25] e che caratterizza questa nuova tipologia, caratteristica di molti romanzi editi tra gli anni Cinquanta e Ottanta.

Di conseguenza, come sostiene F. Jameson, «la produzione culturale è ricondotta perciò dentro uno spazio mentale che non è più quello del soggetto monadico, ma piuttosto quello di uno 'spirito oggettivo' collettivo degradato».[26] Con la modernità e la contemporaneità si arriva, quindi, alla mercificazione culturale, sia che ci si muova all'interno dell'industria letteraria di stampo fordista, sia che si provi a guardare questa con un certo senso critico: «La cultura è una merce paradossale. È soggetta così integralmente alla legge dello scambio da non essere più nemmeno scambiata […] si risolve così ciecamente e ottusamente nell'uso che nessuno sa più cosa farsene».[27]

[17] *Ibidem*.
[18] Glissant, *op.cit.*, p. 71.
[19] Krysinski, *op.cit.*, p. 294.
[20] Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij, *Semiotica e cultura*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, p. XII.
[21] Se in economia i termini fordismo e postmoderno raramente vengono accostati in quanto il monolitismo del processo produttivo del primo stride con la segmentazione e la dis-integrazione della produzione nel secondo, è interessante notare come in ambito letterario l'industria, pur acquisendo i meccanismi di esaltazione e meccanicismo propri del fordismo, agisca in un contesto autoriale disperso, ma mutevolmente integrato, tipico del postmoderno.
[22] Fredric Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989, p. 10.
[23] *Ibidem*.
[24] Ivi, p. 24.
[25] Ivi, p. 35.
[26] Ivi, p. 51.
[27] Max Horkheimer e Theodor Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 2010, p. 174.

La post-postmodernità arriva, dunque, dopo queste 'spinte' postmoderne: esattamente ciò davanti al quale ci troviamo con i romanzi di Pariani, che con il loro essere frammentati e corali si incardinano all'interno di queste nuove tendenze. Linda Hutcheon, in questo senso, mantiene la possibilità che le opere culturali postmoderniste riescano ad avere successo nel raggiungere una distanza critica dai problemi della nostra epoca contemporanea:

> critique is as important as complicity in the response of cultural postmodernism to the philosophical and socio-economic realities of postmodernity: postmodernism here is not so much what Jameson sees as a systemic form of capitalism as the name given to cultural practices which acknowledge their inevitable implication in capitalism, without relinquishing the power or will to intervene critically in it.[28]

Sembrerebbe risultare complesso anche riuscire a nominare questa nuova modernità, tanto che, come sostiene Gibbons,

> There are many terms for this new supplanting cultural logic, this shift in the ruling belief system: to name a few – altermodernism, cosmodernism, digimodernism, metamodernism, performatism, post-digital, post-humanism, and the clunky post-postmodernism. There are convergences and divergences between these conceptualizations; they complement each other as much as they compete. Even so, consistent across these formations is a legacy of modernist and postmodernist stylistic practice and a rehabilitated ethical consciousness.[29]

Del resto gli studiosi manifestano spesso qualche difficoltà nel definire i fenomeni della postmodernità: «postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges – be it in architecture, literature, painting, sculpture, film, video, dance, TV, music, philosophy, aesthetic theory, psychoanalysis, linguistics, or historiography».[30] Si è tentata, dunque, una distinzione tra termini usati spesso in maniera sovrapponibile, per cercare di mettere ordine in una materia piuttosto fluida e poco delimitabile, perché in costante evoluzione:

> a) postmodernità, cioè quell'epoca storica che, iniziata intorno alla metà degli anni Cinquanta, non si è ancora esaurita, sebbene sia ora a una svolta […]; b) postmodernismo, cioè quella produzione artistico-culturale (propriamente neppure un movimento) che negli Stati Uniti ha interpretato quella svolta storica e le ha voluto dare una forma, scavalcando nelle intenzioni o di fatto il modernismo (1965-1995); c) postmoderno, cioè quell'epoca culturale che, con una molteplicità di atteggiamenti e senza elaborare poetiche comuni, ha risposto ai problemi posti dalla modernità […]. Questa triplice nominazione è asimmetrica.[31]

Anche secondo Vittorini dare un nome al fenomeno risulta piuttosto complesso, tanto che soprattutto quando

> parliamo della narrativa letteraria (e audio-visiva) ci esprimiamo sempre attraverso poche grandi categorie come moderno, modernismo, postmoderno, e attraverso le innumerevoli sottocategorie in cui esse vengono articolate (romanticismo, *real*ismo, naturalismo, simbolismo, decadentismo, avanguardismo, sur*real*ismo, neo*real*ismo, neoavanguardismo, astrattismo,

[28] Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989, p. 27.
[29] Alison Gibbons, *Postmodernism is dead. What comes next?*, «TLS», 12 giugno 2017.
[30] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, p. 3.
[31] Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 26.

> ir*real*ismo, *real*ismo magico, iper*real*ismo, foto*real*ismo, minimalismo, slipstream, massimalismo, *real*ismo isterico, avantpop, bizzarro fiction, ecc.), ognuna con le sue coordinate spazio-temporali e con le sue connotazioni epistemologiche ed estetiche più o meno precise (gettonatissimo il suffissoide *real*).[32]

Del resto, come afferma Lyotard, «il sapere postmoderno non è esclusivamente uno strumento di potere. Raffina la nostra sensibilità per le differenze e rafforza la nostra capacità di tollerare l'incommensurabile. La sua stessa ragione d'essere non risiede nell'omologia degli esperti, ma nella paralogia degli inventori».[33] In seguito a ciò, sarà negli anni Novanta del Novecento che Bruner individuerà una sorta di cambiamento nel paradigma anche letterario, dovuto al fatto che l'uomo diviene consapevole che la narrazione può divenire uno strumento non solo per la rappresentazione, ma anche per la costruzione della realtà.[34]

In questo contributo, tenendo presente la lunga serie di tentativi definitori di questa nuova tipologia del romanzo moderno,[35] si userà il termine post-postmoderno come un'etichetta elastica, che rappresenti nel senso più ampio possibile tutto quello che è avvenuto a livello narrativo dagli anni Ottanta in poi e che faccia proprie quelle istanze deterritorializzanti che la contemporaneità ha portato con sé. In questo senso, nel passaggio dal postmoderno alla post-postmodernità si assiste alla creazione di un «nuovo capitolo di una storia che muta anche vistosamente, ma conservando una qualche continuità»:[36] esemplificativi di tutta questa serie di tendenze e problematicità risultano essere appunto i tre romanzi di Laura Pariani *Quando Dio ballava il tango* (2002), *Ghiacciofuoco* (2007 – scritto insieme a Nicola Lecca) e *Il piatto dell'angelo* (2013), la cui analisi comparativa costituirà il prosieguo di questo contributo.

All'interno di queste tre opere, si andranno, dunque, a evidenziare, come in una sorta di 'racconto critico', quegli elementi che sembrano ricollocare la fluidità antinarrativa delle opere stesse all'interno di una tipologia romanzesca postmoderna,[37] nella quale nuovi *pattern* narrativi pongono al loro centro protagoniste caratterizzate dalla ricerca di strutture identitarie più flessibili, che tengano conto delle molteplici deterritorializzazioni e dell'ampliamento del flusso transnazionale contemporaneo.[38] Del resto, nel contesto della

> *world literature*, prodotto della globalizzazione avanzata, la narrativa dell'ultimo trentennio si serve degli stratagemmi centripeti e ordinanti già in uso nel romanzo moderno, potenziandoli con le strategie e i trucchi centrifughi e destrutturanti del postmoderno, in modo da

[32] Fabio Vittorini, *Narrativa USA 1984-2014. Romanzi, film, graphic novel, serie tv, videogame e altro*, Bologna, Pàtron, 2015, p. 11.
[33] Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 7.
[34] Jerome Bruner, *The Narrative Construction of Reality*, «Critical Inquiry», vol. 18, n. 1, 1991, p.1.
[35] Oltre agli imprescindibili Jameson, Gibbons e Hutcheon, in ambito italiano basti ricordare: Carla Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 50-57; Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 120-124; Margherita Ganeri, *Postmodernismo*, Milano, Ed. Bibliografica, 1998, pp. 6-15; Romano Luperini, *Controtempo*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 169-178.
[36] Donnarumma, *op. cit*., p. 99.
[37] Cfr. Gigliola Sulis, *'Forse succede sempre così quando si scrive': self-reflection between Postmodernism and Feminism in Laura Pariani's writing*, «The Italianist», vol. 35, n. 3, 2015, pp. 453-473.
[38] Cfr. Claudia Nocentini, *Laura Pariani and the Value of Experience*, in *The Poetics of the Margin: Mapping Europe from the Interstices*, a cura di Rossella Riccobono, Oxford, Peter Lang, 2010, pp. 133-156.

> compiere un moto pendolare tra l'idealismo ingenuo e/o fanatico del primo e il pragmatismo scettico e/o apatico del secondo, muovendosi cioè in uno spazio "metamoderno".[39]

Per i romanzi di Pariani, come si vedrà, resta valido il principio dell'ipermodernità, in cui «l'anti-racconto e l'iper-racconto postmoderni, in definitiva, sono sempre un tentativo di oltrepassare il noto attraverso l'avvento del linguaggio: di un linguaggio critico e disgregante, certo, ma pur sempre aperto alla ricerca del possibile e del nuovo».[40] In questo senso, si verifica ciò che già Šklovskij identificava come lo scopo della narrazione e della scrittura romanzesca, ovvero la realizzazione di uno straniamento come «sottrazione dell'oggetto all'automatismo della percezione».[41]

Le opere di Pariani, attraverso il tempo, si muovono da una dimensione individuale verso una più marcatamente corale, in cui si amplifica una mescolanza tra le voci narranti e quelle narrate: tale confusione viene a essere tipica di una dimensione ultramoderna, nella quale risulta ormai impossibile un'identità monolitica, rappresentata da una focalizzazione esterna e dal narratore onnisciente. Il romanzo post-postmoderno – come è quello di Pariani –, infatti, tende a rendere «trasparente il gioco del racconto, anzi ne fa l'oggetto stesso del racconto: mette in bella vista le voci e le architetture (meta)diegetiche, assecondando una pulsione antireferenziale che finisce per farsi, essa stessa, referente del testo».[42]

La coralità e la molteplicità di focalizzazioni vengono a essere, dunque, una marca imprescindibile dell'ipermodernità, in quanto il romanzo metamoderno, nel suo essere complesso e giocato su livelli molteplici, assume spesso «la struttura reticolare dell'ipertesto o quella livellare del racconto digitale e veicola storie multiple, mondi possibili intricati, cosmologie aperte, voci interferenti».[43] Di conseguenza, i racconti di Pariani, in quanto epicentro del meticciato e della mescolanza, giungono a oltrepassare la barriera tra denotazione e connotazione, che sorreggeva la macchina referenziale della tradizione letteraria precedente.

1. *Quando Dio ballava il tango*

Quando si pensa alle narrazioni – e in particolare a quelle di Pariani –, è necessario tenere presente che, come sostiene Brooks,

> Le nostre vite sono incessantemente intrecciate alle narrazioni, alle storie che raccontiamo o che ci vengono raccontate (nelle forme più diverse), a quelle che sogniamo o immaginiamo o vorremmo poter narrare. Tutte vengono rielaborate nella storia della nostra vita, che noi raccontiamo a noi stessi in un lungo monologo, episodico, spesso inconsapevole, ma virtualmente ininterrotto. Viviamo immersi nelle narrazioni, ripensando e soppesando il senso delle nostre azioni passate, anticipando i risultati di quelle progettate per il futuro, e collocandoci nel punto d'intersezione di varie vicende non ancora completate.[44]

Il romanzo è composto da sedici capitoli, che corrispondono ad altrettante storie: ognuno di essi è intitolato con un nome di donna e viene introdotto dalla strofa di un tango.

[39] Fabio Vittorini, *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron, 2017, p. 19.
[40] Ivi, p. 43.
[41] Viktor Šklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, p. 13.
[42] Vittorini, *Raccontare oggi*, cit., pp. 193-194.
[43] Ivi, p. 202.
[44] Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995, p. 3.

Le storie che Pariani narra coprono l'arco di un secolo: dagli scioperi nella Patagonia degli anni Venti al tracollo economico del 2001. La storia dell'emigrazione italiana in Argentina viene vista – come spesso accade nei romanzi dell'autrice – attraverso gli occhi delle donne.

Il primo capitolo prende il nome da Venturina Majna (1892-1981) – ultraottantenne, capostipite di una variegata schiera di donne, che vive da sola in una cascina, la Malpensata – e si apre con la seguente strofa del tango *Volver* di Alfredo Le Pera: «Ho paura di ritrovarmi/ col passato che torna/ a scontrarsi con la mia vita./ Ho paura che le notti,/ popolate di ricordi/ incatenino i miei sogni».[45]

La strofa di questo tango ben si lega – e in parte riassume – il fulcro semantico di questo capitolo incipitario. Infatti, si racconta che un giorno la protagonista riceve la visita della nipote Corazón e della sua bambina, che non ha mai conosciuto e che sono il frutto di suo marito, il quale le ha avute oltremare da un'altra donna dopo avere abbandonato, prima per necessità, poi per irrequietezza, la valle del Ticino. La stessa Corazón fa fatica a seguire i discorsi dell'anziana Venturina e a ritrovare se stessa in quelle che l'anziana le spiega essere le sue vere radici: «Quasi si svegliasse da un brutto sogno, tenta di prendere coscienza del luogo sconosciuto in cui si trova; il passato è un territorio ancora più inaccessibile».[46]

Già con questo primo racconto breve l'autrice proietta il lettore, senza alcuna mediazione, all'interno di quell'universo tematico che le è proprio e che è sotteso a tutta questa serie di narrazioni: un romanzo atipico nella sua struttura, che si compone di una serie di racconti a incastro. Il racconto viene, dunque, destrutturato in senso 'ipermoderno', non essendo più totalmente definibile come romanzo, secondo i canoni precedenti agli anni Ottanta del Novecento.

Attraverso il personaggio di Venturina – una sorta di omnicomprensiva matriarca generazionale – scopriamo prima e affrontiamo successivamente, al pari dei personaggi coinvolti, le problematiche tipiche dell'emigrazione, come ad esempio quella dello sradicamento e del mutamento del sé:

> Chi torna dopo un periodo di emigrazione non è mai chi è partito. Anche se continua a chiamarsi con lo stesso nome di prima; ché è solo questo a mantenersi costante, nient'altro…[47]

In ogni racconto, i personaggi maschili appaiono svagati, traditori e infantili, sempre pronti a farsi possedere dall'istinto della fuga: «'il futuro': una balla giustificatoria per l'abbandono, la fuga, magari pure il tradimento».[48] Le donne, invece – sia quelle che migrano, che quelle che restano – rimangono sempre allegoria della memoria: sono le custodi della famiglia e dei ricordi. Sono donne migranti, e in quanto tali nostalgiche, che ricercano la loro identità in una continua e dialogica opposizione di genere: «Loro liberi di andarsene per il mondo, ché son solamente le montagne che restano al loro posto. Le montagne e noi donne; sempre qui ad aspettare, a non chiedere, a non pretendere, a non seccare».[49] Pariani rappresenta, quindi, le sue protagoniste come delle moderne Penelope, sempre in attesa e nella speranza di qualcuno che torni.

Nostalgia e isolamento divengono le due caratteristiche preminenti della migrazione femminile: «Eh, la nulstalgia è 'na bestia grama è […]. È un dolore…».[50] La vita per le donne migranti o che attendono il ritorno di qualcuno viene vissuta in costante attesa di

[45] Laura Pariani, *Quando Dio ballava il tango*, Milano, BUR, 2002, p. 13.
[46] Ivi, p. 14.
[47] Ivi, p. 15.
[48] Ivi, p. 17.
[49] *Ibidem*.
[50] Pariani, *Quando Dio ballava il tango*, cit., pp. 18-19.

qualcosa, in uno sdoppiamento continuo che comporta un'anima divisa in due: «Doppia terra con cui fare i conti – Argentina e Italia – e doppia lingua; il più delle volte anche doppia famiglia. Come se si vivesse contemporaneamente in due mondi paralleli».[51] La lingua di Pariani è dunque una lingua ibrida, che si dissolve nella migrazione: in questo romanzo, in particolare, la lingua è ambigua nella sua polifonicità:[52]

> L'orchestrazione linguistica della Pariani si inquadra bene nel discorso elaborato da Bachtin sull'impossibile neutralità della parola letteraria e sul concetto di plurilinguismo, ossia sull'opposizione tra la lingua unitaria, risultato di un processo di unificazione e centralizzazione politico e culturale, e le forze centrifughe che la frammentano nei socioletti e negli idioletti.[53]

Questo modo di parlare e di sentire è proprio delle protagoniste dei racconti, che diventano nel corso dell'opera anche lo specchio della narratrice stessa, offrendole la possibilità di rendere trasparente e percepibile il suo pensiero, indicibile nella realtà vissuta, ma affrontabile in un mondo di finzione e menzogna, come quello letterario, che rilegge il reale attraverso l'affioramento della dimensione inconscia:

> Due pianeti paralleli, l'Italia e l'Argentina, in cui per un po' si può anche pensare di riuscire a barcamenarsi: bilanciandosi in quella regione intermedia che si chiama equivoco, ambigüedad. Ma guai se le orbite dei due mondi si incrociassero: sarebbe la catastrofe.[54]

Secondo Sulis, a proposito proprio di questo brano, «La parola del personaggio è però, bachtinianamente, bivoca, ossia condensa in sé anche il punto di vista opposto dell'autrice, per la quale proprio le condizioni di equivoco e 'ambigüedad' identificano il margine di dolore e spaesamento da cui vivificare, con la complessità delle storie individuali, le gabbie identitarie».[55]

In questo modo la scrittura diventa terapeutica e propedeutica per la ricerca dell'identità non solo di chi legge, ma anche e soprattutto di chi scrive, in un monologo interiore che affiora involontariamente tra le righe, nella ricerca dell'auto-percezione. Autrice, personaggi e racconti diventano ambigui nello svolgimento della loro identità-sospesa, che nel corso della ricerca non fa altro che amplificarsi fino a divenire identità che si creolizza, a tal punto da coinvolgere e trascinare anche il lettore a esperire la migrazione e la non appartenenza monolitica a una linea identitaria immobile e stereotipata, portandolo all'interno di quel processo creolizzante che fornisce gli strumenti di apertura verso l'altro.

Se l'apertura del romanzo è affidata alla figura della matriarca identificata nel personaggio di Venturina, la chiusura del volume ha come protagonista dell'ultima storia la già citata nipote di questa, Corazón (1952), in una sorta di cerchio nostalgico che trova, infine, la sua conclusione. L'ultimo episodio, più ancora di quelli che lo precedono, si lega al tema dei ricordi e della memoria in relazione al passato e ai morti, che rimangono in vita

[51] Ivi, p. 23.
[52] Per un'ampia trattazione sulla lingua di *Quando Dio ballava il tango*, cfr. Florence Courriol, *La pratique du plurilinguisme chez Laura Pariani pour raconter dans l'ultra-contemporanéité l'émigration italienne en Amérique latine. L'exemple de* Quando Dio ballava il tango, «Textes et contextes», vol. 12, n. 1, 2017.
[53] Sulis, *Dare voce alle vite marginali: plurilinguismo di genere nella narrativa di Laura Pariani*, cit., p. 408.
[54] Pariani, *Quando Dio ballava il tango*, cit., p. 23.
[55] Sulis, *Dare voce alle vite marginali: plurilinguismo di genere nella narrativa di Laura Pariani*, cit., p. 406.

attraverso la pietà del ricordo dei loro discendenti come anelli di una catena, che si dipana nel tempo grazie soprattutto alla sollecitudine dell'elemento femminile. Ciò viene sottolineato anche dalla strofa di tango posto come *incipit* del racconto e intitolato *Balada para mi muerte* di Horacio Ferrer: «Morirò a Buenos Aires,/ sarà sul far del mattino/ che è l'ora in cui muoiono/ quelli che sanno morire./ Aleggerà sul mio silenzio/ la muffa profumata di quel verso che mai/ ti ho potuto recitare».[56]

Il Sudamerica in cui Corazón vive è un luogo profondamente travagliato dalla crisi economica, dove viene capovolto il vecchio stereotipo della ricerca dell'America come luogo in cui migliorare il proprio futuro. In quel momento, l'Italia diventa sinonimo di possibilità aperte e miglioramento, acquistando, per i figli degli emigranti, i contorni della mitica 'terra delle possibilità'. Corazón, preparando una sorta di documentario filmato sugli italo-argentini, si trova immersa in una complessa rete familiare, alla quale accede tramite le fotografie e le interviste. Queste sono custodi della memoria, come lo sono le donne della sua stessa famiglia, che le appare – forse per la prima volta chiaramente – come «un'ampia e inestricabile orchestrazione capace di comprendere tutti i tanghi possibili – e a Dio venne voglia di ballare una figura complicata».[57]

È proprio questa frase, posta nel capitolo conclusivo, che spiega la scelta del titolo dell'opera: Dio balla il tango, un ballo complesso fatto di figure eterogenee e mai completamente afferrabili, come lo sono del resto le storie delle donne migranti che l'autrice rende protagoniste della sua scrittura e della sua analisi. Queste storie, soprattutto di solitudine e amarezze, rendono protagonista un Dio che, più che ballare il tango, diventa il burattinaio che detta, secondo misteriosi spartiti, i diversi ritmi e le figure dei volteggi della vita di ciascuna protagonista. È questa la cornice all'interno della quale Pariani colloca gli altri racconti che compongono questo libro corale, connessi tra loro da questa minuziosa e raffinata regia, in cui emergono continuamente l'apprezzamento della letteratura come finzione utile per un nuovo modo di leggere il reale e la veridicità del sentito particolare e soggettivo che si metamorfizza in universale, attraversando, in maniera mai casuale, una serie di eventi simbolici: la morte di Evita, che diventa l'ambigua affermazione di una femminilità trionfante; l'entusiasmo per il Mondiale di calcio del 1978, che copre l'urlo dei torturati e il rumore delle repressioni poliziesche.

Le protagoniste del romanzo sono sedici donne tutte diverse tra loro, legate da vincoli di parentela, che nello svolgersi del racconto corale si passano la fiaccola della testimonianza, rendendo percepibile la grande varietà geografica dell'Argentina e la brusca repentinità dei sommovimenti sociali, politici, economici che l'hanno attraversata. Al popolo indio appartengono Eloisa Ramona Huenchur e Socorro López, alle quali Pariani affida il gravoso compito di narrare, attraverso il ricordo, la terribile storia delle violenze subite. Alle prime emigrate della favolosa 'Merica', Catterina Cerutti e Maria Roveda, affida, invece, il racconto degli aspetti più duri, dei quartieri destinati agli italiani, con *conventillos* cadenti tra mucchi di immondizia e un'unica latrina per ottanta persone, e lo svelamento della difficoltà di dover affrontare un mondo di cui non si conosce nulla: «partiti col sogno di affrancarsi nel cuore e poi rassegnati a fare i servi, finendo per metterci radici nel fango di questa città».[58] A queste molteplici difficoltà si aggiunge per queste due donne anche il peso della vita dolorosa delle loro figlie, che le hanno viste troppe volte chinare la testa di fronte alla violenza degli uomini e che, per nulla al mondo, vogliono assomigliare a loro:

[56] Pariani, *Quando Dio ballava il tango*, cit., p. 185.
[57] Ivi, p. 301.
[58] Ivi, p. 78.

> Era la sensazione che gli uomini, rispettatissimi comunque, fossero totalmente estranei alla sensibilità delle donne…Ne sa qualcosa la Catte che ha sacrificato la giovinezza vicino a un marito duro. Ché il difficile non è stato mettersi a quindici anni a tirar-su i figli di un'altra, anche se cinque bambini in un colpo solo son tanti: lavar patelli, pulirgli il culo, fasciarli, ninnarli, metterli a dormire, masticargli la pappa troppo dura…Il peggio è stato il sopportare un giorno dopo l'altro il disprezzo e le offese di Luis […]. Una cosa insopportabile, soprattutto la notte, nel letto; quel suo gettarsi sulla Catterina, vestito, con solo i pantaloni aperti; le alzava la gonna sulla testa e la prendeva senza dire una parola. Soffocata di vergogna, senza poter rifiutare, serrando i pugni sugli orecchi per non sentire i suoi versi da bestia…[59]

La profonda affinità che lega i destini di queste donne diventa, quindi, la cifra del racconto della solitudine e del disinganno, del deserto affettivo al quale sono costrette ad adeguarsi. La narrazione della loro resistenza e del loro silenzioso opporsi viene esemplificata da una sorta di talismano, differente per ognuna: per Catterina Cerutti è il tesoro della memoria, per Amabilina Baronti è la consolazione dei film d'amore, per Teresa Roveda è la lettura di Beckett e Kafka e per le restanti, tra cui Mafalda Cerutti e Martinita Colombo, è la musica del tango.

Nel libro l'io narrante partecipa alle vicende dei suoi personaggi, sempre posto all'interno del racconto stesso, attraverso una lingua che rende giustizia ai suoni, ai colori e alle sfumature di queste sedici donne e del paesaggio da loro abitato, attraversato dal ritmo incessante del tango. La lingua utilizzata da Pariani è un italiano profondamente contaminato, in cui convivono parole prese in prestito dal dialetto del nord Italia, vive o sfocate che siano, ed espressioni argentine. Questa creolizzazione continua, che colpisce più livelli della costruzione del testo, riesce a trasmettere, anche linguisticamente, la compresenza di più mondi paralleli e coesistenti. Quella di Pariani è una lingua ibrida e fortemente espressiva, in cui trovano piena cittadinanza gli idiomi delle mille tipologie di donne che albergano nel suo orizzonte narrativo: è una lingua che appartiene all'orizzonte dell'ambiguità e della metamorfosi.

Emerge, quindi, una scrittura che si trasforma e si contamina e che, nella sua durezza e nella sua trasparenza, si creolizza senza tregua, divenendo il riflesso e la manifestazione dello spaesamento e dell'ibrido che la caratterizza. Sembra essere assente, quindi, una tensione nel controllo della scrittura, che, allontanando l'ansia della significazione, lascia affiorare una narrazione ambigua sia per la lingua utilizzata che per la scrittura e le tematiche.

L'autrice si serve di storie talvolta realistiche, più spesso debordanti nel fantastico, che si affidano al frammento e all'indeterminato, apparendo antirealistiche e situandosi in una dimensione di costruzione allegorica, dove il ritorno con la memoria al luogo di partenza si confonde con il passare del tempo. Il pensiero, sempre rigorosamente relativo, diventa lo specchio del forte rifiuto della scrittrice di muoversi all'interno di una prospettiva universale, facendo diventare la narrazione l'unico strumento possibile per indagare il reale. Questo spiega l'apertura ai canoni più disparati, che giustifica l'impossibilità di parlare canonicamente, per Pariani, di romanzo: infatti, la contaminazione dei codici espressivi e dei registri narrativi ci porta a una mescolanza di tutti i generi, che rende questi racconti delle contro-narrazioni tipiche della post-postmodernità.

In questa serie di sedici racconti i due piani principali, quello onirico e quello del reale, vengono continuamente alternati e messi in contatto tra loro, tanto che arrivano a mescolarsi a tal punto da essere avvertiti come inscindibili, in un'ambiguità costitutiva, che fa da specchio allo spaesamento e allo straniamento tipici di un'identità sospesa. Ed è questo il tipo di identità di cui è alla ricerca la narratrice: un'identità poli-rizomatica, che sia in grado

[59] Ivi, pp. 74-75.

di mutare e di evolversi ogniqualvolta entri in contatto con l'altro e con l'altrove, in un continuo accrescimento dialettico. La ricerca di una nuova classificazione identitaria, che sembra essere lacerante e problematica, dona alla scrittura di Pariani quelle caratteristiche tipologiche che la contraddistinguono, dovute all'ambiguità di una scrittura continuamente in bilico tra culture e lingue differenti e divergenti: tale frattura rende il racconto tipologicamente post-postmoderno.

2. *Ghiacciofuoco*

Il romanzo di Laura Pariani e Nicola Lecca, *Ghiacciofuoco*, edito nel 2007, consente di indagare molteplici questioni critico-letterarie, tra le quali anche quella relativa alla scrittura a quattro mani.

Le molteplici forme di cooperazione tra scrittori sono un fenomeno complesso, la cui definizione rigorosa esonderebbe dallo spazio disponibile in questo articolo.[60] Nonostante ciò è opportuno fornire alcune coordinate volte a inquadrare il tema. René Wellek e Austin Warren evidenziano l'importanza della questione autoriale in relazione alla collaborazione di due scrittori:

> The book is a real instance of a collaboration in which the author is the shared agreement between two writers. In terminology, tone, and emphasis there remain doubtless, some slight inconsistencies between the writers; but they venture to think that there may be compensation for these in the sense of two different minds reaching so substantial an agreement.[61]

I due studiosi si servono di tale definizione a proposito della loro *Theory of Literature*; io ho ritenuto opportuno trasportare la loro affermazione in ambito letterario, in quanto da essa emerge innanzitutto la volontà comune e la pianificazione consapevole della cooperazione tra i due autori. In secondo luogo sembra emergere dalla citazione sopra riportata l'idea che la fusione tra le 'due diverse intelligenze' porti a un prodotto più completo di quanto sarebbe stato possibile ottenere dai singoli autori.

Sulla base di queste brevi annotazioni, quindi, è possibile fornire una definizione operativa della scrittura a quattro mani, come una pratica che comporta la cooperazione programmata e consapevole di due o più autori e che conduce a una compenetrazione innovativa, accrescitiva e, soprattutto, imprevedibile dei contributi autoriali a livello contenutistico, linguistico e formale.

Riguardo alla questione della rintracciabilità autoriale, quando a scrivere sono due autori di genere diverso legati da un rapporto di amicizia, solitamente questi decidono programmaticamente e 'amichevolmente' di dividere i capitoli scritti dall'uno e dall'altra; come avviene, per esempio, anche in *Un ventre di donna: romanzo chirurgico* (1919) di F. T. Marinetti e E. Robert e *Fuoco grande* (1959) di C. Pavese e B. Garufi. Infatti, anche in *Ghiacciofuoco* rintracciare le diverse mani che lo compongono risulta piuttosto facile, dato che gli stessi autori hanno deciso di lasciare tecnicamente divise le loro scritture: ciò non ha impedito, però, il verificarsi del processo creolizzante, che, fondendoli in un unico *self*, ha reso possibile una narrazione fluente e compatta, senza soluzione di continuità, grazie a un continuo mutamento di prospettiva. Se si leggono le opere singole di entrambi gli scrittori, composte prima del romanzo in questione, si comprende facilmente che il confronto

[60] Rimando, per questo, al volume: Francesca Medaglia, *La scrittura a quattro mani*, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2014, *passim*.
[61] René Wellek e Austin Warren, *Theory of Literature*, New York, Brace and Company, 1942, p. VI.

con l'altro, la 'Relazione glissantiana', ha portato alla costituzione di una nuova 'figura-autore', che ha fagocitato, nel confronto, le scritture di entrambi gli autori: la lingua che permea il testo non è totalmente quella di Laura Pariani, né quella di Nicola Lecca, ma è una 'sovralingua' che le contiene entrambe.

Anche per questo motivo *Ghiacciofuoco* rientra di certo nelle scritture post-postmoderne, in quanto conduce verso una moltiplicazione dei possibili, che viene amplificata proprio dalla prassi scrittoria a quattro mani: chi scrive sono un uomo e una donna, in paesi lontani e opposti, entrambi scrittori ed entrambi migranti. Si comprende, dunque, che lo spaesamento tipico del migrante in questo caso si amplifica, e il medesimo effetto si palesa anche per il tasso di ambiguità e di creolizzazione narrativa e linguistica, che riesce a farsi struttura portante del testo.

Questo racconto multiplo, giocato su più livelli, viene animato da nuovi stilemi narrativi, in cui le molteplici focalizzazioni vengono contaminate profondamente dalla continua dialettica dei narratori: da tutto questo nascono le figure di donna, sette o quattordici che si voglia considerarle, che percorrono il racconto.

Il libro si articola in sette capitoli, ognuno dei quali contiene una lettera di Nicola Lecca e una di Laura Pariani, che descrivono e raccontano un tipo specifico di donna: la narrazione si articola, quindi, sui moduli della narrativa dialogica, dando vita a un romanzo post-postmoderno, che si propone come frammentario seppur nella sua unità complessiva.

Nel romanzo lo sguardo di Pariani si rivolge ai piccoli mondi perduti in spazi sconfinati, nella nebbia che avvolge le corti della piana di Busto Arsizio o nel vento che batte gli altopiani dell'America Latina, e alle voci dei *puaretti*, che affiorano prepotentemente da questi mondi perduti e nostalgici. L'autrice si fa portavoce delle sofferenze e dei problemi degli emigranti e della loro perenne sensazione di spaesamento.

Dall'altro lato dell'emisfero, più precisamente da Reykjavík, Nicola Lecca scrive una e-mail a Laura Pariani, mentre il sole, in pieno inverno, non sorge da mesi e il termometro segna i sedici gradi sotto lo zero. È estate, invece, in una Buenos Aires piena di colori, ma affaticata dall'umidità e dal caldo, quando, poco dopo, Pariani la riceve. I due autori ci forniscono subito gli strumenti per cogliere le opposizioni che li identificano: lui, uomo, si trova in un luogo freddo e invernale e una lunga notte impedisce da mesi al sole di sorgere; lei, donna, si trova in un luogo caldo ed estivo, in cui il sole splende alto nel cielo, senza permettere una tregua dalle alte temperature. E queste opposizioni, temporali, spaziali e di genere vengono continuamente sottolineate da un uso sapiente dei colori, da parte di entrambi gli scrittori, che puntella ogni racconto: se Lecca usa i colori freddi, come il blu, il nero, il grigio e più raramente l'azzurro, Pariani si immerge in una gamma coloristica più calda, utilizzando il rosso, l'arancio, il giallo e l'oro. Questo uso coloristico diventa sintomatico della scelta spaziale dei due autori: Lecca ha deciso di vivere nel Nord del mondo, dove regnano il silenzio asettico dei paesaggi, la calma polare del buio perenne e la timidezza e la riservatezza delle persone; Pariani ha preferito immergersi nel caos delle città andine, nei colori accesi dei mercati sudamericani e nella passionalità delle persone e del tango argentino. Ai capi opposti della linea della migrazione, che attraversa il mondo, dividendolo in un'opposizione buio-luce, due scrittori danno vita a sette figure di donna, a sette storie che racconteranno due volte: la madre, la moglie, l'analista, la vecchia, la maestra, la prostituta e la viaggiatrice.

Ognuna di queste figure viene raccontata dai due autori nei modi che sono loro peculiari. Ad esempio: per la figura della madre Pariani racconta la storia di Quiquita, una giovane madre che rifiuta il suo piccolo figlio perché lo sente come un peso, in quanto, essendo stata abbandonata dal suo compagno, Manuel, quando era rimasta incinta, è costretta a prostituirsi per poterlo mantenere: inoltre il piccolo somiglia fisicamente al padre e questo

non permette a Quiquita di poterlo dimenticare. L'altra figura di madre, Silla, raccontata da Lecca, vive a Reykjavík e pratica la promiscuità sessuale al punto da non sapere chi è il padre della creatura che porta in grembo, ma rifiuta l'aborto e bisbigliando «con una certa solennità annuncia: se è femmina la tengo».[62]

Due madri vengono tratteggiate dalle penne degli scrittori: la prima vende il suo corpo per mantenere il figlio che odia, perché le ricorda l'uomo che l'ha abbandonata; l'altra è una ragazza, dalle abitudini quantomeno promiscue, che, anch'essa abbandonata, decide di tenere il figlio solo se sarà femmina, a causa del disprezzo per l'inettitudine maschile. Sono donne fragili e forti nello stesso tempo, che si nascondono nel territorio della memoria e si inaridiscono a causa della troppa passione; gli uomini, d'altro canto, vengono tratteggiati come figure meschine e infantili, incapaci di assumersi qualsivoglia responsabilità.

Il secondo racconto di Pariani, *La Moglie*, ha come protagoniste due donne, Juliana e Berta, che si alternano in una sorta di dialogo con se stesse e con la memoria. Sono le due donne di uno stesso uomo, Firmino: Berta è la moglie abbandonata nel 1947, quando Firmino decide di andare in America, e Juliana è la donna che Firmino ha conosciuto nel 1948 a Mendoza. Solo alla morte di Firmino, che avviene nel 1990 a seguito di un tumore al fegato, le due donne vengono a conoscenza della doppia vita del loro uomo e Pariani ci svela le loro reazioni, che sono uguali come sono uguali i nomi dei loro tre figli.

Lecca, invece, racconta la storia di una giovane donna di diciannove anni, che è emigrata da Kaliningrad, in Russia, a Visby, nell'isola di Gotland, dove si è sposata con un uomo, Tobbe. La storia della giovane affiora attraverso le lettere che scrive alla madre, la quale è rimasta nella città natale, raccontandole della sua infelicità di emigrante priva dei suoi affetti e dello spaesamento che prova in quel nuovo mondo che non le appartiene. Due donne, una madre e una figlia, che hanno compiuto due scelte diametralmente opposte, ma entrambe coraggiose: rimanere e partire, col cuore diviso in due.[63]

Questi doppi racconti servono a esemplificare il sistema di scrittura usato dai due autori: un sistema di racconti 'a specchio' che strania la scrittura messa in campo, ponendo in risalto le fratture stilistiche che emergono dal contrasto tra le diverse tipologie di narrazioni scelte e operate dai due autori. Stesso schema ripetuto per le figure rimanenti: l'analista, la vecchia, la maestra, la prostituta e la viaggiatrice.

Lecca riesce, attraverso queste figure, a trattare il tema della migrazione anche da un altro lato; non più la prospettiva straniata del migrante, ma l'insofferenza di chi risiede nel paese ospitante, e così facendo offre un nuovo elemento di riflessione sulla migrazione: infatti chi entra in un nuovo mondo non solo perde le sue radici, ma non riesce a crearsene di nuove, soprattutto se il pensiero diffuso è quello esemplificato dal personaggio della ricca e annoiata Marit, protagonista della terza storia: *L'Analista*.

Questo racconto ha per protagonista una giovane donna, Edy, laureata in psichiatria. Lecca dice che a Oslo non esistono i poveri, ma solo i milionari e i benestanti, e che Edy, che appartiene alla classe benestante, abita nel quartiere meno ricco della città ma svolge il suo lavoro di analista in uno studio che ha deciso di aprire nel quartiere più esclusivo della città, Holmenkollen. Il numero dei suoi clienti aumenta di giorno in giorno, non tanto perché Edy «sia particolarmente brava nel curare le distorsioni della mente, ma, piuttosto, perché lo studio è diventato ormai un luogo alla moda, frequentato dalle mogli annoiate dei potenti della città».[64] E proprio di una di queste signore, Marit Montgomery, la sua prima cliente, ci parla Edy, dicendoci che è l'unica delle sue pazienti che non l'annoia

[62] Laura Pariani e Nicola Lecca, *Ghiacciofuoco*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 30.
[63] Cfr. Roberto Francavilla e Maria Rosa Turano, *Isole di poesia*, Lecce, Argo, 1999, pp. 53-54.
[64] Pariani e Lecca, *op cit.*, p. 84.

profondamente, e che anzi è contenta di stare ad ascoltarla da due anni ogni venerdì pomeriggio alle quindici. Marit non soffre di nessuna particolare patologia in realtà, «ha solo il desiderio di essere ascoltata da qualcuno che la guardi dritto negli occhi»:[65] infatti «stringe la mano a Edy e se ne va senza aspettare alcun consiglio, né una diagnosi».[66] Edy ascolta, mentre Marit parla, lasciandosi trasportare dai suoi pensieri in un flusso di coscienza continuo; pensa ai suoi soldi, alla Norvegia e all'immigrazione, continuando a parlare senza un filo logico dando luce a discorsi in disordine:

> Altro che Europa unita! Via! Via tutta quella gente pronta a entrare qui senza nemmeno mostrare il passaporto. Adesso anche i bulgari e, fra poco, pure i turchi: vedrà! Per fortuna i nostri confini reggono. Siamo rimasti in pochi: noi e gli svizzeri. Tutti gli altri paesi si stanno perdendo. Non mi fraintenda: non vorrei sembrare razzista o quelle cose lì.[67]

Ad aggiungere all'opera ulteriori tematiche è il racconto di Pariani, *La Prostituta*, grazie al quale l'autrice, attraverso la finzione letteraria, denuncia un problema reale. Questa narrazione è la storia, viva e accorata, di una giovane donna, Letizia, e di due sue amiche, la Bambi e la Pelusa. Tutte e tre sono emigrate in Messico a Ciudad Juárez, nello stato di Chihuahua, con la speranza di poter un giorno attraversare la frontiera con gli Stati Uniti. Nel frattempo Letizia vive come molte giovani donne, a cui è toccata la stessa sorte: sono costrette a ballare nei locali notturni e a vendere il loro corpo per poter mandare un po' di soldi ai loro parenti rimasti nella Terra Madre. Letizia ha una bambina a casa, Marisel, che ha affidato ai suoi genitori e alla quale è molto legata: l'unico motivo per cui sopporta quella vita è quello di poterle offrire un futuro migliore del suo. Tutta la vicenda, narrata, di volta in volta, dalle tre ragazze, si focalizza sulle numerose sparizioni di giovani donne che avvengono in quella cittadina:

> dicono che molte delle ragazze sequestrate finiscano nei video *snuff*: le torturano, le stuprano, le mutilano fino alla morte. Ci sono negli Usa migliaia di videoamatori a cui piacciono filmati di questo tipo.[68]

È la notte di Halloween quando le tre giovani escono dal loro misero appartamento, dopo essersi truccate a lungo e vestite, per andare nel locale dove lavorano, con la speranza che un *gringo* americano si innamori di loro, le sposi e le salvi da quella vita infame. Mentre stanno a chiacchierare davanti al locale, si ferma un enorme macchina; il vetro del finestrino scorre giù e si sente una voce, che propone una cifra davvero alta; le tre ragazze si giocano a sorte la possibilità di andare con quel cliente e la vincitrice è Letizia, che rivolge il suo pensiero alla figlia e ai bei regali di Natale che quel cliente le darà la possibilità di farle, ma, mentre la giovane si avvicina alla macchina, appare dal finestrino la maschera di un teschio, che dicendole «Non stai guardando me, estás mirando tu muerte, chica»[69] le spara al cuore, uccidendola. La morte della giovane esemplifica quella di tante altre in un luogo in cui «la vita di una donna […] non vale niente […]. Sì, ammazzare donne è il divertimento più diffuso in questa città de mierda»[70] e attraverso questa storia Pariani assume una forte posizione critica su quello che ogni giorno purtroppo accade in Messico.

[65] Ivi, pp. 89-90.
[66] Ivi, p. 90.
[67] Ivi, p. 93.
[68] Ivi, p. 167.
[69] Ivi, p. 169.
[70] Ivi, p. 167.

Attraverso la letteratura e la costruzione di un mondo, basato sulla finzione, Pariani porta alla luce uno dei problemi più gravi relativi alle giovani donne in quella parte del continente americano: «sono più di cinquecento le donne assassinate a Ciudad Juárez negli ultimi anni»[71] e di questo fatto nessuno si occupa, polizia compresa:

> Qualcuno vide e chiamò il numero d'emergenza della polizia, ma nessuna pattuglia volle muoversi; richiamarono più volte, in tanti, ma quando le guardie arrivarono era già passata un'ora e mezza.[72]

Il racconto conclusivo di Pariani, *La Viaggiatrice*, si svolge su tre corriere: la prima percorre la linea Bolivia-Argentina, la seconda Argentina-Brasile e la terza La Rioja-Fatima, in Argentina. Nella prima l'io narrante descrive i controlli alla frontiera e in particolare una donna, che, come molte, è terrorizzata dalla polizia di frontiera che molto spesso è violenta. Grazie al narratore la donna si apre e racconta la sua storia, quella di una donna che si sta recando, con la figlia di otto anni, a Buenos Aires, dove abita il fratello, sperando di poter trovare un'occupazione migliore. Nel secondo viaggio Pariani racconta la realtà dei *contrabandidas*, e lo fa attraverso il dialogo dell'io narrante con una cameriera di un bar presso il terminal delle corriere, la quale dice che lì tutti sono *contrabandidas*; in seguito, dopo essere salita sulla corriera, si siede vicino a una vecchia signora, che, per vivere, è costretta, anche lei come molti, a fare la contrabbandiera. Per merito dell'io narrante la vecchia non viene scoperta dalla polizia locale e, dopo averlo caldamente ringraziato, si dilegua. Nell'ultimo viaggio racconta un incontro con Doña Circunstancia, una guaritrice, figura molto rispettata in quei luoghi, la quale rivela che ogni volta che deve dare una risposta a qualcuno, prima di parlare, deve:

> pensare quale risposta darei io, sulla base di quel poco che conosco. Poi mi tocca andare là dove dimorano i miei antepasados e chiedere loro la risposta che darebbero. Da lì infine devo andare dove stanno coloro che ancora non sono nati, per domandare anche a loro cosa ne pensano. E solo a questo punto posso tirar fuori una risposta riassumendo queste tre.[73]

Nell'ultimo capitolo Pariani si dedica alla descrizione dei tratti tipici, positivi e negativi, della cultura di cui da migrante è entrata a far parte, e si avverte che è proprio la sua esperienza personale a essere raccontata dall'io narrante: mentre le pagine di questo suo libro stanno terminando, l'autrice si toglie la maschera dell'invenzione e appare, forse per la prima volta, nuda davanti a noi e alla sua scrittura e pienamente immersa nella realtà di cui parla.

Questo resoconto di alcune storie di *Ghiacciofuoco* serve a far comprendere quanto questo romanzo sia, per il tipo di costruzione cui pertiene, fortemente ipermoderno, nel senso che si allontana da una narrazione di tipo ego-monolitico, frammentandosi e decostruendosi, volgendosi verso una tipologia letteraria in cui «più l'opera tende alla moltiplicazione dei possibili più si allontana da quell'*unicum* che è il *self* di chi scrive […] magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale».[74]

[71] Ivi, p. 163.
[72] Ivi, p. 167.
[73] Ivi, p. 197.
[74] Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1993, p. 121.

3. *Il piatto dell'angelo*

Nell'ultima opera oggetto di questo contributo, la scrittura di Pariani diventa ancora più post-postmoderna in quanto, pur parlando sempre dell'emigrazione, lo fa con un 'atteggiamento narrativo' che nel corso del romanzo viene a essere sempre più corale. Si comprende come all'interno di un unico testo si possa arrivare a ottenere una focalizzazione multipla e, per dirla in maniera bachtiniana, anche *dialogica* tra l'autrice e i suoi personaggi.

L'autrice introduce il tema migratorio facendo spiegare dai suoi personaggi il perché del titolo dell'opera:

> Ecco, siamo in due, io e la nonna, ma è apparecchiato per tre minestre. Il piatto dell'angelo, dice la vecchia Giovanna, intendendo con queste parole alludere alla tradizione per cui nei giorni di festa si aggiunge un posto a tavola per chi è lontano, ma potrebbe arrivare inaspettato […] il nonno Cesare, partito per l'America nel 1926, mai tornato, ma perennemente atteso. Ché, anche se può sembrare paradossale, in casa nessuno più di un assente richiede maggior devozione.[75]

L'opera, dunque, vuole fare di una coralità – come sempre tutta al femminile – il suo fulcro: mentre in *Quando Dio ballava il tango* nonna Venturina e la nipote Corazón con i loro rispettivi racconti aprivano e chiudevano il romanzo, qui un'altra nonna e un'altra nipote lo aprono insieme, congiuntamente, con un ricordo comune; già tale elemento potrebbe essere segno di un passo ulteriore verso una coralità più marcata.

Anche in quest'opera il tema della migrazione viene focalizzato da sguardi multipli, che si alternano nei capitoli rispettivamente intitolati *ieri* e *oggi*, apparentemente opposti eppure complementari. *Ieri* rappresenta le tante famiglie italiane che nel corso del primo Novecento hanno visto partire i propri uomini per l'America alla ricerca di un futuro migliore e del benessere e spesso hanno atteso vanamente il loro ritorno:

> *Ieri* emigravano dall'Italia diretti in Merica. Centinaia di migliaia di milioni. Ci fu chi, come il Togn, se ne andò per evitare la lunga leva militare. Altri, come il Peppino, perché stufi delle guerre: prima dell'Abissinia, poi la Libia, e Rodi, e i crucchi, domani chissà contro chi […]. Ci fu chi, come il Vittore, ebbe dei guai coi riga-rossa per una bega di coltelli […] Chi come il Cesare, se ne scappò di notte, perché ricercato dai fascisti a causa della sua fede anarchica.[76]

Oggi, invece, dà voce all'emigrazione femminile: nel XXI secolo sono le donne, in questo caso dell'America del Sud, a cercare la propria fortuna in Italia, come badanti e collaboratrici domestiche, lasciando a casa le proprie famiglie ad aspettarle:

> *Oggi* partono le donne, perché per loro c'è maggior possibilità di impiego, come badanti o cameriere o donne delle pulizie: tutti lavori al femminile. Che parti a fare, Felipe, se l'unico mestiere che conosci è coltivare fave e castrare agnelli? Nelle piazze di Roma il granturco non sussurra nel vento, né pascolano greggi. Che parti a fare, José, se sai soltanto pescare nel Paraná? Dove mai potresti esercitare la pesca a Milano che non ha neppure uno straccio di fiume piccolo così e sui canali di un tempo hanno steso l'asfalto? Meglio che tu rimanga in America a curare i figli, mentre tua moglie va in Italia a fare la grana. Poi, quando lei tornerà ricca, todo se va a arreglar.[77]

[75] Laura Pariani, *Il piatto dell'angelo*, Firenze, Giunti, 2013, p. 10.
[76] Ivi, p. 17.
[77] Ivi, p. 23.

Le due differenti tipologie di emigrazione corrispondono ai diversi periodi storici attraversati dalle società europee;[78] esiste una differenza fondamentale tra le tipologie migratorie e riguarda l'assetto familiare di coloro che restano. Nel mondo di Pariani, quando è l'uomo a lasciare il proprio nucleo per cercare fortuna altrove, la donna rimane in patria a prendersi cura della famiglia. Solitamente, quindi, la donna rifiuterà o, più spesso, non avrà la possibilità di risposarsi e riverserà tutto il suo affetto e la sua attenzione sulla crescita dei figli avuti dall'uomo lontano: essi verranno allevati nel suo ricordo e nel suo mito, in perenne e vana attesa del suo ritorno. L'uomo, intanto, potrà rifarsi una vita e una famiglia dall'altra parte dell'Oceano, dimenticandosi di chi ha lasciato a casa. L'altrove, quello che diventerà la seconda patria dell'emigrante, viene visto come un mostro che fagocita giovani vite: «Ieri ogni famiglia italiana dava alla Merica il suo tributo di giovani».[79] Se è la donna, invece, ad allontanarsi dal paese natale e dal proprio nucleo familiare, la situazione si presenterà in modo diverso: il padre-marito cercherà spesso relazioni fugaci di tipo sessuale, senza cercare una relazione stabile, e trascurerà l'educazione dei figli, che verranno lasciati a se stessi. La prole, quindi, – come si vedrà nelle storie raccontate da Pariani in quest'opera – a poco a poco si distaccherà dalla figura materna, fino ad arrivare a sentirsi abbandonata e tradita. Intanto la donna si rifugerà in relazioni sessuali degradanti e di breve durata solo per sentirsi parte del nuovo mondo, oppure si chiuderà in casa del datore di lavoro, per evitare di avere contatti con un mondo esterno che non riconosce come suo. In entrambi i casi sono i figli e il loro benessere a essere al centro dei suoi pensieri, uniche motivazioni che la spingono a rimanere e a non fare ritorno nella Madre Terra.

Seppur lontane nel tempo e in parte nei modi, si vedrà nel corso del racconto, grazie alla messa in evidenza di alcuni *topoi* della letteratura migrante – quali la perdita di radici, il ritorno alla memoria, il senso di solitudine e sradicamento ecc. – come queste due tipologie di emigrazione abbiano, in realtà, molto in comune.

Il romanzo inizia con il racconto di una donna cresciuta in una famiglia che ha patito i dolori dell'emigrazione: quella in America nel 1926 del nonno Cesare, protagonista-assente della narrazione, che non ha mai smesso di condizionare il nucleo familiare. La nonna, Giovanna, ha vissuto una vita fatta di illusioni e di vane attese; la madre, allevata nel mito di un ipotetico ritorno paterno, invece, è cresciuta odiando quella figura sconosciuta attorno alla quale ruotava la vita di sua madre e, involontariamente, la sua: «Intanto la bambina – che eri tu madre – attaccata al seno della Giovanna, beveva il latte nero dell'angoscia»[80]; «[…] sentivi montare dentro te una grande collera contro il Cesare che

[78] Nel primo periodo l'uomo europeo, in questo caso italiano, emigra in America meridionale per cercare e offrire lavoro. All'inizio del Novecento il territorio dell'America del Sud era, infatti, ancora scarsamente popolato e l'emigrante europeo aveva la possibilità di trovarvi condizioni di impiego vantaggiose. Al contrario, la seconda tipologia di migrazione coinvolge le donne dell'America latina, che vengono in Europa offrendo il proprio lavoro come badanti e collaboratrici domestiche: il mercato del lavoro del paese ospitante non presenta in generale condizioni espansive e di crescita economica, come avveniva nel caso della prima tipologia migratoria. In particolare, le migranti sopperiscono, da una parte, alla carenza della previdenza sociale italiana e, dall'altra, al progressivo sgretolamento della famiglia allargata nella sua funzione di cura degli anziani. Questa specifica occupazione interessa varie zone del mondo secondo principi particolari. È innegabile, infatti, che sono maggiormente coinvolte le donne: esse presentano una certa affinità culturale con la popolazione ospitante. Non è un caso, infatti, che tale categoria di migranti appartenga prevalentemente a Paesi in via di sviluppo di religione cattolica, oltre ai paesi dell'America latina, alle Filippine e ad alcuni paesi dell'Europa orientale.

[79] Pariani, *Il piatto dell'angelo*, cit., p. 41.

[80] Ivi, p. 53.

non tornava»[81] e «*Ieri* anche tu, madre, hai covato rabbia contro l'assente».[82] Al termine del racconto, la voce narrante ci informa del fatto che la donna è poi andata fino in America per riportare un marito a sua madre, vedova bianca da troppi anni:

> *Ieri* tu, madre, hai osato fare quello che le abbandonate della tua epoca non osavano fare: sei andata a stanare chi era partito e non aveva rispettato le promesse. Esigevi che lasciasse la casa e la vita che aveva costruito, la donna straniera che l'aveva accompagnato per quarant'anni. Hai preteso che tornasse in Italia dalla moglie legittima, rimasta vedova bianca per un tempo altrettanto lungo. Sostenevi che il Cesare ti doveva questo sacrificio, a mo' di riparazione. Avevi vissuto preparandoti a questo. Per tutta la vita ti eri sentita offesa covando un desiderio di rivincita.[83]

La voce narrante, si scopre nel proseguo del romanzo, finisce per coincidere – per la prima volta esplicitamente rispetto alle altre opere – con quella dell'autrice.[84] La sua voce e quella di sua madre si sommano e si confondono.[85] Il silenzio dell'una diventa quello dell'altra, così come il dolore e il senso di straniamento: di generazione in generazione l'emigrazione colpisce tutto il nucleo famigliare. Questa esperienza, sempre particolare e fortemente soggettiva, riesce a divenire universale in quest'opera: è di tutti e per tutti. L'elemento corale, dunque, si amplifica attraverso la narrazione della vicenda particolare e individuale della narratrice, che però assurge a universale, attraverso il dolore e il ricordo. L'autrice rende esplicite le motivazioni che l'hanno portata alla scrittura:

> all'indomani di quelle ore inquiete ho cominciato a scrivere per la prima volta un diario. Per non nascondere nulla a me stessa. Per non essere obbligata a parlare con te. Rifugiandomi nella scrittura con la passione di chi ha paura di avere a che fare con segreti che pesano. Poi tu hai trovato il quaderno e l'hai distrutto: anzi, mi hai imposto di riscrivere un resoconto addomesticato di quel viaggio.[86]

Pariani scrive quest'opera per sua madre, per ricordarla, per perdonarla e capirla e, soprattutto, per capirsi:

> Madre, quando mi fermo davanti alla casa dove sei nata, la prima ingrata sensazione è quella di essere una persona senza passato, nata già più che sessantenne su questo sedile d'auto; quasi mi stessi inventando una storia di famiglia in realtà mai avvenuta. Infatti, della vecchia corte – la fontana a pompa da cui il getto d'acqua fuoriusciva a spruzzi irregolari, la striscia di terra dove gigli e cavoli crescevano insieme tra le bave argentate delle lumache, il gelso scheletrico, la biancheria stesa sul corrimano, l'odore familiare delle bestie nelle stalle – non rimane nulla: tanto cemento recente ha cancellato la mia e la tua infanzia. Eppure so che stava qui... Un sussulto della memoria: di quando a scuola mi contavano che il tempo è come un fiume. Balle. Il tempo è come il cielo – questo «cielo di Lombardia, così bello quando è bello, così splendido, così in pace» – dimodocché i ricordi non sono pesci che nuotano contro corrente, ma passeri che s'innalzano in volo cercando libertà. Con tali occhi della memoria entro nella cucina della casa che qui esisteva un tempo. Tutto come allora, indenne da ogni trasformazione.[87]

[81] Ivi, p. 54.
[82] Ivi, p. 100.
[83] Ivi, p. 137.
[84] Ivi, p. 139.
[85] Ivi, p. 94.
[86] Ivi, p. 134.
[87] Ivi, p. 9.

Il romanzo diviene un viaggio dell'autrice dentro se stessa, alla ricerca di quelle che sono le perdute radici: il racconto delle sue vicende diventa un'autobiografia corale della migrazione in quanto, se da un lato, forse per la prima volta, la scrittrice narra la sua personale vicenda di migrante, dall'altro non cessa di collegarla a quella vissuta da altre donne, le stesse a cui ha sempre prestato la voce.

Laura Pariani, nel corso de *Il piatto dell'angelo*, alterna, infatti, la propria storia di migrante alle vicende di un'altra donna, Marina, che ripercorre le tracce di Lita, la badante della madre di suo marito Piero, venuta in Italia per cercare fortuna dalla Bolivia. Marina e Piero si sono recati a La Paz in vacanza insieme a una coppia di loro amici e ne approfittano per andare da soli un giorno a far visita alla famiglia di Lita. Quando arrivano nel paesino fuori mano in cui Lita abitava con le figlie e la madre, trovano una situazione abbastanza diversa rispetto a quella che la giovane aveva prospettato loro. In casa ci sono la madre di Lita, gravemente malata, che nel corso del racconto morirà, e suo fratello Nicolás, andato ad abitare lì per non lasciare da sole le due nipoti dopo la partenza della loro madre: Alicia, la più piccola, e Carmen Rosa, adolescente che ha appena avuto una figlia, Daiàna, da un giovane che ora sta svolgendo il servizio militare. Nel corso della visita, Marina si rende conto che Lita ormai sa ben poco della condizione in cui vivono i parenti.[88] L'emigrazione diventa, quindi, oblio e dimenticanza. Carmen Rosa non comunica più con la madre, perché si è sentita abbandonata e tradita da lei, poiché aveva promesso che lei e la sorella minore l'avrebbero raggiunta in Italia e, invece, non le ha ancora chiamate. Carmen Rosa non le ha nemmeno raccontato che ha avuto una figlia e che questa è diventata la sua unica ragione di vita: «La rabbia dell'abbandono sembra intossicarla […] Per Carmen Rosa la lontananza di Lita è diventata un nodo profondo, nero, incatramato, che raschia le viscere».[89] Marina e Piero affrontano in maniera decisamente diversa tale incontro. Per Piero è solo una formalità noiosa da sbrigare prima di tornare ai divertimenti della vacanza, per Marina, invece, è l'occasione per compiere un percorso di crescita nel confronto con il diverso e per capire meglio anche la giovane Lita.[90]

Nell'alternarsi dei due filoni principali – quello squisitamente autobiografico e quello riguardante Marina e la sua crescita – si dipana il racconto di molte altre storie, facendo diventare quest'opera un romanzo a più voci: un romanzo post-postmoderno dalla polifonia amplificata.

Alcune tra le storie raccontate sono già presenti nell'universo di Pariani; in particolare quella di Firmino,[91] che appariva in una versione più estesa nel secondo racconto, *La Moglie*, contenuto nel romanzo *Ghiacciofuoco*. In *Il piatto dell'angelo* il richiamo a questa storia è decisamente breve, ma comunque efficace:

> *Ieri* il Firmino, che aveva lasciato in Italia moglie e tre bambini, si riformò una famiglia a Mendoza e mise al mondo altri tre figli argentini a cui diede il nome di quelli lasciati oltreoceano. Ogni tanto scoppiava in lacrime senza apparente motivo. A chi gli chiedeva perché, rispondeva che soffriva di nostalgia per i suoi tre hermanitos lasciati in Italia. Ma non la contava giusta: ché non di fratellini si trattava, ma dei tre figli italiani abbandonati. Il senso di colpa evidentemente lo schiacciava…Uno dei suoi figli mericani *oggi* mi racconta la storia del Firmino iniziando con queste parole: Mio padre era un uomo molto triste.[92]

[88] Ivi, p. 94.
[89] Ivi, p. 82.
[90] Ivi, p. 28.
[91] Ivi, p. 124.
[92] *Ibidem*.

In questo romanzo sembrano confluire molti dei racconti e delle suggestioni che aleggiano nelle altre opere di Pariani. È come se l'opera in cui l'autrice parla per la prima volta in prima persona fosse la *summa* dei lavori precedenti e, in parte, la continuazione naturale di *Quando Dio ballava il tango*, almeno dal punto di vista strutturale: racconti riguardanti diverse donne che si alternano nei capitoli e la presenza di una nonna/madre e di una nipote/figlia, che racchiudono tutte le storie e ne divengono il filo conduttore.

L'autrice, in questo caso, opta per il romanzo autobiografico, rendendolo però allo stesso tempo corale: l'autorialità moltiplicata sfugge a ogni pretesa classificatoria e pertanto emerge come lo sradicamento e le difficoltà proprie del migrante siano *topoi* talmente universali da riguardare l'intera collettività.[93]

Questo racconto può essere narrato solo in una lingua ibrida e fortemente espressiva, in cui possano rimanere l'uno accanto all'altro gli idiomi delle mille tipologie di donne che albergano nell'orizzonte narrativo. È una lingua che appartiene all'orizzonte dell'ambiguità e della metamorfosi, divenendo così lingua madre di tutte le migranti. L'autrice offre alle donne di cui racconta la storia una lingua-dialetto che recupera i suoni dei dialetti lombardi dei contadini e della sua infanzia e si mescola a una lingua ispanica del Sud America attraverso cantilene e filastrocche: «Dèjala al agua correr, dèjalo al verde brotar, déjalo al triste que llore, llorando se ha'iconsolar…»[94] e «Hacen-rin, Hacen-ran, los maderos de san juan, piden pan, no les dan, piden queso, les dan hueso, y les cortan el pescuezo…».[95] La narrazione si realizza in una lingua «[…] con un accento che non potrà mai essere perfetto»,[96] un italiano, più che altro in alcuni punti un dialetto lombardo, macchiato di argentino, una lingua dunque che deriva dall'essere parte della migrazione:

> altrimenti sacan los bastones […] ; La puttàsca della porcamadò, sibila […] ; […] partire anca mì […]; [...] oh Signùr di puarìtt, che quell di àlter al gh'ha i curnìtt […]; […] due hijos de puta […]; […] innanz-indré dall'Italia alla Merica […]; La abuelita sufre porque mamá todavía no volvió, dice come se fosse un'ovvietà […]; Voi, cara moglie e figlia, sarete sempre nel mio corazón […]; Las chicas somos especiales, dice sorridendo […] Si hicieramos como Alicia en el país de las maravillas, sospira Alicia con l'innocenza della fantasia...Nascondersi in una tasca. Ché di sicuro nelle tasche los policías no van a mirar.[97]

È questa l'unica lingua in grado di descrivere i dolori, le ansie e le lacerazioni delle donne da lei descritte, compresa se stessa:

> Come vivere, infatti, una vita nuova, quando ciascuno aveva abbandonato le uniche cose che contano nella vita: un paese, la famiglia, la comunità degli amici, le feste, la lingua materna?[98]

Pariani, con questi tre romanzi-racconti in particolare, non può non essere ascritta nel novero di quegli scrittori post-postmoderni che, dovendo farsi carico degli effetti dell'ampliamento del flusso transnazionale contemporaneo, sono portati a una scrittura frammentata, caratterizzata da una lingua ibrida, che consenta la rappresentazione e la ricerca di strutture identitarie più flessibili.

I romanzi di Pariani, come si è potuto constatare, si servono di nuovi *pattern* narrativi, che li rendono strutturalmente atipici: essi sono composti, infatti, da una serie di racconti

[93] Pariani, *Il piatto dell'angelo*, cit., p. 123.
[94] Ivi, p. 23.
[95] Ivi, p. 61.
[96] Ivi, p. 125.
[97] Ivi, pp. 15, 16, 19, 21, 22, 40, 47, 69, 73, 130.
[98] Ivi, p. 41.

collegati tra loro attraverso una costruzione a incastro, connessa da temi e motivi della letteratura della migrazione e dalla compresenza di focalizzazioni multiple e fluide:

> what initially appeared to be a collection of stories united by a common theme, in the end could be read as an extreme case of deconstruction of the novel form, in line with a postmodern sensibility which has lost faith in linear, all-encompassing narration. Since her literary debut in the early 1990s, the short story seems to be the most congenial narrative form for Pariani, and the distinction between the (fragmented) novel and the interweaving of short stories is so feeble as to become useless.[99]

Il romanzo viene, dunque, destrutturato in senso post-postmoderno, divenendo il luogo in cui è possibile operare la ricerca di identità a forte caratterizzazione rizomatica. Ciò viene a essere esemplificato dal linguaggio utilizzato dalle differenti protagoniste dei vari racconti, che, costruite come forme allegoriche, alternano, in un gioco di rispecchiamenti senza soluzione di continuità, i loro punti di vista, attraverso un linguaggio punteggiato da altre lingue, quale reminiscenza di un'appartenenza a un altrove differente.

Pariani utilizza dimensioni narrative differenti tra loro per dare voce ai racconti delle sue protagoniste: a storie fondamentalmente realistiche si alternano racconti profondamente antirealistici, tendenti anche all'onirico e al fantastico, in cui la trama si affida al frammento e al non finito, ponendosi in una dimensione di costruzione allegorica, dove il ritorno con la memoria alle radici si complica col trascorrere del tempo e dimenticanza e ricordo non solo si alternano, ma risultano compresenti.

Vi è, da parte di Pariani, un esplicito e marcato rifiuto a muoversi all'interno di una prospettiva monolitica e stabilita: nella sua prospettiva, la narrazione diventa la modalità per dislocare e indagare la fluidità del reale che la circonda. Il suo è un pensiero 'meticcio', come meticcia è la sua narrativa, che conduce, di conseguenza, all'apertura del canone: i suoi romanzi contaminano codici espressivi e registri narrativi, portando a una mescolanza di tutti i generi, che rende questi racconti delle contro-narrazioni tipiche della post-postmodernità.

La moltiplicazione dei possibili, che viene amplificata dall'avvicendarsi delle differenti focalizzazioni all'interno dei racconti, conduce a uno spaesamento tipico della letteratura migrante: i romanzi di Pariani sono racconti fluidi e corali, animati da nuovi stilemi narrativi, in cui le molteplici focalizzazioni vengono contaminate profondamente dalla continua dialettica dei narratori. In questo senso, la scrittura di Pariani, decostruendosi costantemente nell'edificazione stessa del testo, si allontana da una narrazione di tipo monolitico, rivolgendosi verso una tipologia letteraria post-postmoderna fortemente frammentata, che sembra essere l'unica in grado di consentirne la realizzazione.

Il dato che caratterizza l'universo narrativo di Pariani è un'ambiguità costitutiva, che fa da specchio allo spaesamento e allo straniamento tipici di un'identità poli-rizomatica, che, entrando in contatto con l'altro da sé e con l'altrove, muta in un continuo scambio dialettico. La ricerca, quanto mai straziante e difficoltosa, di un'identità flessibile e molteplice dona alla scrittura di Pariani quella fascinazione e quel mistero che la contraddistinguono, determinati dall'ambiguità di essere continuamente in bilico tra due mondi paralleli e apparentemente inconciliabili e, per questo, tipologicamente post-postmoderni.

[99] Cfr. Sulis, *'Forse succede sempre così quando si scrive': self-reflection between Postmodernism and Feminism in Laura Pariani's writing*, cit., p. 458.

Comparatismi 4 2019

«Quel pezzetto di ippocampo è qualcosa che manca»: scritture sul corpo in *Non luogo a procedere* di Claudio Magris

Diego Salvadori

Abstract • Nel muovere le fila dalla disgregazione del tempo e della storia, *Non luogo a procedere* di Claudio Magris (2015) è indubbiamente chiamato a fare i conti con le conseguenze di un «medioevo postmoderno» (cfr. *L'infinito viaggiare*, 2005) che sfaldano il tessuto narrativo ma parimenti propiziano il sorgere di uno spazio inedito del racconto, laddove la scrittura si fissa in maniera prensile al mondo reale. Il presente contributo intende soffermarsi sulla preminenza del corpo nell'ultimo romanzo dello scrittore triestino, analizzandone non solo la resa stilistica, ma al tempo stesso prestando attenzione alle dinamiche intratestuali, al fine di tracciare i punti fermi di una diacronia tematica. In ultima istanza, si vuole guardare alle *geografie corporali* sottese al romanzo, tali da rendere il *setting* del libro un vero e proprio organismo, ininterrottamente esposto ai veleni della Storia.

Parole chiave • Corpo; Claudio Magris; *Non luogo a procedere*; Risiera di San Sabba; Storia

Abstract • Portraying the breakdown of Time and History, Claudio Magris' *Non luogo a procedere* (2015) deals with the consequences of «Postmodern Dark Ages» (see *L'infinito viaggiare*, 2005) which crack the narrative texture and, at the same time, outline a new textual space; a space in which writing grasps reality, converging towards a deep word-world mimesis. The current essay seeks to investigate how the prominent role of the body, in *Non luogo a procedere*, turns to assess the primacy of a rhetoric level where the body itself becomes a starting point of a thematic diachrony. By addressing corporeal geographies of *Non luogo a procedere*, the novel reveals itself as a true and proper organism, tainted by the poisons of History.

Keywords • Body; Claudio Magris; Geocriticism; *Blameless*; Risiera di San Sabba; History

«Quel pezzetto di ippocampo è qualcosa che manca»: scritture sul corpo in *Non luogo a procedere* di Claudio Magris

Diego Salvadori

1. Materia e carne

Nel consegnare al lettore una struttura dedalica e in espansione, *Non luogo a procedere*[1] (2015) di Claudio Magris porta a compimento una personale «strategia rappresentativa della Storia»,[2] avviatasi con *Illazioni su una sciabola*[3] (1985) e poi proseguita tra le pagine del romanzo *Alla cieca*[4] (2005). Una trilogia che si esaurisce in una narrazione complessa, in un «congegno […] labirintico e rizomatico»[5] pronto a restituire quella che Renzo Sanson ha definito quale «singolare, ordinata frammentarietà, ricca di *link* e riferimenti incrociati».[6] *Non luogo a procedere* si articola per piani sconnessi e trasversali, dove la storia della Risiera di San Sabba – l'unico campo di concentramento italiano, attivo tra il 1943 e il 1945 durante la Adriatisches Küsteland – s'interseca, ma forse sarebbe meglio dire 'si sovrappone', all'allestimento di un museo della guerra per la pace: Ares per Irene.[7] Museo che si compone pagina dopo pagina, grazie al lavoro di sistemazione dei reperti bellici raccolti da Diego de Henriquez: «il triestino che spese tutta la sua vita nella raccolta del suo immane museo della guerra, nel cui misterioso e sospetto rogo[8] trovò alla fine la morte».[9] È attraverso la materia che la narrazione si svolge, nel senso che questi *nomina* sono «in attesa di una possibile sintassi»[10], come tante lampade di Aladino generatrici di

[1] Claudio Magris, *Non luogo a procedere*, Milano, Garzanti 2015. D'ora in poi indicato in nota con la sigla *NLP*.
[2] Ernestina Pellegrini, *Magris e le immagini della storia*, in *Per Enza Biagini*, a cura di Augusta Brettoni et al., Firenze, FUP, p. 419.
[3] Claudio Magris, *Illazioni su una sciabola* [1985], Milano, Garzanti, 2013.
[4] Id., *Alla cieca*, Milano, Garzanti, 2005.
[5] Ernestina Pellegrini, *Non luogo a procedere di Claudio Magris*, «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 4, 2015, p. 590. Sempre sull'ultimo romanzo di Magris, si veda: Ead., *"La letteratura come trasloco". Sondaggi nell'opera di Claudio Magris*, in *Paesaggi culturali. Scritti in onore di Giovanni Puglisi*, a cura di Paolo Proietti e Salvatore Silvano Nigro, Palermo, Sellerio, 2018, pp. 525-548.
[6] Renzo Sanson, *Magris tra i fantasmi di Trieste inseguendo un'ossessione che fa rivivere de Henriquez*, «Il Piccolo», 6 ottobre 2015, web, ultimo accesso: 2 settembre 2019, <ilpiccolo.gelocal.it/tempo-libero/2015/10/06/news/magris-tra-i-fantasmi-di-trieste-inseguendo-un-ossessione-che-fa-rivivere-de-henriquez-1.12219822>.
[7] Il Civico Museo della Guerra per la Pace Diego de Henriquez esiste realmente e si trova a Trieste, in Via Cumano 22, sito web: <http://www.museodiegodehenriquez.it/>.
[8] De Henriquez muore il 2 maggio 1974.
[9] Claudio Magris, *Vivere nella prigione delle idee fisse [dalla vicenda di Remiggi Luigi fu Lorenzo a Goethe, Kafka e Canetti]*, «Corriere della Sera», 2 febbraio 1992, p. 32.
[10] Andreina Lavagetto, *Nominare la materia*, in «L'Indice dei libri del mese», XXXIII, 4, aprile 2016, p. 22.

ulteriori racconti.[11] E se in *Alla cieca*, la Storia si riduceva a «lo zero assoluto, la morte della materia»,[12] ora questa materia si fa vitale e portatrice di narrazioni perché nel suo essere residuato di morte si colloca oltre un estremo passaggio di stato: in uno spazio, come quello museale, dove l'orrore può, ma soprattutto deve, farsi leggibile.

Magris ha portato sulla pagina una delle amnesie più eclatanti della storia italiana. Un «epilogo senza epilogo»,[13] per dirlo con le parole di Ferruccio Fölkel, che ha finito per lasciare impunite le azioni ignobili dei nazisti e dei delatori, i cui nomi erano stati incisi dai prigionieri sui muri della Risiera e poi ricopiati da Diego nei propri diari.[14] Come ha scritto Adolfo Scalpelli nella prefazione a *San Sabba. Istruttoria e processo per il Lager della Risiera*:

> Da Norimberga è passato un solo insegnamento a Trieste: così come là si era riusciti a non permettere che si affacciassero, se non marginalmente, le ragnatele di complicità e alleanze che avevano reso possibili le "resistibili ascese di Hitler", così qui si è riusciti a chiudere il processo in limiti così angusti da non toccare o risvegliare la suscettibilità di ambienti triestini che non sono certo scevri da macchie indelebili di complicità e collaborazione.[15]

In un'intervista con Antonio D'Orrico, Magris ha parlato di «un'incomprensibile rimozione collettiva (anche negli ambienti antifascisti)», per poi rievocare le tappe di questo oblio:

> Nel 1954 gli inglesi portarono via molti documenti dagli archivi di San Sabba. Furono secretati e restano tuttora inaccessibili. Nel romanzo ho cercato di trovare il motivo di questa omertà. Si cercava di proteggere qualcuno? E chi? Ho passeggiato a lungo tra le celle e i cortili della Risiera, come faccio sempre sui luoghi teatro dei miei romanzi, cercando di immaginare le atrocità commesse, i volti delle vittime, dei delatori (i triestini che tradivano sé stessi), dei carnefici. E i testimoni superstiti perché tacquero? Forse perché (come successe ai sopravvissuti alla Shoah) temevano di non essere creduti tale era l'orrore dell'accaduto?[16]

[11] Alessandro Mezzena Lona, *Claudio Magris: «Nessuno di noi può dirsi innocente per l'inferno della Risiera»*, «Il Piccolo», 22 ottobre 2015, web, ultimo accesso: 2 settembre 2019, <https://ilpiccolo.gelocal.it/tempo-libero/2015/10/22/news/claudio-magris-nessuno-di-noi-puo-dirsi-innocente-per-l-inferno-della-risiera-1.12310085>.

[12] Magris, *Alla cieca*, cit., pp. 158-159.

[13] Ferruccio Fölkel, *La Risiera di San Sabba. Trieste e il litorale adriatico durante l'occupazione nazista*, Milano, Mondadori, 1979.

[14] A proposito dei diari di Diego de Henriquez, si veda Vincenzo Cerceo et al., *Diego de Henriquez. Il testimone scomodo*, Trieste, Beit, 2015, p. 15: «Diego de Henriquez, nella sua lunga vita di collezionista, iniziata ancora prima del secondo conflitto mondiale, raccolse anche un'infinità di documenti di argomento storico e trascrisse, in una miriade di quadernetti, le testimonianze che raccoglieva dalle persone con le quali parlava ed anche le scritte murali che lo colpivano, comprese quelle che trovava nei gabinetti pubblici. Questi quadernetti di appunti sono noti come i suoi diari: ed in essi ricopiò anche le scritte sui muri della Risiera di San Sabba (scritte che furono cancellate quasi subito dal Governo Militare Alleato del Territorio Libero di Trieste […], in vigore dal 15 settembre 1947 al 26 ottobre 1954), le quali riportavano (così si dice) anche nomi di collaborazionisti triestini. Una parte dello smisurato archivio di Henriquez si trovava nel magazzino di Via San Maurizio 13, dove abitava anche il professore: la sera del 2 maggio 1974 un incendio (probabilmente doloso) oltre a distruggere gran parte della collezione provocò anche la morte del professore».

[15] Adolfo Scalpelli, *Prefazione*, in Id. (a cura di), *San Sabba. Istruttoria e processo per il Lager della Risiera*, Trieste, Aned-Lint, 1988, p. XVII.

[16] Antonio D'Orrico, *Auschwitz a Trieste*, «Sette», 9 ottobre 2015, web, ultimo accesso: 2 settembre 2019, <http://www.informazionecorretta.com/main.php?mediaId=274&sez=120&id=59848>.

Sono domande che trovano risposta in quello che è il labirinto della narrazione, in cui la Risiera occupa il centro alla stregua, Magris *dixit*, di un minotauro[17] che ha divorato la Storia e i suoi protagonisti, ragion per cui «*Non luogo a procedere* è una summa, un romanzo totale»[18] dove chi scrive quella storia la fa a pezzi.[19] La pagina bianca, allora, come un tavolo di dissezione. La scrittura come strumento da taglio. La Storia smembrata in un susseguirsi di corpi pronti a restituire un sistema di isotopie tematiche e che a loro volta soggiacciono alla struttura caparbiamente intrecciata del libro, dove alle 53 «lasse narrative»[20] si alternano ulteriori cornici micro-narranti: dalla storia di Luisa Brooks, la curatrice del Museo della Guerra e ideale controcanto di Diego; alle vicende del botanico praghese Alberto Vojtěch Frič; financo ad approdare al capitolo singolo dedicato al soldato Otto Schimek.

Anatomia del racconto, anatomia del corpo. L'impressione è quella di avere a che fare con un libro-organismo mediante cui la corporalità si declina per piani narrativi molteplici, fermo restando il fatto che la materia – cioè i reperti che trovano collocazione nello spazio museale – propizia il disfacimento di quei corpi che le tragedie perpetrate dall'uomo hanno tentato di cancellare. «Putrefaction of the spirit as well as of the body»,[21] ha scritto Allan Massie in una recensione al romanzo: l'orrore della Guerra frammenta il corpo, lo esibisce ancora fumante tra le «memorie lutulente e mefitiche»[22] di una Trieste sommersa, anch'essa destinata a entrare nelle maglie di un'immanenza contaminata e contaminante. Il corpo è immagine, sensazione, gestualità e infine parola, in un libro dove tutto – ha arguito Ernestina Pellegrini – si fa «*visible speech*, concreta, corporale fisicità»;[23] mentre la Storia, tutt'altro che *magistra*, occupa il centro di una narrazione plurale. Una Storia ch'è Gorgone, Gigantessa: la Minotaura.

2. Dal sangue alla pelle: dissezioni e lessicalità

I corpi di *Non luogo a procedere* sono ancorati alla Storia e come per osmosi traggono nutrimento da essa, anche quando ridotti a brandelli o in cenere, sfregiati o marchiati a fuoco. *La storia non è finita*,[24] recita il titolo di una raccolta di saggi del 2006, a riprova di una polarità cui la Letteratura non può sottrarsi, perché se la Storia – così si legge in un inserto saggistico di *Utopia e disincanto* – «dice gli eventi […], la letteratura li fa toccare con mano laddove essi prendono *corpo e sangue* nell'esistenza degli uomini».[25] Corpo e sangue: il binomio torna in maniera preponderante nelle pagine di *Non luogo a procedere* e alimenta quella che a conti fatti è una vera e propria 'epica dell'orrore'.[26] Il sangue cola,

[17] Cfr. Alessandro Beretta, *«Racconto un sogno di pace attraverso la guerra»*, «Corriere della Sera», 25 gennaio 2015, p. 6.
[18] D'Orrico, *op. cit.*
[19] Cfr. *Ibidem*: «*Non luogo a procedere* è una summa, un romanzo totale dove […] [Magris] fa a pezzi la Storia».
[20] Sanson, *op. cit.*
[21] Allan Massie, *Putrefaction of The Spirit*, «Wall Street Journal», 16 giugno 2017, web, ultimo accesso: 2 settembre 2019, <wsj.com/articles/putrefaction-of-the-spirit-1497649216>.
[22] Sanson, *op. cit.*
[23] Pellegrini, *Non luogo a procedere di Claudio Magris*, cit., p. 594.
[24] Claudio Magris, *La storia non è finita. Etica, politica, laicità*, Milano, Garzanti, 2006.
[25] Id., *Fuori i poeti dalla Repubblica?* [1996], in Id., *Utopia e disincanto. Storie speranze illusioni del moderno*, Milano, Garzanti, 2001, p. 24, corsivo mio.
[26] Riprendo il titolo dell'intervento che Ernestina Pellegrini ha tenuto al convegno *Firenze per Claudio Magris*, 3 maggio 2019, Università di Firenze.

striscia, si appiccica alle parole del libro, le imbratta, e proprio in virtù della sua natura liquida contamina l'idrofilia[27] soggiacente alla produzione narrativa dello scrittore. Nondimeno, come suggerito da Ermano Paccagnini, la ricorrenza lessicale del sostantivo (129 volte nel corso del romanzo) è funzionale alla restituzione di una «storia di uomini, di carnefici, di vittime, di sepolcri imbiancati»,[28] laddove il lemma non fa che sottolineare «il significato stesso, carico di condanna, del titolo "non luogo a procedere". Soprattutto ove si dichiari abdicazione alla presa di coscienza del non senso della storia e della fragilità umana».[29] Nel capitolo intitolato *Cactus marcescens Hitler* si legge che «la storia è tutta una crosta di sangue, grattarla via è ormai impossibile»,[30] ma prima che il sangue si rapprenda, esso ha comunque modo di fuoriuscire e manifestarsi secondo una figuralità intermittente:

> Mettere nel Museo pure afrodisiaci; anche il membro che entra nella vulva, la prima volta e talora non solo la prima volta, sparge sangue. Dal gelso cadono le more. Cadono spiaccicandosi a terra e chiazzandola con macchie di sangue scuro, dal grande, venerando, ramificato albero di gelso in mezzo alla piazza di Crno Selo[31], il villaggio […] aggrappato obliquamente sul fianco del Velebit e affacciato sull'Adriatico già percorso dagli usocchi […]. Mia madre… non so cosa amasse mia madre. Mi sgridava quando mi sporcavo. È difficile lavare quelle macchie violacee, il sangue innocente dei frutti, degli animali, delle femmine nei loro giorni impuri è duro da smacchiare. Solo quello del fratello versato dal fratello sbiadisce subito,[32] una mano di bianco e via, come più tardi su quei muri della Risiera e nei suoi paraggi.[33]

La riflessione sul fluido principe del corpo dischiude il peso della Storia tra le pagine di *Non luogo a procedere*, oltre a porre l'accento sulle declinazioni organiche e corporali di essa. Si tratta di una disseminazione di 'tracce', le stesse che Diego de Henriquez ha avuto modo di raccogliere nel corso della sua vita e dunque equiparabili a quei reperti che man mano stanno trovando collocazione nella cornice del museo. Nondimeno, il passo sopracitato istituisce dei punti di raccordo con altre zone del romanzo, prestando fede alla sua struttura rizomatica e ipertestuale:[34] dalle secrezioni che, in seguito agli stupri sulle navi negriere, si riversano nella stiva in una «pozza di raggrumata di sangue sperma e untume

[27] Cfr. Ernestina Pellegrini, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris* [1997], Bergamo, Moretti & Vitali, 2003, p. 120: «Magris ha dato vita con la sua scrittura narrativa a una vera e propria epopea sull'acqua. Fiumi, mare, pioggia: una straordinaria idrofilia permea molti suoi racconti». Per un'analisi monografica dell'opera di Claudio Magris, si vedano anche: Nicoletta Pireddu, *The Works of Claudio Magris: Temporary Homes, Mobile Identities, European Borders*, New York, Palgrave McMillan, 2015**;** Simone Rebora, *Claudio Magris*, Fiesole, Cadmo, 2015.

[28] Ermano Paccagnini, *Un museo per l'alito cattivo della storia*, «la Lettura», 25 ottobre 2015, p. 19. Paccagnini muove le fila da una triade lessicale che, oltre a sangue, guarda ai sostantivi *guerra* (183 volte) e *morte* (144). Tra l'altro, Paccagnini insiste su una variazione tematico-narrativa rispetto alle opere precedenti dello scrittore triestino, in particolare per quanto riguarda *Alla cieca*: nel senso che il mare, proprio in virtù della preminenza del sangue, è vissuto delusivamente rispetto alla *terra*, depositaria di un luogo dell'orrore quale fu la Risiera.

[29] *Ibidem*.

[30] *NLP*, p. 131.

[31] A tal proposito, cfr. Claudio Magris, *Viaggio immaginario a Crno Selo.Un divertimento letterario dello scrittore triestino*, «il Piccolo», 23 febbraio 2009, web, ultimo accesso 2 settembre 2019, <https://ricerca.gelocal.it/ilpiccolo/archivio/ilpiccolo/2009/02/23/GO_17_APRE.html>.

[32] Chiaro è il rimando all'episodio veterotestamentario di Caino e Abele.

[33] *NLP*, p. 47.

[34] Sanson, *op. cit.*

sciropposo sotto le cosce della donna»;[35] al «sangue rappreso, una vulva secca, non lavata da anni»[36] cui rimandano i fiori oramai appassiti dell'*opuntia*; per poi arrivare alla zona quasi finale del libro, dove gli intenti di Diego si traducono nell'imperativo categorico di «mettere un setaccio, un enorme rete che trattenga ogni residuo, ogni grumo, ogni scaglia di sangue rappreso che così possa continuare a gridare vendetta».[37] E se il corpo del testo è la sommatoria di quei cadaveri carbonizzati nella Risiera, il sangue è quello dei carnefici e delle vittime, stipati a forza nei forni crematori come l'uva nei tini:

> Mani insanguinate di more succose e di ferite proprie o altrui, al momento non sempre lo si capisce […]. Spremere l'uva rossa e nera. C'è tino e tino, torchio e torchio; quello di casa che spreme un paio di damigiane e quello delle grandi aziende, decine di centinaia di torchi manovrati da chi neanche li vede, premendo il bottone che li mette in modo, fiumi rossastri rigurgitano in piena. L'uomo è una grotta carsica, una foiba; il fiume sotterraneo ribolle, cresce, vomita quel vino, strozza il bevitore e non si vede subito quale è il vino e quale è il sangue. A Crno Selo la vendemmia è stata modesta rispetto a quella all'ingrande dei torchi e tini usati alla Risiera, anch'essa modesta succursale della grande ditta «Adolf Hitler & Co.», fallita e messa all'asta prima di poter diventare «Adolf Hitler & Succ».[38]

L'equivalenza spremitura-sterminio non solo banalizza gli orrori della Storia, ma al contempo ne sfuma i contorni (perché «non si vede subito quale è il vino e quale è il sangue») in una dialettica ineludibile tra rimozione ed ebbrezza. I fiumi cui Magris guarda non possono non rimandare al patòc, «il rio Primario che scende da Valmaura e dalla Risiera»[39] evocato nelle pagine finali del libro, dove le SS avevano scaricato le ceneri della Risiera. Ma l'analogia ritorna in maniera decisiva in altre due parti dell'opera, sia in uno dei capitoli dedicati a Frič:

> Le spine pungono a sangue, *ma quando il tino è stato ben ben spremuto non esce più vino, hai voglia a pigiare*. Nel Reich millenario non ci sarà più una goccia di sangue, forse già adesso l'hanno spremuto completamente; tutto è secco, marciume secco, umanità disseccata come stoccafissi al sole, congelata come gli insetti incapsulati nella pietra.[40]

Che in quello relativo alla liberazione di Trieste:

> Abbandonate là sul marciapiede dei Portici di Chiozza sono una bandiera; la bandiera del vincitore, assai più di quel pomposo vessillo che poco più tardi, mitra alla mano, i titini imporranno sulle finestre del municipio. Prima di indossare quelle scarpe nuove prese dal negozio sventrato, il druso sarà rimasto a lungo scalzo, per far riposare i piedi. Tempo di vendemmia; i piedi dei contadini pestano l'uva nei tini, il mosto è rosso il sangue è rosso, talvolta è buono o almeno inebriante come il vino. Versare il sangue, pestarlo sotto i piedi, è gustoso come bere il mosto, specie quando per tanto tempo si è stati uva pestata dai piedi altrui, dai superbi signori della città ora conquistata.[41]

Per quanto i due estratti poggino sulla medesima partitura stilistica, la giustapposizione sortisce una semantica opposta: nel primo caso il riferimento al sangue sarebbe da leggersi

[35] *NLP*, p. 172.
[36] Ivi, p. 131.
[37] Ivi, p. 311.
[38] Ivi, p. 48.
[39] Ivi, p. 358.
[40] Ivi, p. 132, corsivo mio.
[41] Ivi, p. 247.

non solo in relazione agli orrori dei campi di concentramento, ma anche alla luce delle pratiche eugenetiche del Terzo Reich, laddove la ricerca di una razza pura andrebbe a sfociare in un biologismo fossilizzato («umanità disseccata») e incompatibile con la vita stessa. Viceversa, il secondo passaggio illumina la diacronia di similitudini iniziata pagine addietro («specie quando per tanto tempo si è stati uva pestata dai piedi altrui», scrive Magris) e al contempo rovescia il legame tra carnefici e vittime. Una diacronia tematica le cui scaturigini sono da ricercarsi nel vecchio gelso di Crno Selo, da cui il sangue aveva preso a sgorgare copioso:

> Il vecchio gelso è là, nodoso e bitorzoluto, innumerevoli anni lo hanno segnato di protuberanze e gonfiori;[42] da quella eredità legnosa le more procaci e succose, più numerose delle mani degli abitanti che avrebbero dovuto coglierle, cadono mescolandosi al terriccio, al fango e a qualche pozzanghera in una densa vinaccia purpurea, canceroso mestruo della Storia.[43]

Per quanto le ultime battute non manchino di porre l'accento sul 'corpo della Storia', anticipando tra l'altro il «fango sanguinolento»[44] ravvisabile poche pagine dopo, non sfuggirà come la corteccia dell'albero si faccia superficie leggibile e parimenti epidermica, anche in virtù di una lessicalità («protuberanze», «gonfiori») che inevitabilmente finisce per rimandare alla sfera del corpo.

Sappiamo che *Non luogo a procedere* doveva intitolarsi *Cicatrici*, e questo la dice lunga sul suo essere 'romanzo-pelle', nel senso che le cicatrici sono riconducibili, in prima battuta, alle scritte lasciate dai prigionieri sui muri della Risiera. Ma è impossibile prescindere dall'idea di ogni storia quale vero e proprio «palinsesto, carta raschiata per scrivervi ancora, sempre la stessa storia ma sovrapposta a un'altra precedente»,[45] il che elegge la pagina scritta a supporto su cui le tracce vengono incise. Le cicatrici, d'altronde, aprono il libro in maniera simmetrica,[46] relativamente a Luisa – «quella piega vicina alla bocca, che del resto in genere piaceva, non era proprio una ruga, ma lei la sentiva ogni tanto come una *cicatrice*» –[47] e Diego – «lui, nonostante quella sua fine orribile, era probabilmente ignaro di quelle *cicatrici* che ogni cosa lascia nel cuore»:[48] si va dal singolare al plurale, come se i segni del corpo oscillassero tra una restituzione unitaria in un grande disegno (il museo che Luisa va allestendo) e una dispersione di quelle stesse ferite (i reperti raccolti da Diego). Tracce che, subito dopo, si fissano in un ulteriore richiamo a distanza, tra le prime e le ultime pagine del romanzo. Leggiamo all'inizio:

> [Luisa] Fece scorrere lievemente un dito sulla lama di una delle spade appoggiata provvisoriamente alla parete; la riga che lasciava sulla pelle era nitida ma spariva presto.[49]

[42] La resa corporale dell'albero era già ravvisabile tra le pagine di *Un altro mare*, relativamente al drago contemplato da Ernico durante il suo soggiorno nelle isole Canarie, cfr. Claudio Magris, *Un altro mare* [1991], Milano, Garzanti, 2014, p. 28: «Su quel tronco e sui suoi rami il legno si spacca, tagli obliqui lo striano di rughe, spuntano barbe venerande e sopracciglia cespugliose, protuberanze oscene e mani callose, si slabbrano ferite; strabici occhi irridono […], una saliva cola sguaiata da una lunga fessura sguaiata, gemme e rami umidi squarciano cortecce decrepite».
[43] *NLP*, p. 48.
[44] Ivi, p. 83.
[45] Ivi, pp. 286-287.
[46] E lo chiudono ricorrendo più volte nel capitolo conclusivo.
[47] *NLP*, p. 12, corsivo mio.
[48] Ivi, p. 13, corsivo mio.
[49] Ivi, p. 13.

E ora dal capitolo finale:

> Come ogni sera prima di mettersi a dormire, accarezza lievemente col pollice il filo della lama, dopo aver tolto il fodero di legno di magnolia laccata e la guaina di seta che la riveste. Ripete il gesto più volte premendo il pollice sempre di più, mai troppo, vuole vedere fin dove si può arrivare senza far scorrere una sola goccia di sangue.[50]

La rispondenza tematica non solo alimenta l'osmosi tra quelli che sono i due personaggi principali, ma struttura al contempo una 'simulazione' dell'atto stesso di incidere, che poi avrà modo di dispiegarsi a varie altezze del testo. Incisi saranno gli appunti di Diego («Devo, come, in quale stanza disporre quegli appunti… […] inciderli su dispositivi mimetizzati nelle pareti da azionare al momento giusto»);[51] incisi – e qui è ribadito il legame con le cicatrici del titolo provvisorio – sono i nomi dei collaborazionisti sui muri:

> anche quei nomi, si mormorava, nomi abietti e altolocati di collaborazionisti o comunque buoni amici dei boia, incisi sui muri delle luride latrine dalle vittime sulla soglia della morte e poi cancellati dalla calce – calce viva, bianca, innocente e bruciante sulla carne viva.[52]

È come in atto una contaminazione. Un interscambio continuo tra vita e materia: la carne è sì quella delle vittime ma al tempo stesso anche quella della Risiera, e la scrittura rafforza questo slittamento semantico anche in virtù della struttura chiastica conclusiva (calce/carne; innocente/bruciante). Cicatrici, allora, come segni leggibili, al pari delle incisioni sulla pelle di Perla, la schiava che un triestino aveva portato con sé dall'Africa orientale: «avrebbe potuto leggerli sulla sua pelle, i segni e le cicatrici di quelle catene, graffiti in cui era incisa e narrata la storia della sua vita e del suo cuore».[53] Se il corpo 'marchiato' – come arguito da Peter Brooks – entra nel regime della scrittura per farsi storia e raccontare il suo divenire-narrante sotto l'egida del significato;[54] va da sé che presenza del corpo in

[50] Ivi, p. 346.
[51] Ivi, p. 16.
[52] Ivi, p. 20.
[53] Ivi, p. 166.
[54] Peter Brooks, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1993, p. 8. In merito alle rappresentazioni letterarie del corpo si rimanda, per l'ambito internazionale, al volume curato da David Hillman e Ulrika Maude, *The Body in Literature*, New York, Cambridge University Press, 2015; ma mette conto segnalare altresì il lavoro di Punday circa la preminenza del corpo nell'opera letteraria e le tangenze con l'analisi narratologica: Daniel Punday, *Toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave Macmillan, 2003. Circa l'ambito italiano, è impossibile prescindere dagli studi di Alessia Violi, *Il corpo nell'immaginario letterario*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2013; Ead., *Le cicatrici del testo. L'immaginario anatomico nelle rappresentazioni della modernità*, Bergamo, Edizioni Sestante, 1998. Ma si vedano anche: Marco Antonio Bazzocchi: *Il corpo che rompe i confini della scrittura*, in *Scritture del corpo*, Catania, 22-24 giugno 2016, a cura di Maria Paino, Maria Rizzarelli, Antonio Sichera, Pisa, ETS, 2018, pp. 3-16; Id., *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2015; Id., *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005. Per quanto riguarda una prospettiva d'analisi orientata secondo le linee dell'ecocritica, che legge il corpo come luogo d'interscambio con l'ambiente, si vedano: Serenella Iovino, *Corpi eloquenti. Ecocritica, contaminazioni e storie della materia*, in *ContaminAzioni ecologiche. Cibi, nature e culture*, a cura di Daniela Fargione, Serenella Iovino Milano, LED, 2015, pp. 103-117; Ead., *Bodies of Naples. Stories, Matter and the Landscapes of Porosity*, in *Material Ecocriticism*, Serenella Iovino and Serpil Oppermann (eds.), Bloomington and Indianapolis, Indiana UP, 2015, pp. 97-113.

Non luogo a procedere sia coestensiva a una 'lettura delle cicatrici' (siano esse gli appunti di Diego, i graffiti dei prigionieri o i segni sulla pelle). In fondo, scrivere è pugnalare, come avrà modo di constatare Luisa nello scorrere gli appunti del professore:

> Sotto, attaccato al muro e coperto da un vetro, un suo foglio sparso, strappato in fondo – lei lo aveva recuperato da un cestino di carta straccia. «La scrittura, pugnale acuminato che va diritto al cuore. Ferisce e guarisce, ma soprattutto ferisce. La penna – certe penne grosse e pesanti addirittura le assomigliano – è una misericordia, la corta daga spagnola a lama robusta, in genere triangolare, che dà il colpo di grazia […]. Stilo che incide sulle tavole di cera, lascia cicatrici nell'animo e nel cuore. Scrivere incidendo a sangue il corpo, vedi *Nella colonia penale* di Kafka. Stilettare, ferire con uno stiletto. Cesare si difende con lo stilo dai congiurati; qualcuno ne avrà certo ferito».[55]

L'esempio kafkiano veniva già addotto da Brooks[56] in merito a quella che è definibile – sulla scorta dell'episodio omerico di Ulisse e Euriclea – come una marchiatura del corpo, ed è innegabile che nel romanzo di Magris i segni (o le cicatrici) si stendano su una superficie linguistica e parimenti epidermica, eleggendo il corpo a sorgente primaria di simbolismo. È un susseguirsi di «metafisiche dermatologiche»,[57] tali da strutturare anche la resa topografica dei luoghi. Si prenda, a titolo d'esempio, la descrizione del vecchio palazzo praghese di via Chotkova, il cui muro è «tatuato da crepe, ghigni e smorfie, l'intonaco si scrosta come la guancia di un lebbroso; forse anche il muro ha il suo stesso male che gli rode le viscere».[58] In fondo, la pelle è limite, il *primo* limite invalicabile del corpo, evocato da Magris a livello sia lessicale («tatuato», «si scrosta») che metaforico («come la guancia di un lebbroso»): una frontiera oltrepassabile solo a patto di incidere e di tagliare questi corpi disseminati. Corpi che infine si fanno ipostasi del linguaggio, come nel caso dell'idioma creolo: una lingua di arti, prensile e tattile, «di piedi sudati *incisi* da vesciche, di mani *scorticate* sulle canne da zucchero e sulle erbacce da *strappare*».[59] Incisione, scorticamento, strappo: la scala verbale bene evidenzia il manifestarsi e al tempo stesso l'aprirsi del corpo, che nell'operare una rottura di cornice si fa centro di emanazione, il ritorno di un orrore rimosso:

> Cadono bombe, nuvole di mosche verdi piombano sui corpi, vivi e morti; entrano nelle narici, aprono cicatrici, fanno sgorgare qualche goccia di sangue anche dai morti; cosa sanno le mosche delle loro vittime, se sono morte o vive, bianchi o meticci o indiani.[60]

3. Dal corpo alla Storia

3.1. Testa/bocca/mani

In *Non luogo a procedere*, il sostantivo "corpo" ricorre 85 volte, facendo la sua apparizione sin dal primo capitolo, in riferimento all'operazione di raccolta e preservazione portata avanti da Diego nel corso della sua vita. Una vita, scrive Magris, «che frusciava intorno a

[55] *NLP*, pp. 167-168.
[56] Brooks, *op. cit.,* p. 22.
[57] *NLP*, p. 265.
[58] Ivi, p. 71. Ma si veda, in *Microcosmi*, la decomposizione dei burchi, i grossi barconi che aprono il capitolo intitolato *Lagune*, «neri, smangiati dall'acqua e qua e là *scarnificati fino allo scheletro* rugginoso», in Claudio Magris, *Microcosmi* [1997], Milano, Garzanti, 2009, p. 57.
[59] *NLP*, p. 233.
[60] Ivi, p. 79.

lui come a tutti, minacciando morte e rovina – non la buona morte già morta che non fa male a nessuno, ma il vivo e continuo morire del corpo e del cuore».[61] Un reiterato disfarsi, localizzabile a varie altezze del libro, in base a cui il corpo umano è come rifranto dalla scrittura che, alla stregua di un prisma, finisce per scomporlo nelle sue parti costitutive. «Poteva essere l'inizio», si legge nella pagina d'apertura al romanzo, «la sua faccia appare in quel buio, una fotografia dell'inizio degli anni Settanta. Testa che emerge dalle acque nere, occhi febbrili, furbeschi; righe di sudore, gocce d'acqua scorrono lungo gli zigomi pannonici».[62] Un inizio che non solo è da leggersi a specchio con i paragrafi conclusivi, tale da incastonare il libro in una dinamica emersione/immersione,[63] quanto piuttosto istituisce nell'immediato una rispondenza tra fluidi acquatici e corporei (il sudore), esplicitata poco dopo nella «colonna d'acqua che martellava le tempie [di Luisa], un'emicrania che la faceva assurdamente pensare all'amore».[64] È dalla scatola cranica, allora, che le scritture del corpo prendono avvio e a questa ritornano nei capitoli successivi giacché l'oblio degli orrori della Risiera è rimozione della memoria collettiva: un'amputazione dell'ippocampo della città e della nazione, un'operazione neurochirurgica.[65] Da qui la persistenza, lo abbiamo visto nel paragrafo precedente, della 'retorica dell'incidere', così come le cicatrici del titolo provvisorio andrebbero lette come tracce postoperatorie a questo intervento di asportazione. Asportazione che restituisce i corpi nella loro separatezza:[66] dalle ossa e le ceneri dei deportati buttati in mare assieme agli altri rifiuti;[67] allo scheletro della mano conservata nel museo,[68] punto di avvio di una proliferazione di arti poi ravvisabile nelle pagine conclusive, prestanti fede all'intento di portare «a galla non solo le colpe di quelli che hanno le mani sporche di sangue ma anche di quelli che le hanno strette, quelle mani, le colpe delle mani pulite dei veri signori del mondo».[69] E lì, in una progressione inesausta, Magris mappa l'estremità del corpo, va dal meronimo all'iperonimo e viceversa, al fine di restituire una visione tattile e claustrofobica: le mani si fanno traccia («Sui muri restano le impronte digitali degli assassini, il pollice macchiato di sangue impresso sul documento d'identità. Anche le impronte degli assassinati, ma l'identikit del pollice è più difficile, perché è stato fatto poltiglia a colpi di mazza»),[70] rimestano i corpi ormai privi di vita («Mani frugano tra le carcasse bruciate, se non hanno aperto prima quelle bocche rancide,

[61] Ivi, p. 13.
[62] Ivi, p. 9.
[63] Ivi, p. 360, corsivo mio: «*Hanno scaricato le immondizie in mare*, nel vallone, ci hanno scaricati qui, fra il patòc e il mare, l'acqua non dev'essere molto profonda ma andiamo giù, giù, gettare immondizie in mare è reato e anche gettare uomini, ma il giudice dichiara non farsi luogo a procedere».
[64] Ivi, p. 12.
[65] Anne Milano Appel, *Writing as Witness: A Conversation with Claudio Magris*, «Yale Books Unbound», 13 aprile 2017, web, ultimo accesso 2 settembre 2019, <http://blogstaging.yupnet.org/2017/04/13/writing-as-witness-a-conversation-with-claudio-magris/>.
[66] In altri casi, i corpi sono molteplici ma indistinguibili, come nel caso dei «corpi avviluppati» (*NLP*, p. 32) nell'Isonzo, vittime delle trappole che si attivano non appena vengono calpestate.
[67] Cfr. Ivi, p. 173 («Umiltà, diceva zio Giorgio, viene da *humus*, ce lo insegnava al liceo il professor Minzi Fano, di cui non c'è più niente, le ceneri vuotate a mare come altre immondizie dagli addetti alle pulizie alla Risiera. *Humus*, terra, buon fango bruno della vita») e p. 221 («Perfino il mare porta un odore di putredine e non solo nel vallone di Muggia dove il ruscello scarica ossa della Risiera; meduse abbandonate sulla spiaggia dalla bassa marea marciscono, corruzione della carne, anche della propria venduta allo scempio di quella altrui, le mani cercano di dimenticare l'angoscia per la morte, data e attesa, intrufolandosi nelle gonne e nei calzoni di chi capita»).
[68] Ivi, p. 32: «scheletro della mano di un ulano che stringe la sciabola di ordinanza degli ufficiali del III reggimento, una bella mano rinsecchita, una bella foglia d'autunno».
[69] Pellegrini, *Non luogo a procedere di Claudio Magris*, cit., pp. 589-590.
[70] *NLP*, pp. 348-349.

sanguinolente, ancor vive, per strappare qualche dente d'oro»),[71] si stringono consapevoli dell'orrore[72] una volta lavato via quel sangue,[73] divengono ipostasi nella «mano di fuoco»[74] che scrive e dissolve i nomi dei collaborazionisti, mentre Diego cade vittima di quel rogo.[75] Nel rifuggire un'ostensione plenaria, il corpo soccombe all'orrore (si pensi alla testa del bambino schiacciata dallo stivale della SS);[76] incorre – come nel caso degli animali – in un processo di reificazione; si manifesta attraverso le sue secrezioni (il sangue, il sudore, sperma);[77] diviene, al limitare del libro, corpo fonico in piena regola.[78]

3.2. Cose animali e corpi-campi

La smania collezionistica di Diego de Henriquez propizia non solo una frammentazione del corpo umano,[79] pronto a ridursi in un susseguirsi di reperti anatomici, bensì influenza la resa testuale delle presenze animali del libro, che per vie associative o analogiche cedono la loro patente di vitalità alla materia bruta ed inanimata, tanto da rendere il corpo macchina o mero involucro. Il processo non è sempre evidente, ma è comunque localizzabile a varie altezze del libro, a cominciare dall'accostamento, nel capitolo XII, tra la balena e il sottomarino, a sua volta innestato sull'episodio veterotestamentario di Giona (ma altresì sul *Pinocchio* di Carlo Collodi):

> Nel mare, anche in quello profondo e nero […] si può scendere solo tra le pareti di ferro di un sottomarino, che sbarrano la strada a quelle grandi acque scure. Nel mare si sta bene solo quando non si è nel mare, sott'acqua ma non nell'acqua; magari nel ventre di un grande

[71] Ivi, p. 351.
[72] Ivi, p. 352: «Mani si stringono, ci si scambia saluti, e quando il calendario lo suggerisce, auguri».
[73] Ivi, p. 353: «Mani si stringono, il sangue rappreso sotto le unghie è sparito da tempo; la Storia, anche breve, è una buona manicure».
[74] Ivi, p. 358.
[75] Si legge subito dopo: «sono quegli altri nomi che voglio; non le mani sporche di sangue ma quelle che le hanno strette, le mani pulite dei veri signori del mondo» (Ivi, p. 359).
[76] Ivi, p. 324: «chissà dove è schizzato quello del bambino bruno e ricciuto, un ebreo o un balcanico o tutti e due insieme, cui quella SS ha fatto scoppiare la testa con un calcio del suo stivale, perché era incespicato mentre lo stava portando in una delle celle; lo ha colpito di tacco e il sangue è schizzato sul pavimento e sul muro».
[77] Il sudore appare già all'inizio del romanzo («righe di sudore, gocce d'acqua», ivi, p. 9) e torna, in maniera simmetrica, nelle sue pagine finali («il fumo si è appiccicato sul viso, sui peli della barba, viscidi di sudore, devo radermi», ivi, p. 355); senza contare che, in entrambi i casi, è il volto di Diego secernerlo. In un altro punto del libro, viceversa, si incappa in una vera e propria riflessione sull'escreato, perché – scrive Magris – «Il sudore è universale, ma c'è sudore e sudore. Andrebbe studiata, la loro varietà. C'è un sudore nazista; frigido, diverso da quello bolscevico, dal suo greve odore umano di lunghe marce senza biancheria di ricambio. Diverso pure dal sudore di quelli messi al muro – di molti, non di tutti, perché non tutti sudano in quel momento» (ivi, p. 209).
[78] Ivi, p. 359, corsivo mio: «Il camino della Risiera salta in aria, i suoi mattoni rossi e neri scagliati da tutte le parti. Salta il garage il tubo del gas esplode un tonfo *un enorme rutto un vento flatulenza degli inferi*».
[79] La dissezione riguarda anche i corpi artificiali, come nel caso del signor Popel, il giocattolaio che nel rimettere a posto gli arti staccati alle bambole quasi porta avanti un'operazione *à la* Frankenstein, cfr. ivi, p. 38: «Aveva tutto e sapeva riparare ogni giocattolo che si rompeva; riattaccava una testa, incollava una gamba... Se fosse stato possibile rimettere a posto quella bambola, quando si è rotta – riavvitare il braccio rosa staccato, riaggiustare bene quei due bottoni di vetro nelle orbite... Sior Popel ne sarebbe stato certo capace, era un mago».

> pesce, come Giona o Pinocchio. Almeno finché un amo non prende il pesce alla gola e il sottomarino centrato dal siluro esplode; la balena fatta a pezzi è preda, con tutto quello che ha in pancia, di nugoli di pesci e pesciolini che si gettano su di lei e l'avvolgono in uno sciame luccicante.[80]

L'analogia è riproposta nella pagina successiva, a proposito dell'U-Boot 20 della marina austroungarica:

> U-Boot 20 della Marina austroungarica, prima guerra mondiale (evidentemente era riuscito a comperarlo o a farselo regalare; comunque usato, come indica lo squarcio sul fianco), colpito al largo di Venezia, in acque poco profonde, non lontano dalla laguna di Grado. Lungo, un'elegante piroga corazzata. Due motori diesel e due elettrici, un cannone da 88 millimetri, un mitragliatore da 14 millimetri e due tubi lanciasiluri sulla fronte. L'equipaggiamento della morte è spesso lungo, longilineo, aguzzo. Lance, spade, baionette in canna; canne di fucile e di cannone – rotonde, d'accordo, ma allungate – missili. Le bombe, è vero, tendono al panciuto. Come la morte, che non è affatto secca, bensì grassa e non è strano, ingorda com'è. Il siluro è forse la forma ideale, insieme rettilineo e rotondo. Uno squarcio sul fianco, capodoglio afferrato fra le enormi chele di un granchio gigante degli abissi.[81]

La costante di reificazione non viene meno neanche quando l'animale è presenza autonoma e cioè libera dalle maglie del processo metaforico, come si evince dall'immagine della medusa, tra le tante proiezioni del futuro museo:

> Medusa *Physalia physalis* o caravella portoghese (phylum Celenterati o Cnidari). Sembra un unico organismo ma è un collettivo di polipi, specializzati in varie funzioni: uno procura cibo per tutta la colonia, un altro lo difende, un altro provvede al meccanismo della sua assimilazione. Dotata di un galleggiante pieno di gas, regolato dalla profondità, e di tentacoli lunghi da 10 a 50 metri le cui vescicole sparano sulla preda un arpione minuto di tubicino che inietta un veleno altamente tossico. Mobilissimo tank subacqueo.[82]

Alla predilezione per il lessico militaresco («sparano», «arpione») si unisce l'accostamento al «tank», da leggersi non solo quale serbatoio e cisterna, ma anche e soprattutto in relazione al carro armato.[83] L'altro di specie è sì figura della tentacolarità del male, ma al contempo risente dell'indole reificante che permea l'anima del romanzo, a sua volta riscontrabile nel paragrafo relativo alle cimici, evocate a proposito delle velleità da entomologo di Massimilano d'Asburgo. Già a una lettura sommaria, risulterà evidente come la dinamica sia la medesima degli esempi fin qui presi in esame:

> L'ha scoperto e classificato poco prima di esser fatto prigioniero, quel *Cimex domesticus Queretari* […], spiaciuto di non avere con sé dei flaconi per conservarlo e portarlo a casa. Animale da battaglia, la cimice. Grosso corpo nero appiattito in senso dorso-ventrale, profilo ovale oblungo. Il torace rivela due espansioni laterali del pronoto. Antenne composte di quattro articoli, i due terminali sottili e allungati; tentacoli prensili e affilati, zampe di una scavatrice che squarcia e afferra i frantumi di ciò che ha squarciato. Un carro armato nero ultramobile, ottimo per gli scontri fra le brughiere, come il T-34 sovietico, e soprattutto sui pendii. La cimice si arrampica, se necessario sino al soffitto; perfora la pelle con due aghi, uno per estrarre sangue l'altro per iniettare la propria saliva anticoagulante e anestetica. L'effetto sul

[80] Ivi, p. 41.
[81] Ivi, p. 42.
[82] Ivi, pp. 83-84.
[83] Che così fu chiamato nel 1919 dai suoi inventori, proprio per la sua somiglianza con un serbatoio.

> nemico può essere ritardato, cosa che accresce la sua potenza e la sua efficacia, perché coglie di sorpresa, quando si pensa di non essere sotto attacco. La puntura può provocare ansia, stress e insonnia; armi potenti per abbattere un nemico; pelle grigiastra e arida come un deserto, da cui anche grattandosi ferocemente non esce quasi può sangue. 108 famiglie di cimici divise in 22 generi. *Terminologia militare della classificazione scientifica*: Coorte-Exopterygota, Subcoorte-Neoptera, coorti e manipoli agili nell'assalto.[84]

Lo slittamento dei piani semantici porta a compimento l'associazione animale-arma, anche a fronte di una mappatura totale e accurata di un corpo la cui evidenza è direttamente proporzionale al venir meno della sua stessa vitalità. L'analogia tra gli arti dell'insetto e le «zampe di una scavatrice» culmina nella resa metaforica del «carro armato ultramobile», a riprova di come l'altro di specie si riduca a congegno o macchina da guerra. Ma Magris, in ultima battuta, fa anche riferimento al bellicismo linguistico che permea la terminologia scientifica, tanto da consentirci di tornare ai legami tra il corpo umano e il lessico militaresco, segnatamente alla narrazione delle sue patologie. Già Susan Sontag aveva avuto modo di constatare come, in relazione al cancro, il discorso sulle malattie neoplastiche non potesse prescindere dall'uso (e dall'abuso) di metafore belliche: dall'invasione/colonizzazione metastatica, al contrattacco chimico della chemio.[85] Se già a proposito delle virtù curative del gelso bianco, Magris parla di «ottimo strumento di difesa»,[86] un resa 'campale' del corpo umano è ravvisabile nel capitolo *Un chamacoco a Praga*, relativo all'indio Čerwuiš Piošad Mendoza.[87] Si parte da una visione al microscopio che nel presentare l'infezione quale assalto restituisce l'anatomia della battaglia:

> *Ancyclostoma duodenale*, avevano scoperto i vermi praghesi, tutta colpa di quel sino allora sconosciuto verme nematode […]. Strisciano *nella giungla pluviale del corpo umano*, scivolano invisibili nei *fangosi canali del duodeno*, serpi della notte che portiamo in noi […]. Il microscopio […] illumina la giungla oscura che prolifera dentro di noi; basta porre l'oggetto, un grumo di sangue o di feci sanguinolente […]. Il nematode si dilata, si snoda, la dea serpente nuota *nel cieco fiume delle interiora* […]. Là dentro, là sotto, tutto crolla; microscopiche guerre stellari, mondi franano, un universo, un uomo, si disgrega scoppia e muore.[88]

Al lessico dell'agguato e dell'imboscata (i vermi «strisciano», «scivolano invisibili») si contrappone una resa geografica del corpo e, nello specifico, dell'apparato digerente, fermo restando quell'interscambio continuo tra l'acqua e i fluidi organici («giungla pluviale», «canali del duodeno», «cieco fiume delle interiora»). Nel farsi campo di battaglia e trincea, il paesaggio anatomico si anima e vibra, sotto le sferze di un assalto dove all'esacerbarsi dell'infezione segue la controffensiva dell'organismo ospite:

> In quel buio i vermi infettano, perforano; frecce avvelenate di cerbottana s'infilzano nel *pancreas*, divorano, vengono sterminate da fedeli legioni di anticorpi, la guardia muore ma non si arrende. Se non bastano le truppe regolari stanziate negli avamposti sperduti del *colon* o dell'*intestino cieco*, intervengono a bombardare forze speciali – pillole scoppiano e si liquefanno nelle acque nere, fanno saltare le dighe, un'alluvione liberatrice travolge gli argini, l'ultimo tappo esplode e la melma appiccicosa e bruno-giallastra, milioni di sputi di veleno,

[84] *NLP*, pp. 211-212, corsivi miei.
[85] Susan Sontag, *Malattia come metafora. Il cancro e la sua mitologia* [1977], Torino, Einaudi, 1979, p. 53.
[86] *NLP*, p. 46.
[87] L'indio, infetto da anchilostomi, era stato condotto a Praga da Alberto Vojtěch Frič per essere curato.
[88] Ivi, pp. 62-63; corsivi miei.

> bacilli uccisi galleggiano invisibili in quel *violento estuario*. Calomelano e santonina come il napalm.[89]

Il passo prosegue secondo un sistema di coppie analogiche (vermi, cerbottane; legioni, anticorpi; forze speciali, farmaci) che se da un lato rafforzano il binomio tra corpo fisico e geografico (il «violento estuario»), restituendo una visione aerea di questo campo di battaglia *sui generis*; dall'altro amplificano le metafore belliche, tali da rendere il corpo *enclave* di guerre intestine, dove la linea anatomica si sostanzia in virtù di una mappatura perspicua, che dal «duodeno» del precedente estratto accoglie ora il «pancreas», il «colon» e «l'intestino cieco».[90]

Il corpo è sondato, inquadrato a tasselli, si fa vibrante, percorribile, attraversabile, nonché oggettivato in uno stato di allerta. Lo si intuisce quando, a metà del libro, ad avere la meglio è la neurofisiologia del cervello e il cranio di Sara, più volte vessato dall'emicrania, finisce per farsi anch'esso zona di guerra. La verità è infettiva, contaminante, e Magris percorre il dilagare di questa invasione, riproponendo da subito gli stessi sintagmi del precedente estratto: «la folgore di quella rivelazione […] illumina e incendia le tenebre sotto pelle, quei *bui fiumi del corpo di cui si accorge solo quando qualche diga o riva si rompe*».[91] Il corpo come sistema di canali e di pompe, tributario a quell'idrofilia che anima tutta la produzione dello scrittore triestino, eppure qui restituito secondo una tecnica che guarda alla diagnostica per immagini,[92] dove i lampi sinaptici fanno pensare al brillamento degli ordigni e il cervello si fa Quartier Generale: la base di un corpo-campo di battaglia. Leggiamo:

> Parole arrivano al suo orecchio, immagini, sguardi aggressivi o elusivi, volti cortesi ma come deformati e malvagi, scintille sparpagliate di quella folgore guizzano da un neurone all'altro, sgusciano come serpi fra le sinapsi, risalgono lungo il midollo spinale, percorrono velocissimi le vie della corteccia fino al suo quartier generale, ma il Comando supremo è riluttante a prenderne atto, a farle sapere quello che Sara con tutto il suo cuore e il suo cervello non vorrebbe sapere e non sa di non voler sapere. L'infezione si propaga lenta e irresistibile, sempre nella caparbia negligenza del Comando supremo. Il nemico si fa strada dappertutto; pensieri, no, quasi solo contrazioni di nervi avanzano, colgono di sorpresa le difese ma altre difese di rincalzo lo circondano, lo respingono, lo assaltano […]. Una vera guerra […] di cui ancora non giunge […] notizia al quartier generale, la testa protetta e avvolta nei bei capelli come una villa tra folti alberi; si continua ad andare a spasso, arrabbiarsi, ridere, guardare la sera sul mare, nonostante quella smania e quel vago risucchiante spavento che Sara si ostina a cercare di non sentire. Epiche guerre nelle vene e nelle arterie, lungo le terminazioni nervose, nelle cellule […]. Neurotrasmettitori al servizio di informatori maligni […] inviavano

[89] Ivi, p. 63; corsivi miei.

[90] I rimandi all'apparato digerente sono altresì da leggersi in relazione allo stato di salute di Hitler, «sofferente di stomaco e di intestino» (ivi, p. 213). A tal proposito, si legga quanto affermato da Magris nell'intervista con Antonio D'Orrico: «Premetto che non direi cose di questo tipo se scrivessi un saggio. Nei romanzi si portano all'estremo le sensazioni. Uno può dire che la vita è invivibile perché c'è bisogno di dirlo in quel momento però poi può (deve) cercare di amarla lo stesso. Per quanto riguarda Hitler è vero che soffriva di intestino, di flatulenze», Cfr. D'Orrico, *op. cit.*

[91] *NLP*, p. 117, corsivo mio.

[92] La neurofisiologia del cervello torna a proposito dell'attività di Sara come traduttrice, cfr. ivi, pp. 138-139: «e parole entrano ed escono chiare nel suo orecchio e dalla sua bocca, il potenziale elettrico generato dalle vibrazioni dell'aria attraversa il nervo cocleare, arriva al cervello ma l'ipotalamo se ne infischia, una sonnolenza come dopo un pranzo pesante, niente emozione, diamo loro quel pezzo di Trieste dove c'è la Risiera, ma questo naturalmente non lo dice, non è neanche un pensiero, è solo un brandello di materia grigia che si disfa come un fiocco di neve».

> alla corteccia prefrontale messaggi subito tradotti in un codice ignoto, indecifrabile per la stessa coscienza inutilmente al suo posto di comando […]. Intanto sotto, dentro, si lavora, anche se sul ponte di comando non si sente o non si vuol sentire. Sabotatori si insinuano nei grumi di neuroni, affrontati da truppe fedeli pronte a morire per Sara o chi per lei; quando è necessario i neuroni perfino si suicidano per distruggere con sé stessi quello che minaccia l'edificio, la sua crescita e la sua peculiarità.[93]

L'invasione è silente e strisciante, lontana dalla sclerosi multipla che ha ormai «*sfondato le trincee* del […] corpo»[94] di Carlo, il compagno di Luisa. È una guerra di nervi, di cui Magris traccia le risposte somatiche: le reazioni di un corpo che fugge dinanzi alla verità nella speranza di vedere i neuroni sacrificarsi per lui, al pari della partigianeria delle cellule[95] che si autodistruggono per non consegnarsi al nemico. Nervi che tornano alla ribalta anche nell'immagine delle torture inferte al corpo, come nel caso dell'*elettroshock* (tra le tante figurazioni della Storia) di cui è vittima Don Marzari, in una resistenza della carne e dell'anima:

> La corrente elettrica attraversa il corpo, un impulso dopo l'altro, regolare, folle, insostenibile – il mondo scoppia nella testa e nel cuore. Dio è una parola che fuochi d'artificio sparano e disegnano un attimo nella notte e subito esplode e sparisce. Notte oscura. Il sudore di sangue è una secrezione; cosa avrebbe fatto, detto, gridato Gesù con il cavo della corrente elettrica in bocca […]. Cervello, cuore, fede si spappolano eppure l'uomo di Dio abbandonato da Dio non molla; magari lui vorrebbe mollare fare i nomi tradire, diomio, sì che lo vorrebbe eccome, ma la fede di anni è penetrata ormai nel suo corpo, nei suoi nervi che impazziscono sotto quelle scariche elettriche e vogliono solo distendersi, mollare, smettere di mandare quelle frecce ardenti e acuminate al cervello, ma la fede è ormai la sua carne, come la passione per gli amanti, e la carne resiste massacrata e impavida. Lui vorrebbe scendere dalla croce ma la sua carne, la sua fede divenuta carne dice di no al grido, alla supplica, al comando del suo cervello e del suo cuore martoriato e lui non dice niente.[96]

3.3. Corpi al macello e tumori della storia: Trieste[97]

La Storia come un grande mattatoio, al pari di quello della Risiera, dove i «festini della morte»[98] vedono il corpo brutalizzato a carne, sia essa edibile, tattile o da macellare: «mangiare carne, palpare carne, macellare carne. Non si fa economia di carne, ai festini della morte. Corruzione della carne. Dopo morta, sottoterra o coperta dal fango della trincea».[99]

[93] Ivi, pp. 117-119.
[94] Ivi, p. 341, corsivo mio.
[95] Ivi, p. 256: «Le cellule sono pronte, in ogni momento, ad autodistruggersi. Alcune vengono distrutte dal nemico, altre si distruggono per non cedere al nemico, come ci si uccide in carcere per non parlare sotto tortura e dunque per salvare altre cellule. I partigiani catturati non parlano».
[96] Ivi, pp. 242-243.
[97] Sul ruolo svolto da Trieste nella produzione dell'autore, cfr. Claudio Magris e Angelo Ara, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1982. Per una ricognizione critica, si vedano: Ernestina Pellegrini, *Le frontiere di Claudio Magris*, «Quaderns d'Italià», VIII, 2002, pp. 63-73; Nicolleta Pireddu, *Habitat and Habitus*, in Ead., *op. cit.*, pp. 102-121.
[98] *NLP*, p. 207.
[99] *Ibidem*. O ancora, ivi, p. 218: «la carne uccisa in guerra e la carne messa a rischio in guerra hanno bisogno di un po' di carne in libera uscita dall'uniforme sbottonata e soprattutto di carne da palpare senza troppi riguardi».

Carne i corpi dei deportati, poi divenuti sostanza volatile nel fumo delle ciminiere,[100] e carne quelli degli aguzzini: entrambi destinati a finire «nello stesso concime, in breve tempo amalgamati e non più distinguibili»,[101] digeriti da una Storia che è corpo («sbatte gli occhi ciechi»)[102] e che sul corpo altrui agisce. Una Storia oscillante tra le fattezze femminee (vittima del suo «canceroso mestruo»)[103] e una banca del DNA;[104] un grande cervello («quanti miliardi miliardi di cellule e di connessioni ha la Storia?»)[105] e una «crosta di sangue»;[106] ma anche e soprattutto un *elettroshock*,[107] una maestra di neurochirurgia,[108] responsabile dell'oblio secondario cui i fatti della Risiera sono andati incontro negli anni a venire.[109]

Figurazioni che mettono bene in evidenza la natura fisica della Storia e parimenti gli effetti prodotti da essa sui corpi, primo fra tutti quello di Trieste: una città-cervello ormai priva del suo ippocampo. La Storia, allora, quale patologia:

> Un vero Museo della guerra sarebbe una grande TAC, tante TAC e risonanze magnetiche di un unico cervello, uno qualsiasi preso a caso. Un unico grande cervello, il cervello di un uomo, sala comando da cui partono gli attacchi e insieme campo di battaglia. In futuro strumentazioni molto più raffinate localizzeranno meglio le centrali e le sottocentrali che ordinano l'assalto, colpiscono e vengono colpite […]. Il tumore della Storia, che distrugge tutto ciò che gli sta vicino, è anche nella testa, forse è ancor prima nella testa. Manuali di storia come referti di TAC e risonanze magnetiche?[110]

La storia è un tumore esteso «giudicato inoperabile»[111] e parallelamente si lega ad altre immagini neoplastiche presenti nel libro,[112] tutte di natura neurologica. Da un lato, il corpo – foucaultianamente parlando – passa attraverso uno sguardo medico e, come nel caso di Sara, va incontro a un'operazione di *brain imaging*;[113] dall'altro, il tumore si è esteso alla Città-Cervello, le cui scaturigini andrebbero ricercate in un articolo licenziato da Magris nel 2012, che nel riproporre alcune metafore poi rinvenibili nel romanzo illumina i nodi nevralgici di questa geografia corporale:

[100] Cfr. ivi, p. 346: «Quel capannone alle 7 del mattino, bruciato […] come la carne che usciva dal camino della risiera». Si noti come non sia il 'fumo' a uscire, a riprova di un'irriducibilità della sostanza corporea al di là della sua distruzione.
[101] Ivi, p. 94.
[102] Ivi, p. 112.
[103] Ivi, p. 48.
[104] Ivi, p. 164.
[105] Ivi, p. 263.
[106] Ivi, p. 131.
[107] Ivi, p. 243.
[108] Ivi, p. 353.
[109] Oblio da affiancare a quello messo in atto dai triestini, che hanno cercato di cancellare i fatti della Risiera.
[110] Ivi, pp. 239-240.
[111] Ivi, p. 263.
[112] Circa i rapporti tra neoplasia e letteratura, si veda l'esaustivo studio: Oleksandra Rekut-Liberatore, *Metastasi cartacee. Intrecci tra neoplasia e letteratura*, Firenze, FUP, 2018.
[113] *NLP*, 244: «Così [Sara] tira avanti; un po' nervosa, stanca, inquieta, ma tira avanti […]. Finché un bel giorno una TAC […] fa carambola. Le macchie, gli aloni, le fluorescenze, le parole, gli sguardi parlano chiaro. Metastasi osteolitica, metastasi epatica. Un tubo metallico con un sistema intessuto di radiografie multiple è come Dio, come il bene e il male; il male per eccellenza, la morte che avanza. Qualche volta quel dio cilindrico decide benevolo di lasciar respirare il suo servo in attesa e riscontra, almeno per il momento, l'assenza del male».

> la Storia è un buon deodorante. Anche una buona manicure; mani pulite e ben curate stringono con disinvoltura altre mani grondanti di sangue. Il sangue del bambino cui ‑ testimone oculare Bruno Piazza ‑ una SS schiaccia la testa col suo scarpone schizza sul muro della cella, ma non sulla camicia bianca di qualche commensale di Lerch o del conte von Czernin. La neurochirurgia morale fa progressi stupefacenti; *Trieste è un grande cervello* – geniale, inquieto, torpido, elastico – *ma forse si è riusciti ad amputare un pezzo dell'ippocampo di questo cervello, quello che conteneva il pezzo di memoria della Risiera*. Solo il bizzarro Diego de Henriquez, nel suo sogno maniacale di raccogliere un universale Museo di Guerra per la Pace, continua a copiare accanitamente sui suoi innumerevoli taccuini nomi e graffiti incisi dai morituri sulle pareti delle loro celle nella Risiera, forse nomi di complici, collaborazionisti, delatori o anche solo di amici in visita ai carnefici. Quei muri vengono imbiancati a calce, le pagine dei suoi taccuini con quelle scritte e quei nomi spariscono […].[114]

Se il luogo è stratificazione di terra e storia,[115] il corpo e il cervello della città sarebbero da leggersi quali ideali continuazioni di questa diade, fermo restando il fatto che la rimozione dell'ippocampo – responsabile della memoria a breve termine e della navigazione spaziale – compromette in maniera irreversibile la leggibilità di questa topografia *sui generis*, corporea ancor prima che cerebrale. Si prendano, a tal proposito, i passaggi relativi all'esplorazione della Trieste sotterranea per conto della Società Archeologica, in parallelo alla distruzione della Città Vecchia per volere di Mussolini, desideroso di una Trieste «bella, pulita e luminosa».[116] In rispondenza perfetta con il «ventre della Storia»[117] – e parimenti prestando fede a quell'«interiorità cavernicola [di Diego] con le sue pareti viscide»[118] – la città è sottoposta a eviscerazione: «bulldozer, scavatrici e rulli compressori […], la *sventrano*»,[119] mentre «il podestà Ernico Paolo Salem ce la mette tutta […] per distruggere, *sbudellare*, fare tutto nuovo».[120] La città si fa corpo man mano che si scende nelle sue 'interiora', in quelle fogne dove un «tubo di scarico rotto *ha vomitato* liquami»[121] e «i calcinacci di secoli sono pieni di sperma»,[122] alla luce di una lessicalità che vede le fognature farsi organi digestivi («ha vomitato», scrive Magris) e i tagli inferti alla superficie (di nuovo la retorica dell'incidere) aprire brecce d'accesso alla sua cavità addominale.[123]

[114] Claudio Magris, *San Sabba: il cupo mistero di un silenzio che pesa sulle nostre coscienze*, «Corriere della Sera – Edizione Friuli Venezia Giulia», 17 maggio 2012, p. 29, corsivo mio.
[115] Così scrive Magris nell'introdurre *L'infinito viaggiare* [2005], Milano, Mondadori, 2008, p. XVII. L'autore, in tal caso, muove le proprie considerazioni prendendo quale punto di riferimento la poesia di Andrea Zanzotto.
[116] *NLP*, p. 103.
[117] Ivi, p. 103.
[118] Ivi, p. 54.
[119] Ivi, p. 103, corsivo mio.
[120] *Ibidem*, corsivo mio.
[121] Ivi, p. 108, corsivo mio.
[122] Ivi, p. 109.
[123] Ma un ulteriore parallelo potrebbe essere tracciato con le pagine di *Microcosmi*, dove l'osmosi tra città e corpi si rafforza nell'immagine di una Trieste sotterranea che non può non richiamare la descrizione delle fogne parigine nei *Miserabili* di Victor Hugo. Cfr. Magris, *Microcosmi*, cit., pp. 239-240: «Quando Tommasini tratta l'acquisto del terreno via Giulia è un torrente tra filari di Gelso, il Patok che scende da San Giovanni, apprezzato dalle lavandaie che sciacquano la biancheria sulle sue sponde. Patok, Staribrek, oggi via dello Scoglio; il ruscello viene giù dal piccolo rione sloveno e prima che una camicia sia ben strizzata, già all'altezza del Giardino è arteria di un cuore che batte per l'Italia di Garibaldi e Mazzini […]. Quell'acqua lava la polvere, il sudore, i liquami del corpo che lentamente si sfa. La vita è deposito, ossidazione, grasso rappreso nel piatto e nero sotto le

Ma è tuttavia nella seconda metà del libro che l'analogia luogo-corpo-cervello ha modo di strutturarsi in maniera perspicua e, come spesso accade, Magris giustappone le immagini secondo una sottile e calibrata struttura di intermittenze:

> Risonanza magnetica di un glioblastoma multiforme ovvero fotografie di Villa Geiringer. Un tumore frontale maligno destro. Si assomigliano, quelle macchie scure, quelle crepe iridescenti quei muri crostosi e sbrecciati, un rodere e corrodere e premere da dentro, da fuori, dappertutto. [124]

Il *brain-imaging* innesca l'analogia tra il referto medico e la sede del Comando Generale tedesco a Trieste, in una resa descrittiva dell'edificio che si richiama alla facciata del palazzo praghese «tatuato da crepe»,[125] anch'esso oggettivato sulla pagina in chiave patologica («come la guancia di un lebbroso).[126] Ciononostante, e proprio virtù del parallelo Trieste-Cervello, Magris guarda a una delle neoplasie più aggressive,[127] che preme da dentro e cerca di trovare scampo, in una propagazione accelerata e senza controllo proprio perché ipostasi di una Storia allo sbando, ormai in preda del tumore frontale maligno:

> *Zeitrafferphenomen*, effetto di accelerazione, può essere il primo sintomo del tumore frontale maligno e mai come in questo caso è giusto che il nome sia in tedesco, è da anni che tutto succede in tedesco […]. La risonanza, una fotografia della Storia; se la si colora è un'immagine anche bella, un cristallo striato e maculato, un geode. Potrebbe essere un'agata, con quelle strisce, le bande d'agata bluazzurre del calcedonio, giallorosse della corniola, nere dell'onice… Il centro dell'uragano sulla città, sulla Storia è vuoto – anche il centro di quel geode è vuoto, senza materia prima. Eccola, la Storia; morta, immobile, ferma, una pietra, un geode, eppure dentro tutto brulica, cola, miliardi di corpuscoli a folle, inutile velocità.[128]

unghie, alone giallastro sulla biancheria, malinconico bollo di Eros, e ha bisogno di detersivo; anche il sapone grezzo sfregato da quelle ragazze va bene. La schiuma scende, si allunga in chiazze bavose, sparisce in uno scolo ai margini del Giardino […]. Il Patok fluisce dalla Slavia al Mare Nostrum, l'Italia si fa crogiuolo anche di chi viene da lontano e assai presto si sente italiano come chi porta un cognome veneto o friulano […]. Ma il crogiolo si rapprende, gli elementi si scambiano e si contrappongono; la città-frontiera è intessuta e tagliata da frontiere che la dividono da sé stessa, cicatrici che non rimarginano, confini invisibili e fatali fra una pietra e l'altra del selciato, violenze che chiamano violenze. Quel rigagnolo è rossastro, la storia ha le mestruazioni; una volta tocca a me una volta a te, comunque in quell'acqua limacciosa un sangue non si distingue da un altro […]. Dal 1863 il torrente è ricoperto, ora c'è via Giulia, il fiume carsico s'è inabissato nelle vene».

[124] *NLP*, p. 244.

[125] Ivi, p. 71.

[126] *Ibidem*.

[127] Sulle patologie del 'corpo sociale', Magris si era già soffermato nell'articolo del 2008, *La nostra vera malattia*, poi raccolto col titolo *Dei cancri d'Italia* in *Livelli di guardia. Note civili*, Milano, Garzanti, 2011, p. 85: «Un conoscente della mia famiglia, collega d'ufficio di mio padre, aveva la mania dei raffreddori; stava attento ai giri d'aria e prendeva tutte le precauzioni contro infreddature e bronchiti, convinto che le malattie potessero colpirlo solo da quella parte. Morì di un cancro all'intestino ovvero, come si diceva allora, di un «brutto male». Quel signore faceva benissimo a non trascurare le eventuali minacce alla faringe o ai bronchi, spesso fastidiose e talora perniciose, ma sbagliava a sottovalutare pericoli più gravi. Anche il corpo sociale ha le sue malattie, scatenate o in agguato. La sua salute dipende da come fronteggia, previene, combatte i morbi che lo insidiano; dalla sua capacità di reprimere – tramite le autorità preposte a tale funzione – i reati nella misura stabilita dalla legge, senza indulgenze buoniste o pseudoumanitarie e senza isterie demagogiche né pregiudizi verso alcuna categoria di persone».

[128] *NLP*, p. 245.

Certo, le avvisaglie di una "Storia malata" era già riscontrabili a diverse altezze del testo, dall'escrescenza-crosta di sangue (secondo l'etimo latino *tumor*)[129] al mestruo canceroso di cui era vittima;[130] ma nel presentare altri effetti della patologia (e cioè «mal di testa e disturbi del linguaggio»),[131] Magris accosta la crescita neoplastica al crollo della dominazione nazista – «il glioblastoma sconvolge orologi e tachimetri, il tempo si contrae e si rapprende; il Terzo Reich sta crollando in pochi secondi, un quartiere conquistato cambia la geografia e la storia d'Europa in pochi secondi» – [132], ferma restando la portata semantica dell'immagine tumorale, su cui avrà modo di tornare pagine dopo. La resa è materica, solida, geometrica: «un geode di agata striato da migliaia e migliaia di millenni»,[133] in base a un processo di sedimentazione che ora si fa leggibile e al tempo stesso dischiude, nelle sue venature, il sangue di cui la Storia si nutre. Nondimeno, il binomio città-cervello ha modo di rafforzarsi:

> Certo, ci siamo tutti, da qualche parte, là dentro; nascosti in questa mappa della città, in questo intarsio di linee e di quadretti, una pedina sulla scacchiera, forse già mangiata. Il glioblastoma divora la rete; la taglia come un guastatore, ne azzanna tante maglie strappate, succhia i fili penzolanti come spaghetti, come quel filo dal telefono pendeva strappato lungo il muro di quella casa bombardata dalle rive.[134]

Una città che è tessuto e organo in consunzione, ma parimenti è da leggersi sotto la lente di una precisa *scala tumoris*, in base a cui la neoplasia segue una progressione ben definita: dal geode, al cervello, alla Storia. Scrive Magris:

> In quella foto il glioblastoma sta buono, fermo […]. Sembra un bel geode d'agata, cretacico, che risale a centrotrenta milioni di anni fa. Il cervello umano è più giovane, ma gli assomiglia, specie quando qualcosa ribolle dentro di lui e lo sconquassa e rifà da dentro. La Storia è ancora più giovane, l'ultima venuta; forse per questo è così furiosa e sciamannata.[135]

Tre punti di una dinamica, a loro volta leggibili in maniera reciproca e intercambiabile, ma che indubbiamente rimandano alla museificazione portata avanti dal romanzo stesso, dove i reperti (la cosalità del geode) si sedimentano in una narrazione (la Storia) imbastita da una mente affabulatrice (il cervello). Ma si tratta, a conti fatti, anche di un punto d'avvio verso la riflessione delle pagine finali, dove «maestre di cardiochirurgia»[136], quali la storia e la società, hanno asportato l'ippocampo di questa città neurale, che nell'epilogo quasi si libera da sé stessa; un grande, imponente e mutilato cervello:

> La neurochirurgia ha fatto progressi stupefacenti. A Trieste è stata all'avanguardia. Grande cervello, la città; geniale, inquieto, torpido, elastico. Si è riusciti ad amputare un bel pezzo dell'ippocampo di questo cervello, quello che conteneva la Risiera. Ottimo lavoro di bisturi, lavoro di fino, che non ha provocato lesioni né brutte conseguenze. Il cavalluccio marino

[129] Ivi, p. 131, «La Storia è tutta una crosta di sangue, grattarla via è ormai impossibile, ma forse sotto quell'escrescenza c'è ancora vita»
[130] Ivi, p. 48.
[131] *Ibidem*.
[132] Ivi, p. 246. O ancora, a p. 255: «il Comando Tedesco non sa che nel suo Quartier Generale tutto è ormai divorato, corroso».
[133] Ivi, p. 253.
[134] Ivi, p. 253.
[135] Ivi, pp. 253-254.
[136] Ivi, p. 320.

> estratto con perizia se ne sta in una teca al Museo di Storia naturale. La memoria degli orrori è ben custodita e isolata dentro quella corazza di scudi ossei cutanei, nessuno si sogna di andare a vedere cosa c'è dietro quei tegumenti; fa semmai allegria vedere quella solenne testa di cavallo e quella gran coda che s'arrotonda birichina come un'onda al fondo della scissura cerebrale. Ora è tutto secco, ma nella stagione degli amori il cavalluccio è assai vivace; come la città, del resto, un po' rinsecchita ma viziosetta e libertina.[137]

A differenza degli esempi fin qui analizzati, l'animale è estraneo al processo di reificazione, come se il corpo umano gli restituisse una vitalità mancante, ferma restando un'aura fumogena che rende impossibile un *distinguo* tra le due specie (umana e animale). In seconda battuta, la retorica del taglio torna ad assumere un ruolo di preminenza indiscussa e approda, forse in virtù del suo collocarsi al limitare del libro, a una maestria dell'incidere, a un «lavoro di fino», lontano dagli sventramenti che invece costellavano gli altri capitoli. Infine, metterà conto rilevare come l'immagine, di per sé stessa sinistramente giocosa («quella gran coda che s'arrotonda birichina»), mantenga intatta la corporalità del luogo che, seppur a distanza, sembra obbedire alle variazioni omeostatiche dell'organo rimosso. Un'osmosi altresì ravvisabile nel prosieguo del passo, dove Trieste, come una Nike di Samotracia, torna ora in possesso della sua parte mancante:

> Il nastro grigio è stato tagliato bene. Una bella città, vista sul mare, una bella casa svuotata di un paio di cantine e di soffitte, ma sempre ariosa, aperta; è un gusto sedere in terrazza e sentire il salso odore del mare senza memoria. Dentro la testa – nel cuore? – manca un pezzo di quel cavalluccio, un grumo di neuroni, ma il viso è bello e gagliardo […]. Quel pezzetto di ippocampo è qualcosa che manca, come l'amore e la calda vita possono forse mancare a quelle bocche strette, a quelle belle labbra dure. La memoria di ciò che è successo non c'è, non c'è mai stata, non si sa che c'era e che è stata asportata, perché si è portata via con sé tutto quello che era avvenuto e che dunque non è mai avvenuto. Il fumo del camino della Risiera esce, riciclato e buono, dalle labbra delle belle fumatrici […]. La vita è stata fatta a pezzi, sbrindellata. Ma soprattutto liberata dalla memoria dei suoi squarci, dei suoi vuoti. La rete non ha più maglie, le falle sono state ricucite, i buchi sono sparite. L'assenza, gli assenti, non ci sono mai stati.[138]

Se «il glioblastoma», pagine addietro, «divora[va] la rete»,[139] adesso questa «rete» – scrive Magris – «non ha più maglie».[140] È il risultato di un oblio a quattro mani: un oblio conseguente alla rimozione dell'ippocampo ma fattosi inevitabile sotto le sferze della Storia-glioblastoma.[141] E mentre i corpi sono un tutt'uno con la mappa, in quelle labbra che 'incarnano' le ciminiere della Risiera, i tagli si fanno netti, decisi e impietosi. Cicatrici di cui alla fine non resta traccia, per quanto la Trieste di *Non luogo a procedere* sia ben consapevole che tutti i punti di sutura del mondo – volendo far eco al finale di *Carlito's Way* di Brian De Palma – non basterebbero a ricucirla.

[137] Ivi, pp. 320-321.
[138] Ivi, p. 321.
[139] Ivi, p. 253.
[140] Ivi, p. 323.
[141] La perdita della memoria è un altro effetto del tumore sul corpo.

Comparatismi 4 2019

Sul *Manifesto* di Bottiroli

Giampiero Moretti

Abstract • L'autore propone alcune riflessioni in dialogo con *Return to Literature. A Manifesto in Favour of Theory and against Methodologically Reactionary Studies* di Giovanni Bottiroli.

Parole chiave • Letteratura; Teoria; Estetica; Bottiroli

Abstract • The author presents some reflections in dialogue with Giovanni Bottiroli's *Return to Literature. A Manifesto in Favour of Theory and against Methodologically Reactionary Studies*.

Keywords • Literature; Theory; Aesthetics; Bottiroli

Sul *Manifesto* di Bottiroli

Giampiero Moretti

Quello di Giovanni Bottiroli (*Ritorno alla letteratura*) è un *Manifesto* ma è anche un appello e un invito. Nel raccoglierlo con convinzione, e nel prendere la parola, spero non a sproposito, su quanto Bottiroli scrive nelle sue pagine, inizio col cercarmi alcuni punti di riferimento, che indico subito. Del resto, Bottiroli stesso (almeno a me sembra) è profondamente impegnato nell'offrire ai suoi lettori dei punti di riferimento a partire dalla domanda *sulla* letteratura.

Il cosiddetto *contestualismo* è probabilmente la causa che ha indotto Bottiroli a mettere su carta le sue riflessioni, anche se certamente non è l'unica motivazione. Cosa egli intenda con quel termine, a me è apparso immediatamente evidente: l'impero del contestualismo consiste nella riduzione del fenomeno letterario a un contorno esaustivo-esauriente, comportando conseguentemente una sorta di rifiuto-impossibilità di analizzare e interpretare il testo letterario in quanto tale. I danni prodotti dal contestualismo, e dalle sue molteplici e talvolta ben dissimulate forme, sono stati e sono, per Bottiroli, enormi. Fin dall'inizio delle sue riflessioni, Bottiroli osserva infatti che nelle università «non si studiano i testi, ma quasi soltanto i contesti».[1] Questo stato di cose ha determinato, e determina, che la domanda sulla teoria della letteratura, sulla sua necessità per così dire propedeutica nei confronti del rapporto col testo, venga tacitata, ignorata, depotenziata, insomma resa inutile e ritenuta *quasi* superata. Particolarmente interessanti, a questo proposito, sono le riflessioni di Bottiroli su quelli che egli chiama vecchi e nuovi contestualismi, e che qui potrei ribattezzare in contestualismo ingenuo e contestualismo mascherato; l'intertestualismo, che nasce dall'applicazione in letteratura degli esiti della decostruzione e che consiste nella presentazione (presunzione?) di una teoreticità imprescinbilmente interconnessa con l'atto interpretativo, il quale ultimo – a sua volta – viene apoditticamente presentato come indissolubilmente legato al testo *letto*. La creazione, insomma, di una concatenazione che, presumendo di poter fare a meno della distinzione testo-contesto, propone invece – ovvero sfocia in – una contestualizzazione tanto raffinata da risultare inapparente eppure agire attivamente in maniera vieppiù pressante.

Scrive a tal proposito Bottiroli:

> In apparenza, la concezione di Derrida è anti-contestualista [poiché rifiuta] ogni tipo di critica letteraria che intenda vincolare un testo al suo contesto storico, o referenziale, all'*intentio auctoris* e così via. [In realtà però, la tesi secondo cui] ogni testo avrebbe una sua autonomia [così che] tale completezza andrebbe valorizzata come *intransitività* [sarebbe – secondo Derrida –] illusoria [poiché] ogni testo è un *intertesto*, [è] fatto di *tracce*. [Tale impostazione mira sì a] liberare il testo da ogni rigidità, e dunque da ogni contorno […], farla finita con la distinzione "forma/contenuto", respingere ogni ermeneutica del senso [e] gettare il testo in un dinamismo permanente, svincolandolo dalle restrizioni del contesto, [ma questa impostazione, secondo Bottiroli, ci pone a sorpresa dinanzi] a una nuova forma di contestualismo, per cui il testo si dissolve nell'intertestualità [e, diversamente dal contestualismo dei *Cultural Studies*, inserisce il testo] in un orizzonte che si dilata continuamente.[2]

[1] Giovanni Bottiroli, *Return to Literature. A Manifesto in Favour of Theory and against Methodologically Reactionary Studies (Cultural Studies etc.)*, «Comparatismi», n. 3, 2018, pp. 1-37: 3.
[2] Ivi, pp. 40 e ss.

Questo lungo richiamo esplicito al *Manifesto* di Bottiroli si è reso necessario poiché, ad avviso di chi scrive, ci troviamo di fronte al nucleo stesso della posizione che Bottiroli vuole comunicare con la massima chiarezza, essendo probabilmente quella cui egli forse maggiormente tiene. Si tratta del passaggio, non a caso squisitamente teorico, attraverso il quale Bottiroli respinge la validità di una (mera?) ricerca-ricostruzione delle somiglianze (rinvenuta e rinvenibile nell'analisi del testo letterario), e anzi la caratterizza esplicitamente come una *illusoria inflazione delle somiglianze*. Tale inflazione, aggiungo io, e spero non del tutto arbitrariamente, funziona un po' come un turbine confusionario e confondente, come una distrazione voluta e ricercata, così che il lettore si trova (esagero volutamente) come il malcapitato cui viene fatto vedere un oggetto di valore proposto in vendita, mentre poi, una volta terminato lo scambio, si trova solo, confuso e sconsolato, con un mattone ben incartato.

Con una acribia che generalmente in scritti di questo tipo non è dato trovare, in quanto concentrati soprattutto ad esporre una loro tesi anziché dedicarsi ad esaminare con attenzione e competenza quelle altrui, Bottiroli non soltanto invece vuole rivendicare alla teoria della letteratura un ruolo – a suo dire – privilegiato e di guida, ma non disdegna di rivolgere la propria attenzione (e non solo dunque i proprî strali) alle posizioni altrui. La rivendicazione del primato della teoria della/in letteratura coincide allora con quella di uno spazio *ibrido*. Scrive Bottiroli: «la teoria della letteratura è uno spazio ibrido, dove confluiscono e si intrecciano la linguistica e la retorica, la filosofia, e la teoria del desiderio».[3] Il problema che ne consegue è però del pari evidente: la *guida*, quando è così molteplice e variegata, rischia senz'altro di essere incerta, a velocità incostante, persino senza meta. Ma è qui il punto di forza. Senza meta non significa automaticamente senza senso, senza direzione. Il contestualismo, per tornare a quella che mi appare davvero la questione dirimente, costituisce spessissimo una direzionalità obbligata, una condotta che certamente sembra far procedere in una direzione ma che in realtà blocca dogmaticamente il moto, disperdendolo a tal punto da renderlo, o rischiare di renderlo, insensato. Non qualsiasi contestualismo, è ovvio: quello che, dogmaticamente, blocca il testo interpretato e, di conseguenza, trasforma la teoria della letteratura in ideologia storicistica (variamente) applicata. Il *variamente*, che qui ho messo volutamente tra parentesi poiché si configura come una sorta di teoria apparente (strutturalista, *cultural*, tradizionale), è come una carota che prelude ad un bastone che condanna senz'altro il testo al contesto. E tuttavia il contesto non può essere semplicemente eliminato con un gesto o un tratto di penna. Il rischio sarebbe – in questo caso – la trasformazione della letteratura (e della *sua* teoria!) in una performance velleitaria, proprio come avviene in tanti esempi di cosiddetta arte contemporanea: in una *installazione*. Montata e infine smontata, quasi sempre solo e soltanto per l'*ego* dell'artista. Credo che Bottiroli includa nel suo *Manifesto* alcune riflessioni su opere dal valore indiscusso proprio per evitare (tra l'altro) il rischio suddetto.

Vengo adesso, infine, ad alcuni aspetti, o meglio: ad *un* aspetto della riflessione di Bottiroli, che mi ha ingenerato alcuni interrogativi. Premetto che, così come per tutto ciò che ho scritto finora, le mie perplessità potrebbero derivare da una mia lettura equivocante. Non credo però che sia negabile il ruolo centrale che Bottiroli, nel suo ragionamento, ascrive alla nozione di *conflitto*, tanto da legarla in maniera diretta a quella di *articolazione* (del testo e della sua lettura-scrittura) per giungere alla seguente, duplice affermazione, teorica-

[3] Ivi, pp. 1-2.

mente tanto importante: «nessuna interpretazione senza articolazione […] nessuna interpretazione senza conflitto».[4] Questa duplice affermazione, sempre che io abbia ben compreso, poggia a sua volta sulla base, pure teorica, secondo la quale «lo spazio dell'interpretazione è conflittuale e selettivo»,[5] il che differenzia evidentemente ogni interpretazione *genuina* della mera descrizione (del testo e dell'opera), rinviando ad una sfera di *possibilità* che proprio il conflitto (*conflictual reading*) sarebbe in grado di mostrare (o forse persino *creare*), in un orizzonte di definitivo superamento di quelle che Bottiroli chiama le «estetiche non conflittuali»,[6] secondo le quali «il conflitto può appartenere al contenuto dell'opera, ma non alla sua "forma", cioè alla sua organizzazione testuale e stilistica (in senso ampio)».[7] E da dove, con chi la svolta? Da e con Nietzsche, e, in particolare, da e con *La nascita della tragedia*.

Ecco la mia perplessità, che espongo qui in maniera molto provvisoria e ben disponibile, com'è ovvio, a discuterne ed a cambiare opinione. Inizio col sottolineare che certamente fa bene Bottiroli a prendere le mosse dalla *Nascita della tragedia*. Aggiungo però subito che, da una disamina critica e storica di quello che potremmo chiamare il retroterra sul quale poggia quello scritto del 1872, lo scritto di un filologo che è già in qualche modo un filosofo *del martello*, è chiaro che la sua originalità è più stilistico-retorica che non nei contenuti veri e propri. Fin dall'opera di Herder, dunque un secolo prima di Nietzsche, la cultura tedesca aveva infatti iniziato a riscoprire il ruolo di Dioniso e del dionisiaco, per non parlare dell'apollineo come sintesi plastica di forma e contenuto. Non è questo il luogo per rievocare un orizzonte al quale ho in vari anni ho dedicato alcuni studî.[8] Qui basterà evidenziare quanto segue: l'antagonismo tra Apollo e Dioniso rientra nell'orizzonte in cui la cultura tedesca si è mossa, appunto da Herder in poi, per rinvenire un'idea e un'esperienza del fondamento simbolico dell'esistenza umana nel suo rapporto con il divino, e che fosse però in grado di porre in una relazione, diversa da quella classicista, Cristianesimo e paganesimo (greco e greco-orientale). In particolare, gli scritti di Friedrich Creuzer e di Johann Jakob Bachofen si stagliano con indiscutibile importanza alle spalle di Nietzsche, il quale, col suo rifarsi invece a Schopenhauer e a Wagner, ne *La nascita della tragedia*, da un lato *spiazza* i filologi e il *suo* mondo di provenienza scientifica, in quanto sia Schopenhauer sia Wagner erano all'epoca indubbiamente considerati due "rivoluzionari" antiaccademici, dall'altro lato però, pur accreditandosi filosoficamente in maniera certamente *originale*, altrettanto indubbiamente persegue commistioni azzardate e consapevolmente provocatorie. Insomma: l'antagonismo tra Apollo e Dioniso era questione ben nota; Nietzsche lo rinnova trasponendolo sul piano dell'antagonismo tra metafisica e superamento della morale tradizionale, in maniera da presentarlo come *nuovo* mentre si trattava di qualcosa di ben radicato nella cultura dell'epoca. Il senso di tutto ciò, a mio avviso, è che certamente, come fa Bottiroli, è da un lato legittimo far derivare dalla posizione di Nietzsche «finalmente un'estetica conflittuale, *un'estetica dei correlativi*, che sono opposti non sintetizzabili»,[9] però, dall'altro lato, mi appare potenzialmente rischioso utilizzare, in chiave di teoria della letteratura, *soprattutto* questa sorta di premessa teorica, che viene non a caso condivisa, in tutto o in parte, proprio dagli esponenti del *contestualismo mascherato*: Derrida e gli studiosi

[4] Ivi, p. 13.
[5] Ivi, p. 14.
[6] Ivi, p. 20.
[7] *Ibidem*.
[8] Da ultimo, cfr. Giampiero Moretti, *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, quarta edizione ampliata e aggiornata, Brescia, Morcelliana, 2013.
[9] Bottiroli, *op. cit.*, p. 21.

dei *Cultural Studies*. L'idea poi che l'antagonismo tra impulsi non conduca (o debba condurre) al predominio di un impulso sull'altro mi appare non tanto il possibile segnale che sia stata superata la tradizionale posizione *irenica* delle precedenti estetiche, quanto piuttosto che si apra potenzialmente quello spazio di relativizzazione e di sostanziale indifferenza verso ciò di cui nella letteratura e nelle arti davvero ne va, che caratterizza le posizioni teoriche dell'ultimo secolo. Sussiste infatti un probabile rapporto, ad avviso di chi scrive, tra contestualismo e relativismo valutativo in quanto la riconduzione-riduzione del testo al contesto sfocia davvero molto spesso nella relativizzazione del valore del testo, che viene come fagocitato dal valore del contesto. Delle "estetiche ireniche" la storiografia contestualizzante recupera e anzi prosegue la valorizzazione del e il ricorso al canone come elemento valutativo dell'opera, mentre il contestualismo mascherato accetta e persegue l'interpretazione relativistica del pensiero di Nietzsche.

In altre parole, Nietzsche è (stato) sopravvalutato e continua ad esserlo, soprattutto quando se ne fa il campione della modernità a tutti i costi, il filosofo della liberazione che è anche liberazione *dal* valore in letteratura e nelle arti e dunque il teorico *dell'*indifferenza verso la distinzione e la scelta: qualcosa che mi sembra contrastare con l'esercizio dello stile cui invece Bottiroli ascrive tanta importanza. E giustamente. È vero che a Nietzsche si ascrive il cosiddetto *grande stile*; ma: è sufficiente? Alla sopravvalutazione di Nietzsche corrisponde, non a caso a mio avviso, la pretesa derivazione del pensiero di Heidegger da quello di Nietzsche, o almeno dalla sua interpretazione di Nietzsche. Qui entriamo in un ambito per certi versi *politicamente* più delicato. Agli inizi degli anni Sessanta del secolo scorso la pubblicazione dei Corsi di lezione heideggeriani su Nietzsche (che risalivano agli anni Trenta) desta interesse e scalpore poiché dà adito all'operazione ermeneutica di distinzione tra Heidegger e gli interpreti nazional-socialisti di Nietzsche, un'operazione che in primo luogo la cultura francese e poi quella italiana compiono, e certo con non poche motivazioni fondate. E tuttavia la linea ermeneutica che collega direttamente Heidegger a Nietzsche è non solo azzardata e fuorviante, ma proprio errata: non perché la critica heideggeriana alla metafisica ed alla storia non poggino evidentemente (anche) sullo sviluppo di quell'antagonismo apollineo-dionisiaco che ho detto sopra già Nietzsche aveva trasferito sul piano di quella che per Heidegger diviene successivamente la *storia dell'essere*, ma perché Heidegger intende opporre a Nietzsche Hölderlin e il *Dasein* poetico al dionisiaco come impulso *soggettivo-relativistico* che in Nietzsche aveva finito invece espressamente per predominare sull'apollineo. Il conflitto *Erde-Welt*, insomma, che è al centro dell'opera d'arte per Heidegger, non mi appare separabile dal suo inserirsi nel *Geviert*, altra parola essenziale per questo pensatore; nella *quadratura*, in cui Heidegger fa rientrare gli dèi e i mortali, una quadratura, il cui significato *poetico* è evidente e il cui tono di fondo è fortissimamente permeato da un'apertura indiscussa verso ciò che, sempre Heidegger, chiama il divino, il sacro, e che finisce di fatto per coincidere con il poetico; in questo orizzonte, l'accostamento di un Lacan e di un Bachtin a Heidegger mi appare piuttosto problematico. Non so infatti se sia più azzardato, per la teoria della letteratura, cercare di contrastare un eventuale irenismo nell'atteggiamento estetico di cui quella rischia talvolta eccessivamente di nutrirsi, o piuttosto accettare una convivenza tra posizioni che, come Bottiroli ha ben mostrato, giungono poi a professare una sorta di contestualismo mascherato. Ma i miei sono semplici appunti che vorrebbero contribuire ad una discussione nell'alveo di un percorso che il *Manifesto* di Bottiroli ha felicemente aperto.

Comparatismi 4 2019

«Tutto comincia quando tutto pare / incarbonirsi». Appunti su *Return to Literature*

Niccolò Scaffai

Abstract • L'autore propone alcune riflessioni in dialogo con *Return to Literature. A Manifesto in Favour of Theory and against Methodologically Reactionary Studies (Cultural Studies etc.)* di Giovanni Bottiroli.

Parole chiave • Teoria; Letterature comparate; Ecocritica; Commento

Abstract • The author presents some reflections in dialogue with *Return to Literature. A Manifesto in Favour of Theory and against Methodologically Reactionary Studies (Cultural Studies etc.)*, by Giovanni Bottiroli.

Keywords • Theory; Comparative Literature; Ecocriticism; Commentary

«Tutto comincia quando tutto pare / incarbonirsi». Appunti su *Return to Literature*

Niccolò Scaffai

1. «Tutto comincia quando tutto pare / incarbonirsi»

Leggendo il manifesto *Return to Literature* di Giovanni Bottiroli mi sono tornati in mente questi verso dell'*Anguilla* montaliana: proprio quando sembra che il discorso sulla letteratura abbia perso, nell'opinione e nella pratica comune, ogni forza e necessità, una proposta esigente e una visione chiara come quella del manifesto possono far ripartire una riflessione sulla specificità e sulla funzione degli studi letterari, e della letteratura *tout court*. Non sono mancati, anche in questi ultimi anni, scritti e volumi ispirati da un simile intento; nella maggior parte dei casi, si tratta di lavori che hanno una vocazione tra il didattico e il saggistico, in cui pertanto la presentazione di metodi e prospettive prevale sul giudizio, pur non aggirandolo o soffocandolo. Rispetto a questi lavori, che pure hanno spesso pregio e utilità, il manifesto di Bottiroli si assume un compito più urgente e delicato: individuare gli errori, mettere in evidenza le debolezze, sgombrare il campo dall'inutile o dannoso, per dare valore a ciò che la letteratura è e a ciò che la letteratura fa, con le caratteristiche e le risorse che le sono proprie. Caratteristiche e risorse che la teoria della letteratura, meglio di altri approcci e metodi, può riconoscere e trasmettere.

Molti dei punti che emergono nel manifesto sono pienamente condivisibili, così come le sue premesse (l'inaggirabile valore dell'intuizione come talento individuale dell'interprete, la teoria come somma di visione e tecniche) e i suoi obiettivi (riflettere sull'insegnamento letterario; capire perché e in che modo il metodo e il contenuto di studi e lezioni può corrispondere alle richieste di un pubblico che si misura seriamente, anche se spesso ingenuamente, con la letteratura; e, soprattutto, definire la natura dell'oggetto letterario, anche in rapporto al valore che questo oggetto deve avere nel sistema dei saperi).

Procederò fermandomi sulle questioni che più mi hanno sollecitato e dando al manifesto un valore eminentemente pratico, cioè assumendolo come fondamentale guida o salutare antidoto contro errori, malintesi o anche solo distrazioni e abitudini che fanno perdere di vista obiettivi come quelli che ho ricordato poco sopra, obiettivi che riguardano appunto la pratica della letteratura che studiosi e insegnanti esercitano quotidianamente.

2. Testo e contesto

La prima questione, che è – mi pare – *la questione* centrale, è la critica del contestualismo, inteso sia come prevalenza di un interesse storico, culturale e ideologico (che, in sostanza, rischia di ridurre il testo letterario a documento), sia come intertestualità (che, scrive Bottiroli, «almeno in apparenza, sembra privilegiare i testi»). «Il contestualista – prosegue il manifesto – è uno studioso che (a) ignora o sottovaluta la densità semantica; (b) crede che l'opera letteraria sia trasparente, e che le eventuali opacità siano causate dall'evoluzione linguistica oppure da una deliberata reticenza dell'autore; (c) non ha la minima intenzione

di addentrarsi nel labirinto di nessi che costituisce un'opera».[1] Se i bersagli di questa caratterizzazione sono principalmente gli studi culturali, i cui limiti sono senza dubbio rilevanti, il problema del contesto rimane una delle maggiori questioni pratiche nell'interpretazione e nell'insegnamento. È vero, come osserva Bottiroli, che quando da giovani si leggono i grandi autori si resta affascinati dalle loro opere anche ignorando tutto o quasi del contesto storico, biografico, politico nel quale sono state composte: «Credo che tra le definizioni della letteratura, dell'arte – e più in generale della bellezza – dovrebbe trovare posto anche questa formulazione: l'arte è ciò che piace senza contesto»,[2] leggiamo nel manifesto. Ma è sempre così, per tutti? Gli studenti a cui ci rivolgiamo, che ormai spesso provengono da ambienti geografico-culturali vari e diversi, sono in grado di apprezzare la qualità del testo in sé? Un testo, cioè, che a volte può essere loro estraneo e distante non solo nello spazio, nel tempo, nella lingua ma anche nelle coordinate per così dire esistenziali (o emotive o psicologiche) da cui dipende la comprensione e l'instaurazione di ogni teoria del desiderio (una delle componenti essenziali della teoria della letteratura, come ben illustrato nel manifesto). Una teoria del desiderio, cioè, non può non avere anche una dimensione culturale oltre che eventualmente antropologica, senza la quale la complessità rimane inattingibile. In questo caso, la conoscenza del contesto diventa necessaria, anche se non sufficiente; una conoscenza possibilmente non nozionistica né rigida, che cioè non 'blocchi' il testo dentro il solo contesto d'origine, ma interpreti quest'ultimo come un campo di tensione tra gli elementi invarianti e la dinamica del significato, tra un'intenzione esplicita e le tendenze che con essa confliggono fin dalla concezione dell'opera. Potremmo dire: tra filologia ed ermeneutica.

Può essere utile, a questo proposito, recuperare la categoria di *ritorno del represso* elaborata da Francesco Orlando su base freudiana, che ho tenuto presente in uno studio, in apparenza distante dalle prospettive della teoria di Orlando, sulla relazione tra *Letteratura e ecologia*.[3] Estesa a molti ambiti della cultura e della società contemporanee, l'ecologia è una struttura di senso che esercita una funzione legittimante sul piano dei valori. Esiste un'etica ecologica non meno importante dell'estetica ecologica. Ma come lo studio della letteratura insegna, tra i valori etici (o etico-sociali) e quelli estetici non si dà coincidenza; al contrario, la letteratura è il luogo deputato al conflitto o appunto al ritorno del represso. La pervasività dei temi ecologici nella letteratura contemporanea e la loro capacità di combinarsi con le costruzioni della narrativa di consumo rischiano di azzerare il potenziale trasgressivo che la letteratura ha o dovrebbe avere, producendo una forma di assuefazione (e saturazione). Si è trattato allora di dar conto, sì, dei frequentissimi incontri tra letteratura ed ecologia e del diffuso interesse per la materia, ma di evitare di fare d'ogni erba un fascio, accreditando *tutta* la letteratura che parlasse della natura o delle minacce a cui è esposta. Al centro di quello studio ho mantenuto quasi sempre opere e autori individuati, con i loro tratti specifici e le loro posizioni idiosincratiche rispetto alla tradizione, ai generi e perfino rispetto agli stereotipi e alle idee ricevute del discorso ecologico: autori come Cheever, Sebald, McEwan, Franzen, che alludono a ideali thoreauviani per rovesciarli o corroderli silenziosamente, costruendo il racconto intorno al contrasto tra la purezza (il polo della tensione ideale verso la natura) e l'ipocrisia.

In questa prospettiva, sono stati messi in valore quei testi in cui ai motivi ecologici fossero associati procedimenti antiabitudinari; o narrazioni in cui l'immaginario ecologico componesse uno scenario allegorico, oltre il quale cogliere la sostanza politica del testo.

[1] Giovanni Bottiroli, *Return to Literature. A Manifesto in Favour of Theory and against Methodologically Reactionary Studies (Cultural Studies etc.)*, «Comparatismi», 3, 2018, p. 4.
[2] Ivi, p. 29.
[3] Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci, 2017.

L'obiettivo, e forse la sfida, era quello di misurarsi con il contesto – in questo caso, con un complesso di aspetti e questioni che condizionano la nostra esistenza *fuori dal testo* e che incidono fin troppo pervasivamente sull'immaginario che ci circonda e a cui siamo esposti – senza lasciare che la letteratura ne venisse dominata, senza cioè che diventasse un documento, o un fenomeno, o uno strumento al servizio della prospettiva contestualista. Al contrario, il tentativo – non sta a me dire ora se e quanto riuscito – è stato quello di andare nella direzione opposta, mostrando come sia il contesto a ricevere l'influenza della letteratura e come questa possa appropriarsene per esprimere le sue qualità e procedure. Occorreva cioè avanzare in senso inverso rispetto a quello in cui si è mosso fin dalle sue origini l'*Ecocriticism* di matrice nordamericana, che ha subordinato le strutture concettuali e retoriche del testo al contesto ideologico-morale richiamato dal valore della purezza, dal mito del paesaggio incontaminato o, in una parola, dalla *Wilderness*.

A proposito del tema ecologico in letteratura, è opportuno fare un inciso, che rimanda a una pagina del manifesto. Nella rappresentazione del rapporto tra uomo e animale, nel confronto tra io e alterità che è alla base della relazione ecologica e della nascita stessa del concetto di *Umwelt*, l'empatia ha un indubbio valore. Ora, Bottiroli osserva giustamente che il fine della letteratura non è quello di suscitare empatia: se così fosse, «in particolare con personaggi che soffrono ingiustamente, come ritiene Marta Nussbaum, non si vede perché non limitarsi a narrazioni più semplici e più vicine alla società attuale. In che consisterebbe l'universalità di Amleto? Nella necessità di vendicare un delitto impunito? Tuttavia, come ha osservato Harold Bloom, per vendicare un padre basterebbe un Fortebraccio qualsiasi».[4] È vero, infatti, che non bisogna giudicare la letteratura in base alla sua capacità di provocare empatia, ma semmai chiederci e capire perché la forma d'immedesimazione favorita dalla letteratura è più profonda e duratura (cioè, più capace di superare i limiti del tempo e le differenze culturali) di quella ispirata da altre espressioni meno complesse e più finalizzate, più direttamente conative. È al livello del singolo testo significativo, infatti, che possono meglio risaltare le caratteristiche stranianti o, se si vuole, trasgressive rispetto alla *vulgata* del discorso ecologico: l'elemento, se non represso, almeno implicito e perciò da portare alla luce per via analitica.

3. Intertestualità e comparazione

È vero però che l'intertestualità, che è giudicata nel manifesto – lo si è detto – come un'espressione aggiornata e perciò particolarmente insidiosa di contestualismo, è presente nel lavoro su *Letteratura e ecologia* sotto forma di tematologia. Ogni accostamento di opere diverse per via tematica, come del resto ogni atto di comparazione, si fonda infatti su una prospettiva letteralmente inter-testuale (che non implica di necessità un contatto o una derivazione diretti o mediati dall'appartenenza a un genere comune, come prevedono gli studi sull'intertestualità di Genette, o di Segre). Ma «subordinare l'analisi di un testo all'analisi intertestuale equivale a dissolvere non solo l'autonomia e la chiusura, ma anche la complessità»,[5] osserva Bottiroli, a proposito di un errore metodologico di Derrida. Ora, a parte il fatto che la critica d'ispirazione tematica può avere una vantaggiosa funzione di messa in contatto fra il testo e il mondo dell'esperienza, credo che il tema debba essere non un fine né un elemento dato a prescindere dalla sua manifestazione testuale, bensì un principio dinamico, una miccia che accenda l'atto esegetico avendo per obiettivo in questo caso

[4] Bottiroli, *op. cit.*, p. 30.
[5] Ivi, p. 28.

una comparazione *distintiva* e non l'assimilazione e la cancellazione *confusiva* delle differenze.[6]

Ho accennato poco sopra alla comparazione letteraria. In effetti, insieme allo statuto della teoria della letteratura, occorrerebbe mettere a punto un secondo manifesto che con uguale chiarezza desse indicazioni su funzioni e obiettivi dello studio comparato della letteratura. Il sistema accademico associa le letterature comparate (intese come settore scientifico-disciplinare) alla teoria, assimilando implicitamente e impropriamente i due ambiti. Questi però sono in effetti legati: nel senso che non si dà comparatistica senza una teoria della letteratura, né si dà teoria senza una prospettiva e una competenza che spazino fra diverse lingue e letterature, collocandole in un panorama unitario.

4. Interpretazione e selezione

Queste considerazioni, da leggere come chiose, appunti in margine al manifesto, conducono verso un altro punto-chiave, che riguarda il conflitto delle interpretazioni o meglio, il *conflictual reading*, la pluralità conflittuale delle interpretazioni come «motore del dinamismo»[7] del testo letterario, che affianca il *close reading*. Nessun dubbio sul fatto che tale conflitto sia non solo necessario all'interpretazione ma costitutivo del testo letterario in quanto tale. La domanda è quindi non teorica ma pratica: quando e come fermarsi e dire «no, questa, tra le varie possibili interpretazioni, è sbagliata?». Meglio: come far capire a un lettore in formazione (o come replicare a un interprete sprovveduto) che una certa lettura è errata, non solo in rapporto all'eventuale *intentio auctoris* ma anche in relazione all'orizzonte di significati ulteriori suggeriti o anche solo tollerati dalla componente virtuale del testo? Vale la pena di ricordare qui che il manifesto, anche sulla scorta di una definizione formulata da Mukařovský, individua nell'opera d'arte una componente per così dire stabile sul piano semantico e una componente che viene chiamata «oggetto virtuale», che contribuisce alla dinamica e al produttivo conflitto delle interpretazioni.

«Le interpretazioni di un testo sono infinite? No, infinita è la doxa, non l'interpretazione», chiarisce Bottiroli, che ricorda anche come lo spazio dell'interpretazione non sia solo conflittuale ma anche selettivo.[8] È così, ma come operare la selezione? Bisogna ricorrere a cultura storica, intuizione, flessibilità. Bene, ma allora come parlare a chi per inesperienza o incapacità non ha, o non ha ancora, queste risorse? Io credo che, al fondo, sia questo il timore che spinge i 'tradizionalisti' a trincerarsi dentro il fortino del significato stabile del testo. L'alleanza di teoria e critica potrebbe aiutare a far capire il valore di una disciplina che molti storici e filologi guardano con diffidenza (non tutti per fortuna: non mancano certo studiosi che alle competenze filologiche e linguistiche uniscono consapevolezza teorica e discernimento critico).

5. Contro la decifrazione

La prospettiva storico-filologica è spesso detentrice di un'idea del testo letterario come «artefatto» (uso il termine di Mukařovský, che Bottiroli recupera per distinguerlo, come si

[6] È il caso qui di ricordare come proprio a Bottiroli si debba una chiara e fondamentale spiegazione della differenza fra i regimi *separativo*, *confusivo* e *distintivo*: una di quelle formulazioni categoriali che cambiano una volta per tutte e acuiscono lo sguardo sulla letteratura.
[7] Ivi, p. 7.
[8] Ivi, p. 28.

è visto, dall'«oggetto virtuale») con un significato stabile, comprensibile in base a delle regole fissate. A questa concezione dell'opera letteraria corrisponde anche un'idea del testo come portatore di un significato univoco, che può essere positivamente determinato con minore o maggiore difficoltà ma comunque in base a un processo di decodificazione o decifrazione. Tale processo non coincide con l'interpretazione, che proprio in quanto conflittuale e non univoca viene percepita, da questa prospettiva, come un esercizio decorativo. Di qui l'idea, o piuttosto l'illusione, che decifrando il testo si arrivi alla scoperta dei suoi *veri* significati. Con Bottiroli, potremmo descrivere questo tipo di errore risalendo al modello di Jakobson e più precisamente alla separazione di due dei fondamentali elementi della comunicazione, il codice e il messaggio:

> Il modello del codice (così viene sovente chiamato) costituiva un passo indietro rispetto alla concezione di Saussure, e nel giro di pochi anni la sua inadeguatezza sarebbe stata sottolineata dall'affermarsi della pragmatica: dopo la pubblicazione del famoso articolo di Grice, *Logic and conversation*, è apparso evidente anche agli strutturalisti più rigidi che per comprendere un messaggio non basta decodificare: occorre fare delle inferenze. E ciò è necessario anche in moltissime situazioni della vita quotidiana. Questa precisazione è importante, perché l'interpretazione è senza dubbio un'attività inferenziale.[9]

Ancora una volta, è la pratica a rilevare le falle di una teoria errata o superata (il modello del codice) e a giovarsi di una teoria più flessibile e convincente; in particolare, in questo caso è la pratica del commento ai testi che ci permette di sondare il pieno e il vuoto. Sebbene spesso materialmente separate fra cappello introduttivo e note, interpretazione ed esplicazione sono due attività per lo più inscindibili in un commento, specialmente quando in esame è un testo moderno e contemporaneo. In questo caso, infatti, la resistenza che il testo oppone non è dovuta solo alla difficoltà linguistica, ovvero al codice, né alla distanza nel tempo o alla necessità di ricostruire l'*enciclopedia* dell'autore per coglierne i riferimenti. Naturalmente, tali operazioni di decodifica e integrazione sono necessarie, e permettono in effetti di comprendere i riferimenti al contesto e di risolvere una parte della difficoltà davanti a cui il testo ci pone. Spesso il senso letterale è uno e uno solo, e prima di arrendersi all'ambiguità bisogna cercare strenuamente di individuarlo. Ma come fare per spiegare un testo (o anche solo un verso, una frase) nel suo complesso, capire le ragioni del suo assetto retorico (il che non vuol dire solo individuarne i fenomeni, ma decidere quale regime figurale governa il testo: cioè, per esempio, se dobbiamo provvedere all'interpretazione considerando certe immagini come metafore o come metonimie, alternativa questa che si pone spesso per la poesia moderna)? Occorre assumere una prospettiva teorica, accettando il conflitto delle interpretazioni e una (controllata) stratificazione dei significati, evitando di cercare la *verità* di un testo solo nella *realtà* del contesto, ammettendo che un'opera dica anche ciò che l'autore non sapeva (non era cosciente) di dire, o riconoscendo che l'*intenzione* dell'autore può anche essere una *tensione* fra sensi e referenti diversi.

Credo che l'esempio del commento, attività considerata di base come un esercizio di conoscenze storico-filologiche e stilistiche, sia importante perché dimostra che la teoria non è un metodo o una disciplina a sé stante (e separabile o marginalizzabile) ma è il presupposto di ogni forma di analisi e studio della letteratura. «Quando tutto pare incarbonirsi», quando buona parte di ciò che viene fatto passare per letteratura è quasi solo comunicazione e quando la complessità si chiude e respinge, una dose di teoria non prescrittiva, non esclusiva, può riavviare la dinamica dell'interpretazione, esigere la selezione, rinnovare le domande essenziali: come funziona la letteratura? E perché? Tutto può ricominciare, o almeno c'è da augurarselo.

[9] Ivi, p. 8.

Comparatismi 4 2019

Risposta

Giovanni Bottiroli

Abstract • L'autore risponde alle riflessioni di Giampiero Moretti e Niccolò Scaffai sul suo *Manifesto*.
Parole chiave • Testo; Esperienza estetica; Interpretazione; *Conflictual reading*; Apollineo e dionisiaco.

Abstract • The author replies to Giampiero Moretti's and Niccolò Scaffai's reflections on his *Manifesto*.
Keywords • Text; Aesthetic Experience; Interpretation; Conflictual Reading; Apollonian and Dionysian

Risposta

Giovanni Bottiroli

1. Le riflessioni attente, generose e stimolanti di Giampiero Moretti e di Niccolò Scaffai mi inducono a una replica, che dovrebbe confermare, me lo auguro, l'importanza della discussione tra colleghi che si stimano nella differenza delle prospettive e degli interessi di ricerca. Avevo deciso di pubblicare il mio manifesto *Return to Literature* sulla rivista del nostro settore anche per favorire questo tipo di confronto, che potrà proseguire su altri problemi.

Mi sembra che i due interventi di Moretti e Scaffai siano felicemente complementari: il primo, per le aperture filosofiche, di cui condivido la necessità – senza la filosofia, mi capita spesso di ripeterlo, non si va avanti, quando si affrontano le questioni più complesse –, il secondo (anche) per la sollecitazione concreta sul versante di una didattica che non rinunci a favorire l'esperienza estetica. Ecco il punto essenziale, su cui vi è piena condivisione, credo, con i miei interlocutori: *l'esperienza estetica come irrinunciabile* per il desiderio di conoscenza, per la crescita linguistica, per il benessere mentale, e persino per le ricadute che può avere su tutti gli aspetti della formazione, negli studenti a cui ci rivolgiamo ogni giorno.

Il mio *Manifesto* – mi si conceda qualche veloce riferimento – presenta una *pars destruens*, chiaramente indicata nel sottotitolo: *against Methodologically Reactionary Studies (Cultural Studies etc.)*. Dunque, contro il contestualismo nelle sue varianti, da quella storicista a quella intertestuale (meno facilmente riconoscibile), a cui si può certamente aggiungere l'approccio quantitativo che passa attraverso le *Digital Humanities*, e altro ancora. Il dialogo con i contestualisti è impossibile: ed è assai difficile persino comprendere le cause di una disaffezione così rovinosa nei riguardi delle opere letterarie, in colleghi che hanno scelto il nostro campo di studi. Il rifiuto del contestualismo non implica – lo dico una volta per tutte – la morte del contesto (per riprendere il famoso articolo di Barthes, *La morte dell'autore*). È vero che ho spinto la mia polemica sino ad affermare che «l'arte è ciò che piace senza contesto»: un'affermazione su cui Scaffai manifesta ragionevoli perplessità e su cui non sarà inutile una precisazione. In quel passo invitavo a riflettere su ciò che per un contestualista appare come una sorta di miracolo, o di evento inspiegabile, cioè la possibilità, che anche i non specialisti sperimentano, di un incontro folgorante con qualche testo, di cui si ignora quasi tutto per quanto riguarda la genesi storica, culturale, ecc. Quello che per il contestualista rimane misterioso e improbabile, come un incontro ravvicinato di terzo tipo (qualcuno ricorderà il film di Spielberg del 1977), va compreso invece come «una conseguenza di nostre capacità», cioè delle nostre disposizioni psichiche. L'arte offre agli esseri umani la possibilità di incontrare se stessi (Hegel).

Per sottolineare quanto sia importante questa esperienza, comunque e soprattutto per i giovani in fase di formazione, non è necessario scrivere la parola *letteratura* con la *L* maiuscola, come è stato rimproverato ad Harold Bloom, venuto a mancare da pochi giorni. Non è necessario enfatizzare la 'grande letteratura' contro la narrativa di intrattenimento, e riproporre una distinzione che poggiava su basi in parte sbagliate, ma che riemerge oggi, in maniera diversa, e in tutto il suo valore: oggi, cioè in una fase storica in cui molti credono

che basti essere un omosessuale, una donna, o un migrante, per scrivere testi degni di venire studiati all'Università. Della letteratura fanno parte i libri ben scritti (Wilde), e nient'altro.

Sì, ma come proporli – possiamo proporli, favorirne la lettura, e niente di più: non si può insegnare la letteratura come si insegna la matematica o la chimica. La difficoltà evidenziata da Scaffai è certamente reale: e certamente le informazioni che derivano dal contesto sono utili. Non solo dal contesto storico, ma anche da quello enciclopedico: ad esempio, quanti studenti comprendono il riferimento alla parabola di Lazzaro e del ricco Epulone nel secondo capitolo di *Moby Dick*? Vorrei soffermarmi però su un problema più complesso, a cui accenna Scaffai: anche la teoria del desiderio, a cui attribuisco un ruolo essenziale, «non può non avere una dimensione culturale oltre che eventualmente antropologica, senza la quale la complessità rimane inattingibile». Sono d'accordo, la storia del desiderio, dell'amore e dell'eros in Occidente presenta dei «cambi di paradigma», uno dei quali è certamente rappresentato dalla poesia cortese (su cui vale ancora la pena di leggere De Rougemont). Qual è allora il ruolo della teoria?

Primo: liberare una storia di passioni (positive o negative) da un contesto penalizzante. Ad esempio, perché dovremmo leggere ancora *La lettera scarlatta*, e provare interesse per una vicenda in cui il desiderio erotico e un rapporto extraconiugale vengono colpevolizzati? Per la generazione attuale, tutto ciò è talmente anacronistico da risultare quasi incomprensibile. Ma la teoria sale più in alto, ci offre un punto di osservazione e di analisi che fa emergere meccanismi psichici che sono quelli dell'umanità in generale, pur nelle varianti culturali. Utilizziamo pure gli studi di Foucault sull'ermeneutica del Sé, per riscoprire la peculiarità del mondo antico: ma abbiamo bisogno di concetti, e non solo di un approccio storico, se vogliamo analizzare i *processi di soggettivazione*. E l'identità di Pearl, così inquieta e instabile, attratta e catturata dai riflessi, non potrà essere compresa senza una teoria del desiderio, che naturalmente dovrà intrecciarsi con la scelta di una componente narrativa allegorica.

Secondo: ci illudiamo di suscitare interesse nei nostri studenti, se parliamo del desiderio con il lessico e le nozioni di un talk show televisivo? La teoria è liberazione da un linguaggio generico e stereotipato, è la scoperta di meccanismi che ciascuno di noi può riconoscere in se stesso.

Non semplicemente l'empatia! Contro cui ha preso posizione sensatamente Paul Bloom (*Against empathy*, 2018), evidenziando i limiti e anche i danni di questa emotività zuccherosa, effimera e sterile. Non i processi di *immedesimazione* con i personaggi, nella letteratura e nei film, di cui si occupano i cognitivisti, ma i processi di *identificazione*, indagati da Freud e dalla psicoanalisi, e di cui la letteratura ci offre una pluralità di versioni, dal valore inestimabile. Dunque, una teoria relazionale e modale dell'identità, che ho presentato in maniera concisa nel n. 1 di «Comparatismi» (*Identity Exists Only in Its Modes*).

Terzo: le teorie del desiderio sono un campo di ricerca, che presenta forti differenze e contrasti, e che è sempre in evoluzione. Nel mio *Manifesto* – e adesso mi riferisco alla *pars construens* – indico senza mezzi termini quella che è oggi la prospettiva più ricca, quella della psicoanalisi, con alcune fondamentali precisazioni. Vanno senz'altro riconosciuti i meriti della critica neo-freudiana (Lavagetto, Orlando, Serpieri) che negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso aveva finalmente introdotto in Italia un approccio indispensabile ai testi letterari. Tuttavia il contributo di questi studiosi appare troppo limitato: ispirato dal Lacan della tesi «l'inconscio è strutturato come un linguaggio», ma non dalla teoria dei registri, che è la vera e grande novità del pensiero lacaniano. Questa concezione va ulteriormente analizzata e arricchita (è quello che propongo da diversi anni, anche con analisi

di testi), ma è irrinunciabile.[1] Non ci si può accontentare del semplicismo di Girard, che ha svolto peraltro un'importante funzione di stimolo.

Quarto: restando nell'ambito delle passioni, che cosa mi pare scandalosamente arretrato nel contestualismo e nel sociologismo? Ad esempio, che si possano dedicare decine di pagine a *Il rosso e il nero*, ignorando quasi completamente le due grandi storie d'amore, che sono fondamentali anche per la formazione dell'identità di Julien Sorel. La povertà, se non l'inconsistenza, del contestualismo è facilmente verificabile in ogni episodio di *distant reading* (in questo caso, *Il romanzo di formazione* di Franco Moretti).

2. Le opere letterarie esigono un *conflictual reading*: questa è una delle tesi principali del mio manifesto, ed è una tesi rispetto a cui convergono alcuni dubbi di Giampiero Moretti e di Niccolò Scaffai (le cui riflessioni non si limitano al campo dell'insegnamento). Mi pare tuttavia che vi sia accordo sul punto di partenza, e cioè sullo statuto dell'opera d'arte come *grandezza dinamica*. L'interpretazione svolge dunque un ruolo espansivo: si oppone ai tentativi di selezione rigida e punitiva nei confronti dei possibili significati di un'opera, tentativi compiuti da chi si richiama esclusivamente ai codici e ai contesti e vuole considerare l'opera come una grandezza statica.

Ma un'enfatizzazione unilaterale delle possibilità conduce a quel relativismo che Giampiero Moretti giustamente deplora: se ogni approccio diventa legittimo, e se ogni attribuzione di senso viene giustificata, non potranno venir rifiutate neanche le pratiche «metodologicamente reazionarie» del vecchio e del nuovo contestualismo. Quello indicato da Giampiero Moretti è *il problema* dell'interpretazione, su cui sono chiamati a confrontarsi tutti coloro che si rifiutano di ridurlo alla storicità della ricezione.

Ecco una delle questioni che la teoria della letteratura non può affrontare senza la filosofia. Procedo ancora una volta per pochi punti essenziali:

(a) possiamo rifiutare la proliferazione illimitata delle interpretazioni, mettendo in primo piano, come ha fatto Umberto Eco, la nozione di *limite*? Credo di no. Diversamente da Eco, che peraltro non ha mai nascosto la sua antipatia per coloro che intendono l'interpretazione in senso forte (da Heidegger a Lacan), e che non si è mai liberato della sua simpatia jakobsoniana per i codici, non dobbiamo assumere un atteggiamento rigidamente difensivo: in tal caso, la battaglia è persa in partenza.

Se il testo è la combinazione tra un artefatto e un campo di virtualità (così nel mio *Manifesto*), allora l'artefatto agirà come vincolo che seleziona ipotesi arbitrarie: ecco l'alleanza auspicabile tra filologia ed ermeneutica (Scaffai). Ma l'azione esercitata dall'artefatto non va intesa semplicemente come un filtro: non è solo riduttiva, ma anche espansiva. Scartare una cattiva ipotesi dovrebbe dare l'impulso a leggere di nuovo il testo come un tessuto di relazioni, come un «labirinto di nessi» che l'interprete frettoloso si era illuso di aver colto nella sua complessità. Perciò l'intertestualismo di chi salta freneticamente da un testo all'altro è molto spesso criticabile (sia nella versione derridiana sia in quella di una comparatistica che registra troppo facili e banali somiglianze).

(b) L'interpretazione non è un'iniezione di senso: sono grato a Giampiero Moretti per aver sottolineato la mia tesi, secondo cui *interpretare è articolare*, cioè introdurre nuove

[1] Tra le mie più recenti analisi di testi, mi permetto di menzionare *Il desiderio "effrayant" di Julien Sorel. Un "conflictual reading" per un romanzo di formazione*, «Enthymema», n. 21, 2018, pp. 134-151; *Shakespeare e il teatro dell'intelligenza. Dagli errori di Bruto a quelli di René Girard*, «Metodo», vol. 6, n. 1, 2018, pp. 73-98; *To Be* and *Not to Be. Hamlet's Identity*, «Enthymema», n. 23, 2019, pp. 250-285 (la versione in italiano è disponibile su Academia.edu).

articolazioni. Penso alle micro-articolazioni di *S/Z*, e naturalmente alle scissioni introdotte dagli stili di pensiero, come li ho definiti. In entrambi i casi, è la presunta compattezza del senso a venir messa in discussione.

(c) Il campo dell'interpretazione è conflittuale: questo è un altro fattore di selezione. Ogni buona interpretazione ne corregge altre, e in certi casi le elimina completamente in quanto ne mostra i difetti, gli errori, le ristrettezze. Il conflitto non è la rissa, bensì il pluralismo che nasce da lettori appassionati e dotati di capacità interpretative. Perché dovremmo percepire nel pluralismo solo una fonte di incertezze? Da quale nevrosi nasce il bisogno di un'interpretazione definitiva? (Non è certo al termine *nevrosi* che faremo ricorso discutendo con i colleghi più affezionati al significato stabile, ma una nevrosi non nasce forse da un eccesso di difesa?)

(d) Il problema sollevato da Giampiero Moretti è più complesso, poiché non riguarda solo la rivalità tra interpretazioni diverse, bensì la conflittualità "interna" all'opera, il *polemos* che la genera e la costituisce, e anzitutto la coppia apollineo-dionisiaco. Riconosco la pertinenza e la validità di alcune osservazioni: la necessità di ampliare l'orizzonte estetico, recuperando la cultura tedesca dell'Ottocento (da Creuzer a Bachofen), a partire dagli autori romantici a cui Moretti ha dedicati studi molto importanti; e non posso negare che la serie degli autori che a mio avviso convergono verso un'estetica conflittuale appaia decisamente eterogenea. D'altra parte un manifesto è uno scritto a cui si potrebbe perdonare, in una certa misura, la concisione e l'elencazione rapida.

Mi sento di ribadire le somiglianze di famiglia, senza dimenticare le differenze tra Nietzsche, Freud, Bachtin, ecc. Molto schematicamente: lungo un periodo non breve si è delineato e affermato un nuovo paradigma estetico, per cui la forma è un impulso che deve imporsi al 'senza forma' (da intendersi in vari modi) o che dovrebbe rinunciare a tale vocazione, secondo l'estetica dell'informe. Una volta assegnato all'opera d'arte uno statuto conflittuale, si possono auspicare esiti diversi. Giampiero Moretti mi sollecita a chiarire l'estetica dei correlativi, che sono opposti non sintetizzabili. Il dubbio, o l'obiezione, è che l'antagonismo tra i due principi (in particolare nella versione nietzscheana), se pensato come una relazione *paritaria*, non possa che condurre a un nuovo irenismo, vale a dire a uno spazio relativistico e di indifferenza.

Non è semplice formulare una risposta breve, poiché il riferimento a Nietzsche implica altre questioni: la lettura della sua filosofia come pensiero della liberazione, il rapporto che Heidegger stabilisce con Nietzsche nei suoi corsi universitari, ecc., e la possibilità, che io ritengo legittima, di ridimensionare il peso del dionisiaco a favore dello stile. «Dominare il caos che si è» – tramite la forma, l'organizzazione stilistica: quest'affermazione di Nietzsche (*Frammenti postumi*, primavera 1888, 14 [60]) mi sembra che offra il punto di vista migliore sulla relazione tra apollineo e dionisiaco. Ed è comunque il mio punto di vista, a partire dal quale credo di poter rispondere a Giampiero Moretti, sciogliendo l'ambiguità che mi ha segnalato: Apollo è superiore a Dioniso in quanto è una divinità del flessibile e non del fluido. Apollo sta dalla parte del diviso, Dioniso rimane un dio dell'indiviso. In questo senso, un'estetica conflittuale non può essere dionisiaca.

Grazie ancora a Giampiero e a Niccolò per l'attenzione e il tempo che mi hanno dedicato.

Comparatismi 4 2019

Ajgi e Malevič: dialogo a distanza

Anna Belozorovitch

Abstract • L'articolo mette in luce alcuni collegamenti che intercorrono tra la vita e l'opera di Gennadij Ajgi e le avanguardie russe, nello specifico con la scrittura poetica di Kazimir Malevič, figura di riferimento per il poeta ciuvascio. Il rifiuto dei concetti di bellezza e di utilità dell'opera artistica si esprime, in maniere differenti ma per molti versi affini, in una ricerca mistica che si traduce sia nella forma sia nel contenuto del testo poetico. Mentre da una parte Ajgi non condivide, in maniera analoga ai contemporanei neoavanguardisti, la dimensione sociale del lavoro creativo dei suoi predecessori, il moto 'rivoluzionario' viene qui tradotto in una fuga dalle forme tradizionali e in una ricerca di fedeltà della parola al pensiero, anche a scapito della sua leggibilità immediata. Una lettura parallela di alcuni testi poetici di Malevič e Ajgi permette di riconoscere una traiettoria che, dall''uomo in movimento', fisico e meccanico, decantato dalle avanguardie, evolve in un uomo che destina tutte le forze dinamiche a un'intensa contemplazione. I testi commentati si mostrano così non solo come un'operazione sulla lingua le cui basi erano state gettate dagli artisti delle avanguardie, ma anche come testimonianza di un modo specifico di intendere il significato della creazione. L'articolo è accompagnato dalla traduzione di quattro poesie, scritte da Ajgi tra il 1961 e il 1978, dedicate al suprematista.

Parole chiave • Gennadij Ajgi; Kazimir Malevič; Avanguardie russe; Neoavanguardie; Poesia; Traduzione

Abstract • The article highlights some links between the life and work of Gennady Aygi and the Russian avant-gardes, specifically with the poetic writing of Kazimir Malevich, a reference figure for the chuvash poet. The refusal of the concepts such as beauty and utility of the artistic work is expressed in a mystical research that is translated both in the form and in the content of the poetic text. While on the one hand Aygi does not share, among with other neo-avant-gardists, the social dimension of the creative work of his predecessors, the 'revolutionary' motion is here translated into an escape from traditional forms and into a search for loyalty of the word to the thought, even at the expense of its immediate legibility. A parallel reading of some poetic texts by Malevich and Aygi allows to recognize a trajectory that, from the 'man in motion', physical and mechanical, extolled by the guards, evolves into a man whose dynamic forces are committed to an intense contemplation. The commended texts

thus appear not only as an operation on the language whose bases had been laid by avant-garde artists, but also as a witness to a specific way of understanding the meaning of creation. Four poems, written by Aygi between 1961 and 1978, and dedicated to the suprematist, are attached to the article in Russian-Italian translation.

Keywords • Gennady Aygi; Kazimir Malevich; Russian Avant-gardes; Neo Avant-gardes; Poetry; Translation.

Ajgi e Malevič: dialogo a distanza

Anna Belozorovitch

> La vita non ha creato una parola per il poeta, una parola fatta apposta per la sua creazione poetica, ed il poeta non ci ha pensato.
> Gli oggetti hanno generato le parole oppure la parola ha generato l'oggetto e la ragione utilitaria lo ha adattato al proprio uso […].
> Il poeta usa tutte le parole e a sua volta vorrebbe adattarle al proprio sentimento, a qualcosa che forse non ha a che fare con nessun oggetto e nessuna parola, se io dico 'piango' è forse possibile esaurire nella parola 'piango' ogni cosa. […] Ma se io sento un gemito io non vi vedo e non vi sento nessuna forma specifica. Io accolgo il dolore, che ha un linguaggio proprio – il gemito, e nel gemito non sento parole. […] E colui che geme trova molto più sollievo nel gemito che nel dire che fa male.[1]

> Io non comunico con l''oggetto'. L''oggetto', semmai, agisce come un catalizzatore sulla mente creativa. La tensione che si genera tra i due diventa una sorta di 'campo gravitazionale', dove avviene l'atto creativo, dove si cercano le parole affinché questo 'campo gravitazionale' si possa manifestare nella realtà verbale.
> […] [H]o spesso scritto sul punto di addormentarmi. Tuttavia, si tratta di un 'sonno' particolare; si tratta, piuttosto, di un'enorme tensione delle forze dell'anima, una tensione della memoria, del pensiero, dell'immaginazione, dell'udito e della vista. […]. E se in questi momenti noi 'pensassimo' in assenza totale della lingua? […] Nell'approcciarci ad alcune immagini poetiche, nel tentativo di coglierle, esiste sicuramente un 'pensiero sordomuto' e le parole, allora, ci vengono in aiuto per fissare quanto abbiamo 'colto'.[2]

Tra la vita e l'opera di Gennadij Ajgi e le avanguardie russe, la cui esplosione[3] avviene qualche decennio prima, intercorrono numerosi collegamenti. Il primo consiste nel rapporto speciale che il poeta ha con i suoi predecessori e che considera fondante per la propria formazione artistica. Figure come Chlebnikov e Malevič rappresentano, per Ajgi, una «scuola» necessaria per chiunque voglia affrontare l'arte figurativa o letteraria:[4] la loro poetica, espressa sia nel testo sia nell'immagine, rifiuta – formalmente – i criteri di bellezza o utilità a favore di una ricerca spirituale che conferisce al prodotto artistico «parametri etici, filosofici e religiosi», prevalenti, secondo molti studiosi, nell'opera di Ajgi.[5] Queste figure rivoluzionarie dell'arte restano presenti nell'intero arco della vita del poeta, come una «famiglia spirituale», alimentando il suo discorso poetico nelle forme e nei contenuti: numerosi sono i testi concretamente dedicati a Chlebnikov e Malevič, tra molti altri, e numerosi gli elementi di sintonia creativa, riscontrabili nella sua opera in relazione a quella

[1] Kazimir Malevič, *Sobranie sočinenij v 5ti tomach.* Vol. 1. *Stat'i, manifesty, teoretičeskie sočinenija i drugie raboty. 1913-1929*, a cura di Aleksandra S. Satskich, Moskva, Gileja, 1994, p. 143.
[2] Gennadij Ajgi, *Razgovor na rasstojanii*, Sankt Peterburg, Limbus, 2000, p. 21.
[3] Termine utilizzato nell'accezione suggerita in Jurij Lotman, *Cercare la strada*, trad. di Nicoletta Marcialis, Venezia, Marsilio, 1994, p. 35-38.
[4] Ajgi, *op. cit*., p. 23.
[5] Alevtina Nikolaeva, *Poezija Ajgi v ocenke kritikov*, Čeboksary, Čuvašskij gosudarstvennyi pedagogičeskij universitet imeni I. Ja. Jakovleva, 2004, p. 11.

degli artisti già nominati. Attraverso la distanza geografica e temporale, si compie un dialogo, un «dialogo riuscito», sottolinea Nikolaeva.[6]

Uno sguardo ininterrotto, inoltre, verso queste figure accompagna il percorso di Ajgi per tutta la vita anche in ambiti non direttamente connessi alla produzione poetica. L'incarico, durato dieci anni, presso il Museo Majakovskij a Mosca, rappresenta un momento di rifugio in una fase buia della vita e quel luogo, suggerisce Robel, diventa per il poeta una casa spirituale e una nuova «università».[7] Là, Ajgi cura l'allestimento di numerose mostre dedicate alle più importanti figure dell'avanguardia russa, tra cui Malevič,[8] spesso utilizzando strumenti di fortuna e l'aiuto degli amici in assenza di un sostegno economico da parte della direzione del museo.[9] Proprio gli amici, i circoli che Ajgi frequenta a Mosca, costituiscono un ulteriore contesto nel quale il dialogo con le avanguardie prende vita. La loro è un'arte clandestina, lo sguardo è diretto al lascito degli avanguardisti nei quali vedono la propria eredità e missione, prima che il valore di tale lascito, considerato indiscusso altrove nel mondo, venisse riconosciuto in Unione Sovietica.[10]

Il collegamento tra i poeti neoavanguardisti in URSS, autori del samizdat di cui Ajgi fece parte, e le avanguardie in Russia ha una conformazione particolare considerati anche i diversi momenti storici. L'inizio del XX secolo ha visto compiersi numerose rivoluzioni, sul piano politico, sociale, artistico. Quel «secolo breve», iniziato, forse, davvero soltanto nel 1913,[11] nasce con una «vittoria» della poesia sulla prosa,[12] già iniziata nell'età d'argento e completata con l'entrata in scena delle avanguardie.[13] Queste nuove voci, che risuonano con particolare intensità negli anni precedenti alla Rivoluzione del 1917,[14] non sono formalmente interessate a mettere in relazione l'arte e la società,[15] ma lo fanno nel riflettere, attraverso il linguaggio artistico, l'estremismo dominante nei discorsi politici contemporanei[16] e nell'esprimere l'ambizione di costruire una nuova vita per tramite dell'arte.[17] Nel caso particolare della poesia, questo paradosso è ancor più accentuato se pensiamo alla sua

[6] Ivi, p. 3. La studiosa indica gli autori di maggiore riferimento per Ajgi, quali Baudelaire, Nietzsche, Klee, Kafka, ecc., e utilizza il termine «famiglia spirituale» citando Leon Robel, *Ajgi*, trad. di Olga Severskaja, Moskva, Agraf, 2003.
[7] Robel, *op. cit.*, pp. 39-40.
[8] Anter Chuzangaj, *Poet Ajgi i chudožniki: opyt filofofskoj interpretacii poetičescogo i chudožestvennogo soznanija*, Čeboksary, Russika, 1998, p. 90.
[9] Robel, *op. cit.*, p. 40.
[10] Sergej Birjukov, *Perečityvaja Ajgi*, in «Oktjabr'», n. 8, 2010; Mario Caramitti, *Letteratura russa contemporanea: La scrittura come resistenza*, Bari, Laterza, 2010, p. 63.
[11] Eric Hobsbawm (*The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, New York, Pantheon Books, 1994) utilizza il concetto riferendosi soprattutto agli eventi storici che hanno avuto luogo nel mondo a partire dal 1914; Gennadij Fajbusovič (*Il 1913* in *Storia della letteratura russa*, vol. III, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 473-483) concentra la propria analisi sulla Russia e collega la data del 1913 a diverse rivoluzioni sul piano artistico e letterario.
[12] Fajbusovič, *op. cit*., p. 476.
[13] Ivi, p. 474.
[14] Giorgio Cortenova, *Lo spiritualismo e il trionfo dell'invisibile*, in *Kandinsky, Chagall, Malevich e lo spiritualismo russo*, a cura di Giorgio Cortenova e Eugenia Petrova, Milano, Electa, 1999, p. 23; Eugenia Petrova, *Malevich's Suprematism and Religion* in *Kazimir Malevich, Suprematism*, a cura di Matthew Drutt, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2003, p. 89.
[15] Tzvetan Todorov, *Avanguardie artistiche e dittature totalitarie*, trad. di Omar Calabrese, Firenze, Le Monnier, 2007, pp. 5-6.
[16] Ivi, p. 34.
[17] Ivi, p. 10.

dimensione «individuale»,[18] in opposizione a quella «sociale» caratteristica della prosa, e, dal punto di vista strutturale, alla messa in discussione delle forme tradizionali – e così della tradizione *in toto* – che caratterizza tanto la sperimentazione avanguardista quanto quella dei poeti del samizdat.[19] Tuttavia, la ricerca di questi ultimi, suggerisce Kudrjavickij, vuole «spogliare il testo fino allo scheletro», andando verso un minimalismo frutto del rifiuto di ogni artificiosità.[20] Così, se da una parte riconosciamo un comune rovesciamento del linguaggio, quasi a esemplificare la possibilità di rovesciare un ordine imposto in altre sfere della vita, dall'altra vediamo emergere strategie diverse in termini di rumore prodotto dai due discorsi, dove l'uno dichiara a gran voce la propria ribellione e non teme toni esaltati, e l'altro mette in atto una sfida 'dal basso', conscio del proprio isolamento.[21]

Tra questi «pionieri della letteratura del sottosuolo», suggerisce Caramitti, molti rappresentano la seconda sponda di altrettanti ponti, che vedono comunicare voci dell'avanguardia con quelle della clandestinità letteraria in Unione Sovietica, generando in tutti questi casi collegamenti specifici e diversi.[22] Oltre al gruppo di Lianozovo, nato negli anni '50, e frequentato da poeti e pittori neoavanguardisti, ne sono esistiti numerosi altri, sorti negli anni successivi;[23] all'interno di ognuno di questi venivano perseguiti obiettivi artistici simili e si condivideva una simile visione dell'arte e dello sviluppo che questa avrebbe dovuto avere all'epoca. La ricerca di queste neoavanguardie si potrebbe distinguere, in maniera generale, tra la sperimentazione sul modello dell'OBERIU, rappresentata, tra altri, dal gruppo di Lianozovo, e quella che richiamava l'estetica dei cubofuturisti, e che aveva maggiore richiamo su Ajgi.[24]

Ajgi, infatti, approfondisce l'interesse verso l'arte e il pensiero delle avanguardie, i quali fungono da ispirazione a molti suoi componimenti e scelte stilistiche. Ma, in maniera ancora più specifica, egli si occupa di raccogliere e sistematizzare materiali inediti, produce commenti critici sulle opere, cita direttamente testi di artisti delle avanguardie o ne riutilizza il lessico, infine dedica numerosi testi alle figure che considerava di maggiore riferimento,[25] tra cui al primo posto Malevič. Il tipo di rapporto che Ajgi intraprende con il suo lascito, dunque, va ben oltre lo studio personale e arriva a costituire un contributo alla comprensione dell'opera di Malevič e all'affermazione della riforma poetica operata dai suoi contemporanei, tramite pubblicazioni e discussioni portate avanti negli anni.[26]

Nonostante l'associazione, preponderante in molti studi, tra la ricerca poetica di Gennadij Ajgi e le avanguardie, il poeta arriva a definirsi anti-futurista, descrivendo come

[18] Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Paris, Verdier, 1989, p. 522.
[19] Caramitti, *op. cit*., p. 63.
[20] Anna Belozorovitch, *Intervista a Anatolij Kudrjavickij*, «Versante ripido», 24 luglio 2019, ultimo accesso: 19 settembre 2019, <http://blog.versanteripido.it/2019/07/24/intervista-a-anatoly-kudryavitsky-a-cura-di-anna-belozorovitch-con-selezione-di-poesie/>. Nel 1999 lo stesso Kudrjavickij cura un'antologia dedicata alla poesia dei neo-avanguardisti intitolata *Poesia del silenzio* (Anatolij Kudrjavickij, *Poezija bezmolvija. Antologija*, Moskva, AIB, 1999).
[21] Un ritratto del contesto culturale dell'epoca e delle condizioni che caratterizzavano il vissuto di molti poeti e intellettuali sotto l'Unione Sovietica viene reso in Gian Piero Piretto, *Quando c'era l'Urss*, Milano, Raffaello Cortina, 2018, pp. 421-457.
[22] Caramitti, *op. cit*., p.56.
[23] Svetlana Konstantinova, *Russkij poetičeskij avangard*, Pskov, Pskovskij Gosudarstvennyj Pedagogičeskij Universitet im. S. M. Kirova, 2007, p. 25.
[24] Ivi, pp. 25-26.
[25] Olga Sokolova, *'Bespredmetnaja živopis'' K. Maleviča i 'Bespredmetnaja poezija' G. Ajgi*, «Vestnik tomskogo gosudarstvennogo universiteta», vol. 2, n. 1, 2008, pp. 67-68.
[26] Magdalena Kostova-Panajotova, *Poeticeskoto Samanstvo na Gennadij Ajgi*, «LiterNet», vol. 78, n. 5, 2 maggio 2006.

'criminale' la concezione, che egli riconosce all'interno del movimento, dell'essere umano quale mezzo per raggiungere fini creativi di singoli rappresentanti eletti. Dei discorsi caratteristici delle avanguardie, rifiuta «l'utopismo sociale e l'eclettismo religioso».[27] Quelle avanguardie, oggi, sono eredità classica, sostiene, e molti di coloro che ne seguono le orme sono piuttosto dei «neoclassicisti».[28] Nell'evoluzione del suo approccio alla parola poetica verranno riconosciute la corrente simbolista[29] e la familiarità con il surrealismo, seppure, in entrambi i casi, con un forte intervento sugli strumenti e principi estetici originari.[30]

Nel rifiutare alcune caratteristiche dei movimenti avanguardisti, però, Ajgi sottolinea di non includere in tale rigetto Chlebnikov e Malevič, verso i quali si considera debitore della propria formazione artistica.[31] In un'intervista, definisce Malevič «la persona più amata nell'arte», il pittore e l'Artista preferito, nel quale vede quasi una figura paterna: «autorevole, profondamente impregnato di una responsabilità da patriarca».[32] Tale lettura non sarebbe forse dispiaciuta allo stesso Malevič, che riconosceva nel proprio percorso artistico una più ampia missione volta a portare a un gradino successivo l'Arte[33] e l'Uomo, che avrebbe potuto compiere un passo verso il futuro solamente attraverso la prima.[34] Il Suprematismo, da lui teorizzato, propone prerogative assolute, è rivoluzionario in quanto non riconosce e non prevede limiti. Al centro del discorso suprematista è la *non-oggettività* [*bezpredmetnost'*], che, suggerisce Nikolaeva, vuole rappresentare il 'nulla' alla domanda 'che cosa?' e si esprime, artisticamente, in un silenzio dinamico, che possiamo intendere come ritmo.[35] La potenza del ritmo come è intesa da Malevič viene descritta nella sua poesia *Mi trovo a 17 verste da Mosca*: «Il tempo e il ritmo sono leve / che sollevano ruotando nell'infinito / della nostra coscienza come grano minuto il vecchio / materialismo si rovescia con la crusca dalle retrovie / di un'altra proprietà del tempo e del ritmo»;[36] e ancora, in *In natura esistono il volume e il colore*, afferma: «il ritmo è suono / volume e colore in uno».[37] Il ritmo appare come la natura vera dell'universo in ogni sua manifestazione e, al tempo stesso, come lo strumento di trasformazione, la voce da ascoltare per intraprendere la retta via. Qui, la *non-oggettività* di Malevič si distingue da concetti preesistenti come *neob'ektivnost'*: non è ciò su cui riflettere ma il punto di partenza, la prospettiva da assumere per poter svelare la falsità delle forme materiali, una guida verso la liberazione.[38] Così la dimostrazione pratica del Suprematismo può essere riconosciuta nel celebre *Quadrato nero* (1915) perché rivela la natura non materiale del mondo, suggerendo, al contempo,

[27] Alevtina Nikolaeva, *Poezija Ajgi v ocenke kritikov*, Čeboksary, Čuvašskij gosudarstvennyi pedagogičeskij universitet imeni I. Ja. Jakovleva, 2004, p. 8.
[28] Ajgi, *op. cit*., p. 23.
[29] Konstantinova, *op. cit*., pp. 15-16.
[30] Sokolova, *op. cit.*, p. 67.
[31] Ajgi, *op. cit*., p. 23.
[32] Ivi, p. 24. Traduzione mia.
[33] Aleksandra Šatskich, *Postanovki i proekty unovisskogo 'novogo teatra'* in *Russkij avangard 1910ch – 1920ch godov i Teatr*, a cura di Georgij F. Kovalenko, Sankt Peterburg, Dmitrij Bulanin, 2000, pp. 140-141.
[34] Kazimir Malevič, *Ot kubizma i futurizma k Suprematizmu* (1916), in Kazimir Malevič, *Sobranie sočinenij v 5ti tomach*. Vol. 1. *Stat'i, manifesty, teoretičeskie sočinenija i drugie raboty. 1913-1929*, a cura di Aleksandra. S. Satskich, Moskva, Gileja, 1994, pp. 35-55.
[35] Nikolaeva, *op. cit*., p.12.
[36] Kazimir Malevič, *Poesia*, trad. Anna Belozorovitch, Roma, Lithos, 2015, p. 56-57.
[37] Ivi, pp. 102-103.
[38] Jean-Claude Marcadé, *Malevich, Painting and Writing: On the Development of a Suprematist Philosophy*, in *Kazimir Malevich, Suprematism*, a cura di Matthew Drutt, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2003, pp. 40-41.

all'arte di essere «il nulla liberato», contrastando un realismo considerato spicciolo.[39] La coincidenza delle forme rappresentate con quelle percepite dall'occhio, dunque, non costituisce mai il racconto dell'oggetto ma il racconto della percezione, un punto dove diverse correnti – Suprematismo compreso – al di là degli obiettivi dichiarati possono trovare accordo.[40]

Tuttavia, mentre Malevič è noto soprattutto per la sua creazione pittorica, tra i testi che ha lasciato, in gran parte dedicati alla teorizzazione del Suprematismo, vi sono poesie scritte nell'arco un ventennio, le quali da una parte riflettono l'evoluzione del suo pensiero – sia nella ricerca formale sia nel contenuto – e dall'altra permettono di osservare ancora più chiaramente il dialogo, a distanza, che avviene tra Malevič e Ajgi. Su tale dialogo, infatti, sono possibili varie prospettive, tra cui quella che colloca Ajgi-poeta di fronte a Malevič-pittore: se da una parte a entrambi possono essere riconosciuti una concezione quasi mistica del proprio ruolo nell'arte e il richiamo al sacro non solo nei linguaggi ma anche nelle immagini proposte, dall'altra in tale confronto i due si muovono attraverso mezzi distinti. La poesia di Ajgi è liturgica quanto l'arte di Malevič è iconografica, la «croce», presente nei testi di Ajgi, è il «quadrato», cuore nevralgico del discorso figurativo di Malevič, suggerisce Nikolaeva, senza ignorare il rischio di semplificazione di tale lettura.[41] In verità, potremmo osservare l'interazione di queste due voci sullo stesso piano, quello poetico, per riconoscere che la dimensione 'liturgica' del verso di Ajgi è senza dubbio presente in quello di Malevič. Basti prendere in considerazione i numerosi testi rivolti dal suprematista, in maniera concreta, utilizzando la seconda persona, alla figura dall'artista.[42] In uno di questi, che possiamo riportare per intero,[43] Malevič offre linee guida per la creazione mentre riconosce l'esistenza di una condizione psichica quasi mistica a essa connessa:

Когда разрывает вашу камеру чувство
Неизвестная тревога, ищите в нем нового
Когда от формы страх поразит ваше сознание
Немедленно делайте в страхе.

Quando la vostra cella è straziata da una sensazione
Un'inquietudine ignota, cercatevi del nuovo

[39] Nikolaeva, *op. cit*., p. 12.
[40] Aage Hansen-Löve, *Russkij simvolizm. Sistema poetičeskich motivov. Rannij simbolizm*, Sankt Peterburg Akademičeskij Proekt, 1999, p.41.
[41] Nikolaeva, *op. cit*., p. 12.
[42] La 'classificazione' dei testi poetici di Malevič qui richiamata viene descritta e contestualizzata nei saggi introduttivi da me curati del volume Malevič, *Poesia,* cit. In particolare, un gruppo di testi concretamente dedicati al significato dell'arte e al ruolo dell'artista viene presentato alle pp. 97-143. Tuttavia, il discorso sul futuro dell'arte e dell'umanità, in maniera analoga ai testi teorici dell'artista, impregna gran parte della sua opera poetica, indipendentemente dal focus del singolo componimento.
[43] La poesia *Когда разрывает вашу камеру чувство* / *Quando la vostra cella è straziata da una sensazione* è pubblicata in originale e in traduzione a mia cura in Malevič, *Poesia*, cit., pp. 138-139. La datazione del testo, 1917, è suggerita da Aleksandra Šatskich in: Kazimir Malevič, *Sobranie sočinenij v 5ti tomach*. Vol. 5. *Proizvedenija raznych let: stat'i, traktaty, manifesty i deklaracii, proekty, lekcii, zapisi i zametki, poėzija*, a cura di Aleksandra. S. Šatskich, Moskva, Gileja, 2004, pp. 569-580. I versi sono stati scritti su un foglio insieme a sei disegni intitolati *Suprematismo: sensazione di paura* (Aleksandra Šatskich, *Kommentarii i primečanija* in Kazimir S. Malevič, *Proizvedenija raznych let: stat'i, traktaty, manifesty i deklaracii, proekty, lekcii, zapisi i zametki, poėzija*, Moskva, Gileja, 2004, p. 573).

Quando il terrore della forma colpirà la vostra coscienza
Create immediatamente nel terrore.

Il sentimento oscuro e inquietante richiamato in questi versi potrebbe tradursi con «ispirazione», termine che non a caso Malevič proponeva, forse ironicamente, di sostituire con «soffocamento».[44] Quelle descritte sono una condizione estatica e un'attività quasi divinatoria, che per molti versi ricordano le suggestioni di Konstantin Balmont in *Poezija kak volšebstvo*.[45] Qui, però, non si è alla ricerca della «bellezza», prodotto dell'artista-traduttore della natura. Si è piuttosto di fronte a una conversione dell'invisibile in visibile propria di chi vive il contatto con il divino e ne codifica il discorso in parola umana, attraverso l'uso di un «udito interiore» in grado di captare il messaggio dell'assoluto comunicato attraverso la luce, come accade all'Evangelista.[46]

Una simile concezione dell'arte è ereditata dalle icone e sarà centrale per la pittura di inizio Novecento ma, in questo contesto, trasferita anche nell'arte della parola. Una scrittura così 'estatica', infatti, caratterizza anche Ajgi il quale, ad esempio, conferisce un ruolo preponderante al sonno e al sogno, esperienze che raffigura sempre come fondamentali non solo per la scrittura ma persino per una progettazione più ampia della vita. Nell'introduzione all'antologia di poeti ciuvasci pubblicata in inglese con traduzione di Peter France, Ajgi racconta dell'idea nata da un sogno a occhi aperti, simile a una visione.[47] E se da una parte questa immagine può essere collegata alla spiritualità ciuvascia[48], dall'altra dobbiamo riconoscervi una dimensione più ampia di «condizione priva di linguaggio» che Ajgi considera necessaria alla creazione.[49] Il ritmo, infine, non solo come organizzazione metrica del discorso ma come energia in grado di scuotere ed eccitare la mente umana alla creazione, rappresenta, anche per Ajgi, una realtà concreta dell'esperienza creativa. Si tratta, sia in Ajgi sia in Malevič, di un processo irrazionale, che muove le forze del subconscio e che non risponde alle leggi logiche.[50]

Tra i testi poetici di Kazimir Malevič, uno sembra raccontare, quasi come una cronaca della creazione mentre si compie, un processo di scrittura che accade in uno stato di dormiveglia. I suoi primi versi sono come una cornice che serve a contenere l'immateriale nel concreto:

Я нахожусь в 17 верстах от Москвы
Сейчас 3 минуты первого 11 июля 1-й {год} 1918
Три минуты закончило время нашего
быстрого дня во мне. мчались миллионы полос. тупилось
зрение и осязать не могло лучами места.
Я перестал видеть. Глаз потух в новых проблесках.
[…]
Многое оказалось не подготовлено уснуло
и спало в утробе смерти.

[44] Malevič, *Sobranie sočinenij v 5ti tomach*. vol. 5, cit., p. 54.
[45] Konstantin Balmont, *Poezija kak volšebstvo*, Moskva, Zadruga, 1922.
[46] Evgenij Trubeckoj, *Contemplazione nel colore: tre studi sull'icona russa*, trad. Pietro Cazzola,Milano, La Casa di Matriona, 1997, pp. 63-64.
[47] Gennadij Ajgi, Introduzione a Peter France, *An Anthology of Chuvash Poetry*, London & Boston, Forest Books, 1991, p. xiv.
[48] Secondo Caramitti (*op. cit*., p. 63) proprio il riferimento al sogno costituisce, nella poetica di Ajgi, l'«unico lieve pervasivo travestimento 'culturale' ammesso».
[49] Ajgi, *Razgovor na rassojanii*, cit., p. 21, p. 154.
[50] Nikolaeva, *op. cit*., p. 12.

4 минуты первого в буре поднесен был я
и ощутил зачатие свое я увидел начало
и свое зарождение я смотрел на себя как зарождаюсь
Я. Температура в великом вращении в своем
разбеге рождала меня.
[…]
Я стал тем чем бывает ветер […]
Отныне не имею практического мышления
Таково новое свойство мое и такова организация
новых идей материального, то что считали
материальными отныне умерло даже не умерло
а исчезло.
Все готовится встретить меня...

Mi trovo a 17 verste da Mosca
È mezzanotte e 3 minuti dell'11 luglio anno 1918
Tre minuti il tempo rapido del nostro giorno
ha terminato in me. correvano milioni di bande. la visione
s'è incupita fino a non poter più percepire spazi con i raggi.
Non vedo più. L'occhio si è spento in nuovi squarci.
[...]
Molto si è rivelato impreparato s'è assopito
caduto nel sonno nel grembo della morte.
4 minuti dopo l'una sono stato dato alla luce nella tempesta
e ho percepito il mio concepimento ho visto l'inizio
e il mio generarsi mi sono guardato mentre venivo generato
Io. Mi partoriva la temperatura nella grande rotazione
nella sua rincorsa.
[...]
Sono diventato ciò che suole esser il vento [...]
Da oggi non possiedo più pensiero pratico
È questa la mia nuova proprietà e questa è l'organizzazione
delle nuove idee sul materiale, quello che credevamo
materiale da oggi è morto anzi nemmeno morto
è svanito.
Ogni cosa attende d'incontrarmi…[51]

Partendo da coordinate precise, il testo mostra il poeta come raccolto da un vortice, portato via. E il suo scrivere corrisponde a una nascita. Là (qua), dove scrive, è chiuso in un grembo. E nel corso della scrittura viene partorito, altrove, abbandonando noi nel buio nel quale ci troviamo. Mentre va incontro a «ogni cosa» [*всё*] e, perché no, al «tutto», non può più terminare il componimento che gli serve a raggiungere il vortice. Le ultime parole, eliminate in fase di preparazione del testo per l'edizione russa del 2004, sono «*я вызову*» [«*io richiamerò…*»], frase lasciata incompiuta.[52] La scrittura appare come un mezzo e cessa di essere necessaria. Il testo è il segno lasciato dall'azione, l'«indice», come inteso da Peirce, che segna la giunzione tra le esperienze.[53]

In Ajgi, abbondano testi in cui i luoghi e gli spazi sono protagonisti,[54] e lo stesso poeta riconosce l'esistenza, nella propria opera, di una categoria di *poesie-luoghi* [*места-*

[51] Malevič, *Poesia*, *op*. cit., pp. 56-57.
[52] Šatskich, *Kommentarii i primečanija*, cit., p. 578.
[53] Charles Sanders Peirce, *Opere*, a cura di Massimo A. Bonfantini, Milano, Bompiani, 2011, p. 168.
[54] Robel, *op. cit.*, p. 50.

стихи],[55] da una parte ispirati a luoghi del mondo reale, visitati o vissuti, dall'altra (ri)costruiti per essere teatri della manifestazione del divino. Basti pensare alle innumerevoli immagini di campi che fungono da cornice a alberi, cespugli, zone di luce e ombra dove si concentra l'avvenimento, l'epifania di cui il poeta si racconta testimone, come nella poesia *поле: в разгаре зимы* [*un campo: nel pieno inverno*], del 1970:

поле: в разгаре зимы
[*Рене Шару*]

бого-костер! – это чистое поле
все пропуская насквозь (и столбы верстовые и ветер и
точки далекие мельниц: все более – будто из этого
мира - как не наяву – удаляющиеся: о все это – искры
– не рвущие пламя костра не-вселенского)
есмь - без следов от чего бы то ни было не по-вселенски сияющий
бого-костер[56]

un campo: nel pieno inverno
[*A René Char*]

il divino-falò! – è un campo aperto
attraversato da tutto (e le pietre miliari e il vento e
i punti di mulini lontani: sempre più – come se
– come in sonno – fuggissero da questo mondo: oh, sono tutte scintille
– che non spezzano le fiamme di un falò non-dell'universo)
Io Sono – privo di qualsiasi orma non-universalmente scintillante
il divino-falò.

Qui, dove l'esperienza del divino è contrassegnata, a livello linguistico, dall'uso di *есмь*, verbo di uso ormai soltanto liturgico[57] che ha il potere di affermare una presenza inderogabile, oltre che dalla formazione della parola *бого-костер* [*divino-falò*], sul modello dei numerosi termini liturgici che nella tradizione russa ortodossa si sono serviti del modello greco, contrassegnato dal prefisso θε-,[58] la visione del campo (che richiama il «campo aperto» percorso dai *bogatyr'* nella fiaba russa, luogo 'all'aperto' per eccellenza, dove si è privi di tetto e di cittadinanza), racconta anche la fuga dal campo; il divino è presente – paradossalmente – nel suo non essere universale ma anche nel non essere ecumenico [*вселенский*], nel valere, forse, solamente per lo sguardo presente, a esso rivolto. In maniera analoga, la *Divino-Presenza* [*Бого-Присутствие*] – non universale (o non appartenente all'Universo) – viene raccontata in un altro testo dal palcoscenico simile: *un campo: fiorisce il gelsomino* [*поле: цветет жасмин*], del 1970:

а как же
не быть
Основанью тому что для мысли присутствует всюду: как некий Костяк не вселенский!

[55] Ajgi (*Razgovor na rasstojanii*, cit., p. 20) spiega che quasi sempre esistono esatti «doppioni geografici» dei luoghi dei testi, come se gli ultimi non avessero lo scopo di descrivere gli spazi ma di generarne di nuovi, sfruttando la configurazione dei primi.
[56] Gennadij Ajgi, *Provincija živych*, *Sobranie Sočinenij v semi tomach*, vol. 3, Moskva, Gileja, 2009, p. 57. Dalla raccolta *Černá hodinka* (1969-1970).
[57] Grigorij Kazakov, *Sakral'naja leksika v sisteme jazyka*, Mosca, KDU, 2016, pp. 43-44.
[58] Ivi, pp. 87, 97-98.

что как Бого-Присутствие:

чувствуясь: неотменимо:

как же не быть ему здесь: за мгновенною смесью и-Места-и-Времени:

и: нашей-Сердечности! –
[...][59]

e come
non essere
Sostanza di ciò che per il pensiero è presente ovunque: come una sorta di Scheletro non-dell'universo!

che è come la Divino-Presenza:

e si sente: inderogabilmente:

dov'essere se non qui: oltre la commistione momentanea del Luogo-e-Tempo:

e anche: della nostra Gentilezza! –

In questa e molte altre visioni contemplative, in cui Ajgi dirige lo sguardo al paesaggio, a essere raccontata sembra proprio la condizione di turbamento, fondamentale per poter creare, descritta da Malevič.[60] La scoperta dei luoghi, per Ajgi, è ancora quella dell'infanzia, fase della vita in cui quelli che esploriamo diventeranno, nell'esperienza, familiari, *родные места*,[61] i luoghi del cuore; così, la parola *сердечность*, qui tradotta con «gentilezza» ma in russo derivante da *сердце* [*cuore*] ci riporta alla voce del dizionario legata a un modo di agire dell'essere umano ma permetterebbe di essere letta come qualità dell'esperienza di fronte all'ignoto. Il luogo della poesia, spiega ancora Ajgi, è in realtà il «volto» della natura, l'unione con essa, gratitudine sperimentata.[62]

In questa enorme concentrazione di letture, possiamo riconoscere come centrale per il dialogo tra le due voci, apparentemente distanti, non soltanto la presenza della natura, interlocutrice costante di Malevič-poeta, puntualmente personificata, sebbene in chiave diversa (pensiamo alla poesia *Hanno portato la legna*,[63] del 1917, in cui la storia soggettiva dell'albero segato dai falegnami confluisce nella storia dell'uomo che può finalmente accendere il proprio camino), ma anche e soprattutto il processo di contemplazione, nel quale il luogo fisico figura come oggetto meditativo, trampolino dal quale prendere lo slancio verso un territorio trascendente. La poesia di Ajgi compie un passo che si colloca sulla traiettoria della tradizione avanguardistica russa nell'andare oltre l'«uomo che cammina» e l'«uomo che corre», nel superare l'intensità dinamica con un'intensità statica solo in apparenza, espressa dalla contemplazione; dando corpo, quindi, all'«uomo che guarda», come suggeriva Sarab'janov.[64] Attraverso lo sguardo Ajgi prosegue l'opera di «distacco dalla

[59] Ajgi, *Provincija živych*, cit., p. 65. Dalla raccolta *Černá hodinka* (1969-1970).
[60] Nikolaeva, *op. cit*., p. 18.
[61] Ajgi, *Razgovor na rasstojanii*, cit., p. 179.
[62] *Ibidem.*
[63] Malevič, *Poesia*, cit., pp. 86-87. Testo datato da Šatskich (*Kommentarii i primečanija*, cit., p. 576) attorno al 1917.
[64] Dmitrij Sarab'janov, *Russkaja živopis'. Probuždenie pamijati*, Moskva, Biblioteka žurnala "Iskusstvoznanie", 1998, pp. 112-113.

terra», Leitmotiv del discorso avanguardista in generale e di quello di Malevič nello specifico,[65] e ne descrive il compiersi.

Gli avanguardisti, per Ajgi, sono stati scopritori di nuovi territori, anticipando di decenni i percorsi artistici che avrebbero costituito una responsabilità per i loro successori. La «scoperta» di un vasto terreno deve essere seguita dal lavoro «ingrato» di riempire, pazientemente, gli spazi.[66] Ajgi prosegue questa opera facendo talvolta uso di strumenti 'semplici' e senza abbandonare mai alcuni richiami – ritmici, lessicali, culturali – dell'eredità ciuvascia nei testi, perché funzionali a un'opera di portata molto più ampia,[67] in maniera forse non così diversa dall'uso che Malevič fa del folklore nella propria ricerca artistica.[68]

A Kazimir Malevič, «persona più amata nell'arte», Gennadij Ajgi dedica in particolare quattro testi poetici: uno di questi, *Giardino di novembre – a Malevič* [*Сад ноябрьский – Малевичу*] è del 1961, quasi immediatamente successivo al suo passaggio dalla lingua ciuvascia al russo. Il testo richiama l'immagine di *jaroe oko*, celebre iconografia di Cristo che prende nome dall'espressione severa degli occhi del Salvatore risorto.[69] Segue *Kazimir Malevič*, del 1962, testo in cui Sokolova riconosce l'evoluzione delle forme nella poesia di Ajgi che si accompagna all'evoluzione del pensiero sull'importanza dalle avanguardie come 'classici'.[70] Qui, Ajgi richiama altre figure importanti delle avanguardie, quasi come se si trattasse di frammenti di memoria di Malevič stesso. Seguono altri due testi, appartenenti agli anni '70, nei quali Ajgi continua ad accomiatarsi dall'amato suprematista. Nel 1974 scrive *Mattina: Malevič: Nemčinovka* [*Утро: Малевич: Немчиновка*], il cui titolo richiama il paese nei dintorni di Mosca che Malevič amava profondamente, dove trascorse molto tempo della sua vita, scrisse e dipinse, per esservi, infine, sepolto. In questi versi Ajgi sembra cercare e forse riconoscere lo spirito del suo predecessore nel respiro della natura, come una presenza spettrale la cui dipartita si compie davanti agli occhi. Del 1978 è *Un'immagine – di festa* [*Образ – в праздник*], breve testo dedicato appunto al centenario della morte di Kazimir Malevič, nel quale il suprematista appare come una visione messianica, non più corporeo ma tradotto del messaggio lasciato al mondo.

сад ноябрьский – малевичу	giardino di novembre – a malevič
состояние	condizione
стучаще-спокойное	calma-che-colpisce
действие	azione
словно выдергиванье	come strappare
из досок гвоздей	di chiodi dalle panche
(сад	(giardino
будто где-то вступление ярого-Ока	come l'ingresso da qualche parte di Cristo dall'occhio severo
сад)	giardino)

[65] Šatskich, *Kommentarii i primečanija*, cit., p. 578.
[66] Birjukov, *op. cit*.
[67] Chuzangaj, *op. cit*., p. 48.
[68] Anna Belozorovitch, *L'artista scopre il mondo e lo rivela all'uomo* in Kazimir Malevič, *Poesia*, cit., pp. 100-101.
[69] Questo concetto sembra presentare possibilità limitate di formulazione in lingua italiana. Testi in lingua inglese spesso utilizzano *fiery eye* o *burning eye*. L'espressione scelta è stata utilizzata, in lingua italiana, nel contesto della mostra di icone russe presso i Musei Vaticani e della presentazione di tale iconografia (*Catalogo Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana*, Sala XVIII, [La sala delle icone], pp. 3-4).
[70] Sokolova, *op. cit*., p. 68.

казимир малевич

...и восходят поля в небо.
Из песнопения (вариант)

где сторож труда только образ Отца
не введено поклонение кругу
и доски просты не требуют лика

а издали – будто бы пение церкви
не знает отныне певцов-восприемников
и построено словно не знавший
периодов времени город

так же и воля другая в те годы творила
себе же самой расстановку –
город – страница – железо – поляна – квадрат:

– прост как огонь под золой утешающий Витебск

– под знаком намека был отдан и взят Велимир

– а Эль он как линия он вдалеке для прощанья

– это как будто концовка для Библии: срез – завершение – Хармс

- в досках другими исполнен
белого гроба эскиз

и – восходят – поля – в небо
от каждого – есть – направление
к каждой – звезде

и бьет управляя железа концом
под нищей зарей
и круг завершился: как с неба увидена
работа чтоб видеть как с неба.

утро: малевич: немчиновка

Троельсу Андерсену

«время – распада кругов
и теперь уже что говорить
об основе другой – рукотворной...» –

словно средь веток – на ветках – поблескивает
телом первично-незримым
сам – до-человечески – сам:

а мокрые – смежные с сгустками-«где-то-я-там-уходящий»

kazimir malevič

...e i campi ascendono in cielo.
Da un canto liturgico (variazione)

dove guardiana del lavoro è solo l'immagine del Padre
non è stato introdotto il culto del cerchio
e le tavole sono semplici non chiedono un volto

e da lontano – un canto come di chiesa
non conosce più i cantori-padrini
ed è costruito come una città
che non conosce le stagioni

così un'altra volontà in quegli anni creava
una disposizione per sé stessa –
la città – la pagina – il ferro – la radura – il quadrato:

– semplice come sotto la cenere il fuoco che consolava Vitebsk

– sotto il segno dell'allusione è stato dato e preso Velimir

– mentre El' era quasi una linea in lontananza per l'addio

– è come un finale per la Bibbia: una sezione – una conclusione – Charms

– nelle tavole altri hanno abbozzato
uno schizzo della bara bianca

e – ascendono – i campi – in cielo
ognuno – ha – una traiettoria
verso ogni – singola stella

E sotto un'alba misera colpisce
maneggiando una punta di ferro
e il cerchio si chiude: dal cielo si vede
l'opera per vedere come dal cielo.

mattino: malevič: nemčinovka

a Troels Andersen

"è il tempo in cui si spezzano i cerchi
ed è inutile, ora, parlare
di una base nuova – creata..."

sui rami – come tra i rami – luccica
con un corpo primordiale-invisibile
egli stesso – pre-umanamente – lo stesso:

mentre i rami – bagnati – misti a grumi-di-"se-ne-sta-andando"

ветки в глубинах зари равномерны при вздрогах

зренье – вразброд: отовсюду дымящимся
жертвоприношением – глаз! –

гул... – продолжается гул: то ли степи – из детства –
соседствуют – входят
хребтами двоясь (и опять – велимировы будто – с
годами забытые
кони мелькают: родное топтанье
полей: «это-я-исчезая») –

гул: а потом – утомленье затылка: движенье
привычное

теплой весомости белой
все тяжелее – вдали над холмом
(где взаимобратание было ходьбой и молчаньем
словно протертою с шепотом дум
стала здесь почва сама) –
дальше – над дубом все тем же – сродненным всей
крепостью духа и принятым в волю твердейшую –

все ощутимее – света уход:

из продолженья-творенья –

что-то в лице наклоняя все более белым... –

(«нет: ничего уже это не держит» – лишь жизни все
меньше теплеющий сон
будет – в покое – надолго замешан зрачками!) –

и – словно единою-песней едино-народа исход из
сияния-поля –

взгляд от стола – человечнейшим озером черным:

«грусть – не становится кру́гом: ни солнца ни поля...
–
просто – возносится к небу:

грусть – человечьего места
все дальше – все больше: незримость»

образ – в праздник

В день 100-летия со дня рождения К. С. Малевича

со знанием белого
вдали человек по белому снегу
будто с невидимым знамением

26 февраля 1978

sussultano uniformi negli abissi dell'alba

la vista – sottosopra: con il sacrificio
fumante – da tutte le parti – di occhi! –

il ronzio... – persiste il ronzio: forse di steppa – dall'infanzia
– vivono accanto – entrano
sdoppiandosi in crinali (e ancora – come se lampeggiassero
dimenticati negli anni
i cavalli di velimir: un calpestio familiare
di campi: "sono-io-nell'andarmene") –

il ronzio: e poi – la stanchezza della nuca: un movimento
abituale

di una tiepida gravità bianca
sempre più greve – in fondo sopra la collina
(dove la fratellanza era camminata e silenzio
come se qui il suolo stesso si fosse levigato
col sussurro dei pensieri) –
oltre – sopra la solita quercia – imparentato da tutta la forza
dell'animo e accolto in una volontà ferrea –

sempre più percettibile – l'andarsene della luce:

dalla creazione-continuità –

qualcosa nel volto chinando col bianco più bianco... –

("no: non lo trattiene più nulla" – solo il sogno sempre meno
tiepido del vivere sarà – nel riposo – a lungo confuso con le
pupille!) –

e – l'esodo dal campo-bagliore come con l'unico-canto
dell'unico-popolo –

lo sguardo dal tavolo – con un lago umanissimo nero:

"la tristezza – non diventa cerchio: né del sole né del
campo... –
soltanto – ascende in cielo:

la tristezza – è di un luogo umano
sempre oltre – sempre più: l'invisibilità".

un'immagine – di festa

Nel centenario della nascita di K. S. Malevič

con la scienza del bianco
un uomo sulla neve bianca in lontananza
come portando un invisibile segno

26 febbraio 1978

Comparatismi 4 2019

Morfogenesi dell'*entrelacement* nello storytelling arabo

Valentina Conti

Abstract • Recenti studi provenienti da diversi ambiti scientifici hanno messo in evidenza alcune costanti strutturali nei modelli narrativi autobiografici all'interno di due macro aree geo-culturali: Occidente e Estremo Oriente. In particolare, in Occidente troviamo le cosiddette *I-narratives*, che a livello di *reminiscing* genitore-figlio si manifestano attraverso un *child-centered approach* (endonarrazioni); mentre in Estremo Oriente i narratori forniscono delle *We-narratives*, che a livello di *reminiscing* genitore-figlio si manifestano attraverso un *mother-centered, socially-oriented approach* (esonarrazioni). Rispetto a tale opposizione, come si posizionano le società di cultura araba? Per rispondere a questa domanda, il contributo si concentra sui risultati di ricerche scientifiche condotte sulle small stories tra genitori e figli adolescenti, e di studi critici sulla letteratura araba, in cui l'*entrelacement* sembrerebbe configurarsi quale struttura narrativa predominante nei Paesi arabi, già a partire dalle *Mille e una notte*.

Parole chiave • *Entrelacement*; Identità narrativa; *Small stories*; Interculturalismo; Storytelling arabo

Abstract • Recent studies from different scientific fields have highlighted some structural constants in autobiographical narrative models within two macro geo-cultural areas: West and Far East. Specifically, in the West we find the so-called I-narratives, which are manifested through a child-centered approach (endonarratives) within the parent-child reminiscing. Otherwise in the Far East, storytellers provide We-narratives, which are manifested through a mother-centered, socially-oriented approach (esonarratives) at parent-child reminiscing level. How are societies of Arab culture positioned, regarding this opposition? In order to answer this question, the article examines the results of scientific research conducted on small stories between parents and adolescent, and it also focuses on critical studies on Arab literature. From these results, the *entrelacement* would seem to be a predominant narrative structure in Arab states, since the *Thousand and One Nights*.

Keywords • *Entrelacement*; Narrative Identity; Small Stories; Interculturalism; Arabic Storytelling

Morfogenesi dell'*entrelacement* nello storytelling arabo

Valentina Conti

1. *Saving face*: un format narrativo arabo

Partiamo da una definizione: il cosiddetto *autobiographical Self* – in breve, il modo in cui noi immaginiamo noi stessi – è un sistema integrato che sussume non solo gli stili cognitivi e le tradizioni culturali del contesto sociale in cui ci formiamo, bensì tipologie narrative assai eterogenee quali le autobiografie, le *life narratives*, le *family stories*, le conversazioni genitore-figlio, tutte le narrazioni finzionali cui veniamo esposti dalla letteratura alla televisione, le *small stories* ecc. Una precisazione: diversamente dal Sé autobiografico, il concetto di Sé è composto da un insieme di rappresentazioni personali relativamente stabili riguardanti il proprio ruolo sociale, i tratti distintivi e le caratteristiche fisiche e mentali, cioè fa riferimento a quell'insieme di elementi adottati da un individuo per descrivere se stesso. Inoltre, anche se il concetto di Sé non si limita al presente ma comprende l'immagine che abbiamo di noi stessi nel passato («ero un bambino timido») e nel futuro («sarò un buon genitore»), non richiama un tempo in senso più ampio come il Sé autobiografico.[1] Dunque quest'ultimo risulta essere un racconto la cui redazione è solo in parte gestita dal narratore, nel senso che sarebbe la cultura a procurare quel 'menù' psico-letterario entro cui un *autore autobiografico* sceglie le immagini, le metafore, i racconti, i motivi, le trame e le forme narrative che possono essere usati per la costruzione dell'identità narrativa.[2] Negli ultimi decenni, i ricercatori interessati a compiere studi cross-culturali sia sulle popolazioni occidentali – in particolare Europa e Stati Uniti – sia su quelle asiatiche orientali – nello specifico Cina, Corea e Giappone – hanno avuto modo di riscontrare come le profonde origini culturali del Sé autobiografico vadano identificate innanzitutto nelle interazioni tra genitori e figli quando si comunicano dei ricordi. Tutto inizierebbe dal micro contesto della narrazione familiare, in cui le *life narratives* che ci si scambia costituiscono la traccia narrativa ineliminabile cui si atterrà il Sé autobiografico in modi e posologie differenti a seconda dei contesti culturali.[3]

Facciamo attenzione: a essere trasmessi durante il *reminiscing* (conversazioni memorialistiche) tra genitori e figli sono in primo luogo uno stile narrativo, l'abitudine a leggere nelle sequenze di azioni un principio morale, la possibilità di attribuire funzioni e finalità differenti all'archiviazione dei ricordi e di utilizzare la memoria autobiografica nel contesto della vita quotidiana. È esattamente qui che si rilevano marcate differenze tra contesti culturali diversi tra loro, soprattutto in relazione all'orientamento verso autonomia (*autonomy*), riscontrabile in particolare nelle società occidentali, o verso relazionalità

[1] Qi Wang, *The Autobiographical Self in Time and Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 50-63.
[2] Dan P. McAdams, *The Psychological Self as Actor, Agent, and Author*, «Perspectives on Psychological Science», vol. 8, n. 3, 2013, pp. 272-95: 286.
[3] Sarah Kulkofsky, Qi Wang e Jessie B. K. Koh, *Functions of memory sharing and mother-child reminiscing behaviors: individual and cultural variations*, «Journal of Cognition and Development», vol. 10, n. 1-2, 2009, pp. 92-114: 95 ss.; Carole Peterson, Qi Wang e Yobo Hou, *"When I was little": Childhood recollections in Chinese and European Canadian grade-school children*, «Child Development», vol. 80, n. 2, 2009, pp. 506-18: 515.

(*relatedness*), maggiormente diffuso in quelle asiatiche orientali, che tali contesti prediligono, perché esso incide sensibilmente sulla cognizione, sulle emozioni e sui comportamenti sociali di un individuo. O meglio – come sottolinea la psicologa Qi Wang – l'orientamento dominante di una cultura può influenzare il modo in cui le persone percepiscono, valutano e utilizzano i ricordi nella vita quotidiana e condizionano gli obiettivi e le finalità, consapevolmente o inconsapevolmente, che sono sostenuti innanzitutto dai genitori durante i discorsi sul passato con i loro figli.[4] Durante le attività familiari di *reminiscing* tutto ciò emerge con particolare virulenza, ed è segnatamente attraverso l'analisi delle conversazioni tra genitori e figli che sono emerse differenze evidenti tra culture occidentali, soprattutto euro-nordamericane, e culture estremo-orientali, soprattutto quelle influenzate dal confucianesimo (Cina, Giappone, Corea).[5]

In estrema sintesi, in Occidente gli adulti recuperano ricordi anche molto remoti dell'infanzia (arretrando sino ai due/tre anni) e ridelineano in modo dettagliato gli eventi di quel remoto periodo, focalizzandosi sulle emozioni provate e sul ruolo assunto nel corso degli eventi. Perché? Evidentemente gli euro-nordamericani considerano le *personal narratives* come un mezzo per esprimere la latitudine interiore, l'unicità e la profondità del loro *Self*. Invece, in Estremo Oriente gli adulti – soprattutto cinesi – raccontano prevalentemente eventi storico-sociali di valore collettivo, non arretrano molto nel passato (al massimo fino ai quattro anni) e sottolineano il valore paradigmatico, in prospettiva morale, di ciò che raccontano; in modo coerente, gli asiatici orientali intendono le *personal narratives* come guide per il comportamento sociale, in cui viene sottolineata l'interdipendenza individuale rispetto agli altri.[6]

Considerando il modello individualistico e analitico dell'Occidente, e quello interpersonale e olistico dell'Estremo Oriente, come spiegare in una prospettiva globale e comparata gli elementi fondativi dello storytelling nei Paesi di lingua e cultura araba? In breve: rispetto alla nota opposizione tra *narratives* occidentali e *narratives* asiatico-orientali come si posizionano gli arabi?[7] Non c'è dubbio: gli arabi sono più prossimi al secondo. Già l'antropologo olandese Geert Hofstede ha computato i Paesi arabi agli ultimi posti della graduatoria tarata sull'individualismo,[8] e in effetti l'intera civiltà islamica induce a consolidare la primazia della collettività rispetto al singolo individuo, ma con una differenza: mentre in Estremo Oriente si convalida un'idea di macrocollettività, nei Paesi arabi hanno un ruolo preponderante gli aggregati tribali di medio-piccole dimensioni, oppure piccole isole di interpersonalismo quali le famiglie.

In un autorevole studio dedicato a tale questione, Shelley D. Chuchmuch ha sottolineato, da un lato, come gli aspetti fondanti della cultura araba basati sulle dinamiche della collettivizzazione traggano le proprie radici dalle tradizioni beduine e dagli insegnamenti islamici; dall'altro, come tali elementi si manifestino altresì nelle pratiche educative familiari e scolastiche diffuse nel mondo arabo contemporaneo.[9] La tradizione beduina emerge chiaramente nella struttura sociale, nei valori e nelle usanze familiari arabi, anche perché

[4] Wang, *op. cit.*, pp. 3-8.
[5] Ivi, pp. 48 ss.
[6] Ivi, p. 50.
[7] Stefano Calabrese, *Storie di vita. Come gli individui si raccontano nel mondo*, Milano, Mimesis, 2018, pp. 45-71.
[8] Geert Hofstede, Gert J. Hofstede e Michael Minkov, *Culture e organizzazioni. Valori e strategie per operare efficacemente in contesti internazionali*, trad. e cura di Anna Paola Simonetti, Milano, Franco Angeli, 2014, p. 100.
[9] Shelley D. Chuchmuch, *Impacts of Education and Modernization on Arab Muslim Society*, Michigan State University, Ann Arbor, 2006.

prima della diffusione dell'Islam le popolazioni della penisola arabica erano suddivise in due gruppi: il Badw, costituito da beduini nomadi che vivevano spostandosi nel deserto con le loro mandrie di bestiame; il Hadar, cioè il popolo sedentario, stabilizzatosi in villaggi e città, dedito al commercio e all'agricoltura.

Nota bene: i beduini rappresentano un aggregato patriarcale e patrilineare basato sul principio di consanguineità, ossia sull'esistenza di gruppi di parentela formati da individui con un antenato comune (reale o fittizio) e un capostipite, tale da costituire un segmento tra i tanti della tribù, il clan (*ashair*), governato da un *mukhtar* eletto dai capi famiglia. In breve, ogni tribù si divide in clan e ogni clan si segmentava in lignaggi (*fukhud*). Senza il sostegno reale e la protezione del gruppo, l'individuo in questi contesti non ha alcun valore, e perciò deve identificarsi con gli interessi e il pensiero dominante nel clan, riassumibile in cinque punti: ospitalità, generosità, coraggio, onore e rispetto di sé. In particolare, Chuchmuch sottolinea come i beduini siano da sempre noti per l'ospitalità, orientata in primo luogo a rafforzare la solidarietà di gruppo: ad esempio se un visitatore non viene ricevuto in modo ospitale da un membro della tribù, tale mancanza si riflette su tutti gli altri, e ciò causa 'la perdita della faccia' (*losing face*) agli occhi degli altri.[10] Il concetto di 'salvare la faccia' (*saving face*) è predominante nelle culture arabe, e ciò spiega il ricorso allo storytelling quale forma di produzione, manutenzione o falsificazione del *Self* pubblico, benché il vero elemento fondante resti sempre e comunque la famiglia, l'unità socio-economica di base, grazie alla quale qualsiasi fonte di reddito è comunemente posseduta e gestita per il beneficio di tutti, e dove il successo o il fallimento di un singolo membro diventa quello della famiglia nel suo complesso. Come è evidente, risulta più che mai nota l'influenza della religione islamica in tutto il mondo arabo: l'Islam è considerato non semplicemente un ideale astratto concepito per meri fini devozionali, ma piuttosto una norma comportamentale che disciplina ogni ambito della vita sociale e individuale.

Ebbene, in Asia orientale troviamo le società per eccellenza ad *alto contesto* (*high-context culture*), dove predominano reti interdipendenti di relazioni parentali – ossia che conferiscono molto valore agli elementi contestuali come le emozioni e i luoghi, e poco rimane nella parte verbale e esplicita del messaggio –; mentre le società occidentali a *basso contesto* (*low-context culture*) riconoscono il primato al singolo individuo – prediligendo una comunicazione verbale, diretta e non ambigua, in cui vengono enfatizzati fatti, informazioni, regole, coerenza. In altre parole il messaggio va *straight to the point*. Ora passiamo ai Paesi arabi, in cui si registra ancora oggi il persistente dominio della famiglia come unità di base dell'organizzazione sociale e della produzione economica, ciò che contribuisce alla diffusione di relazioni patriarcali anche all'interno di altre istituzioni sociali.[11] Chuchmuch sottolinea come le stesse relazioni patriarcali e i valori diffusi nella famiglia araba sembrino prevalere anche in ambito lavorativo, scolastico, religioso, politico e sociale, nel senso che in tutti questi contesti è possibile individuare la proiezione di una figura paternalistica in coloro che occupano posizioni di responsabilità (governanti, dirigenti, insegnanti, datori di lavoro o supervisori), pretendendo obbedienza assoluta dai sottoposti e mostrando scarsa tolleranza verso qualsiasi forma di dissenso.

Ancora. Mentre nelle culture occidentali i bambini imparano già a partire dai primi anni ad adottare un ragionamento logico, senza l'intrusione di fattori emozionali, e a sviluppare strategie di *problem solving* a orientamento individualistico, lasciando famiglia e comunità al secondo e terzo posto rispettivamente nell'assiologia dei processi formativi (per gli

[10] Ivi, pp. 1-6; Antonio Cuciniello, *Aspetti pedagogici dell'Islam*, in *Islam a scuola: esperienze e risorse*, a cura di Costanza Bargellini e Elisabetta Cicciarelli, «Quaderni ISMU», vol. 2, 2007, pp. 33-50: 37-38; Giuliano Mion, *La lingua araba*, Roma, Carocci, 2007, pp. 20-21.
[11] Edward T. Hall, *Beyond Culture*, Garden City, Anchor, 1977, pp. 80 ss.

occidentali, consentire alle emozioni di interferire con la propria valutazione degli eventi è considerato un segno di immaturità), gli arabi attribuiscono grande valore alle manifestazioni emotive personali, benché sia importante che tali emozioni non arrechino un danno d'immagine alla propria famiglia: se gli arabi ritengono che qualcosa minacci la loro dignità personale, si sentono in diritto di negarla e procedere con la propria visione della situazione, anche nel caso in cui i fatti dimostrino il contrario. Raramente essi ammettono in modo esplicito i propri errori per non rischiare di 'perdere la faccia' e considerano l'onore (*sharif*) più importante dell'obiettività dei fatti.[12]

Come sempre accade nelle culture ad *alto contesto* (o collettiviste) asiatiche orientali, nelle società arabe gli individui sfruttano le proprie abilità comunicative per non perdere la reputazione agli occhi degli altri e per non ledere l'armonia del gruppo. Quest'ultima è un obiettivo centrale nelle culture collettiviste, e per tale motivo le persone tendono a calibrare attentamente ogni parola, a utilizzare formule di rispetto e espressioni di cortesia, e a concentrarsi sul linguaggio più 'contestuale' e non verbale: in caso di conflitto di opinioni, questi comunicatori non manifestano mai esplicitamente il proprio disaccordo, ma cercano sempre di esprimerlo con una certa evasività.[13]

2. La narrativizzazione dello spazio e del tempo

Prima di muovere all'analisi è necessario sottolineare come il linguaggio verbale sia soltanto uno dei mezzi narrativi e comunicativi che abbiamo a disposizione dato che – come messo in luce dall'antropologo statunitense Edward T. Hall – l'80-90 per cento dell'informazione che riceviamo viene esplicitato non solo non verbalmente, ma si verifica al di fuori della nostra consapevolezza.[14] Più precisamente, basti pensare che il 70-80 per cento delle informazioni che raggiungono la nostra corteccia cerebrale passa attraverso gli occhi, contro un esile 10-15 per cento che giunge dall'orecchio.[15] Ma non è tutto. Gli studi di Hall sul modo di concepire il tempo sono del tutto probatori in relazione alla morfogenesi dell'*entrelacement* quale struttura narrativa predominante nei Paesi arabi. Egli ha infatti dimostrato come le culture ad *alto contesto* coincidano grosso modo con le culture cosiddette *policroniche*, che hanno una concezione circolare e sommaria del tempo, e sono più orientate al presente e al passato, tanto che gli individui tendono a eseguire più attività contemporaneamente e non attribuiscono alla pianificazione una rilevanza fondamentale, a cui si attengono in modo assoluto i Paesi arabi (in particolare Arabia Saudita e Egitto), ancor più di Paesi dell'Estremo Oriente, quali Cina e Giappone. Viceversa, le culture a *basso contesto* corrispondono alle culture cosiddette *monocroniche*, in cui cioè gli individui considerano il tempo come un'entità tangibile, sezionabile e lineare cui danno grande valore, svolgendo preferibilmente un'attività alla volta in modo sequenziale, di cui Stati Uniti e i Paesi del Nord Europa sono modelli esemplari. Tale concezione del tempo, fa sì che l'interesse delle

[12] Chuchmuch, *op. cit.*, p. 11; Abdullah Y. Samarah, *Politeness in Arabic culture*, «Theory and Practice in Language Studies», vol. 5, n. 10, 2015, pp. 2005-16: 2006.
[13] Richard E. Nisbett, *Il Tao e Aristotele: perché asiatici e occidentali pensano in modo diverso*, trad. di Nicolina Pomilio, Milano, Rizzoli, 2007, pp. 79, 193 ss.
[14] Edward T. Hall, *Il potere delle differenze nascoste*, in *Principi di comunicazione interculturale. Paradigmi e pratiche*, a cura di Milton J. Bennett, trad. di Isabella Maria Fazio di Nasari, Milano, Franco Angeli, 2015, pp. 146-159: 146.
[15] Paolo E. Balboni, *Parole comuni culture diverse. Guida alla comunicazione interculturale*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 30, 50.

persone sia rivolto al futuro, alle cose nuove e al cambiamento, mentre l'attenzione al passato viene lasciata solo agli esperti di certi settori.[16]

La vitalità relazionale e la continua segmentazione di un tempo letteralmente fatto a fette che troviamo nelle *narratives* arabe sarebbero dunque perfettamente coerenti con la volontà di riconoscere la primazia del tutto sull'uno e il desiderio di mostrarsi resilienti al decorrere funesto del tempo. Interromperlo, infatti, proprio come per Sherazade, significa guadagnarsi uno spazio vitale.[17] Ad esempio, diversamente dagli occidentali, per le popolazioni del Medio Oriente è inutile fissare un appuntamento troppo in anticipo, dato che la struttura informale del loro sistema temporale pone tutto quello che è al di là di una settimana nell'unica categoria del futuro, in cui i progetti tendono a 'passare di mente'. Oppure, Iran e Iraq sono i Paesi in cui gli appuntamenti nel presente sono trattati piuttosto alla leggera, mentre il passato assume grande importanza: gli individui vedono il passato come una sfera fluorescente di valori e magnificano le grandi epoche della cultura persiana, mentre il futuro sembra avere scarsa realtà o certezza.

Hall riporta un episodio accaduto a metà degli anni Cinquanta a Kabul, in cui comparve un uomo che cercava in città il proprio fratello, chiedendo a tutti i mercanti se avessero visto il fratello: diede altresì il proprio indirizzo ai mercanti, nel caso il fratello fosse tornato. L'anno seguente ritornò e ripeté la scena, tanto che uno dei membri dell'ambasciata americana, informato delle sue ricerche, gli chiese se avesse trovato il fratello: l'uomo rispose che lui e il fratello si erano accordati di trovarsi a Kabul, ma né l'uno né l'altro aveva detto in quale anno.[18] In tal modo, vediamo che l'espressione araba *inshallah* («Se Dio vuole»), una delle interiezioni più diffuse nel mondo musulmano, si svuota del mero fatalismo che potrebbe attribuirgli un occidentale, per configurarsi come un ulteriore aspetto della policronicità, esplicito nel Corano, consistente nel riconoscere sempre che il futuro è nelle mani di Dio, per cui anche l'uso del tempo futuro dei verbi può risultare blasfemo: una sfida a Dio.[19]

Pertanto anche la *dimensione nascosta* dello spazio veicola un significato, costituendo una parte essenziale del processo comunicativo.[20] In *The Silent Language* (ed. or. 1959) e *The Hidden Dimension* (ed. or. 1966) Hall ha introdotto per la prima volta il concetto di prossemica per indicare lo studio della percezione e dell'uso dello spazio nella comunicazione dei rapporti interpersonali. L'idea che sta alla base del sistema di classificazione prossemica è che l'uomo, al pari degli animali, esibisce un tipo di comportamento definito da Hall «territorialità»,[21] consistente nell'atto di rivendicare e difendere un territorio. Nelle normali interazioni quotidiane (di animali e di uomini) è possibile ravvisare quattro distanze (*zona intima*, *zona personale*, *zona sociale* e *zona pubblica*) a cui corrispondono tipi di attività, di relazioni e di sentimenti differenti che, a seconda del rapporto che ci lega agli altri, sono connesse altrettanti gradi di prossimità che accettiamo essi assumano nei nostri confronti. Ma – attenzione – i modelli prossemici, ossia la quantità e il mutamento della

[16] Hall, *Il potere delle differenze nascoste*, cit., pp. 17-20, 150-151; Edward T. Hall e Mildred R. Hall, *Understanding Cultural Differences: Germans, French and Americans*, Yarmouth, Intercultural Press, 1990.
[17] Stefano Calabrese, *Gli arabi e lo storytelling. Dalle origini a Giulio Regeni*, Milano, Meltemi, 2019.
[18] Edward T. Hall, *Il linguaggio silenzioso*, trad. di Gianni Celati, Milano, Garzanti, 1972, pp. 27-29.
[19] Balboni, *op. cit.*, p. 44.
[20] Umberto Eco, *Introduzione* a Edward T. Hall, *La dimensione nascosta*, trad. di Massimo Bonfantini, Milano, Bompiani, 1973, p. vi.
[21] Hall, *Il linguaggio silenzioso*, cit., 1972, p. 209.

distanza tra le persone che interagiscono e il modo in cui vengono intesi, sono culturalmente determinati.[22]

Segnatamente, Hall mette in luce come gli individui delle società medio-orientali non esprimano quella reazione tipicamente americana di chi si sente oltraggiato se toccato da estranei in luoghi pubblici, poiché *au contraire* l'abitudine di spingersi e urtarsi nei luoghi pubblici è un tratto caratteristico della cultura medio-orientale. Meglio ancora: per gli arabi in un luogo pubblico l'intrusione non esiste: pubblico significa pubblico, per cui non solo la *distanza pubblica* risulta assai più angusta nel mondo arabo rispetto all'Occidente, ma anche la *distanza personale,* quella che viene stabilita dall'olfatto, fulcro di tutto il sistema prossemico e comportamentale arabo. La sensibilità olfattiva porta gli individui medio-orientali ad accentuare gli odori e ad 'usarli' per semantizzare i rapporti interpersonali, al punto che essi non hanno alcun ritegno a esplicitare a un altro individuo quanto il suo odore risulti sgradevole.[23]

In breve: se il confine olfattivo costituisce il meccanismo arabo di determinazione delle distanze nei rapporti interpersonali, quello occidentale si basa su meccanismi visivi. Di conseguenza, occidentali e arabi si distinguono anche per la posizione mantenuta dalle persone durante una conversazione: per i primi chiacchierare passeggiando fianco a fianco è una pratica comune, mentre per i secondi la frontalità è d'obbligo. Guardare una persona con la coda dell'occhio (avvalendosi della visione periferica) è un'autentica scortesia, come pure sedersi o stare in piedi dorso a dorso. Durante una conversazione con un amico, gli arabi cercano la sua partecipazione coinvolgendolo totalmente, ma tale coinvolgimento e partecipazione si esprimono in molti modi, come si osserva in un bazar, dove tutti i presenti possono partecipare alla trattativa della merce tra compratore e venditore senza che vi sia alcuna *privacy* negli spazi pubblici.[24]

Ancora una volta, il concetto di *Self* è dirimente per comprendere i modelli prossemici e comunicativi. Ebbene, se nel mondo occidentale la *persona* è sinonimo di individuo preso nella totalità del suo organismo, includendo persino i vestiti e la proprietà fondiaria, in quanto iperboli corporee – almeno a partire dalla Modernità in avanti –, in quello arabo la collocazione della *persona* è da qualche parte *dentro* il corpo. La dissociazione del corpo dal *Self* ci aiuta meglio a capire perché l'amputazione di una mano eseguita in pubblico in Arabia Saudita, sia considerata una pena 'normale' per coloro che sono stati accusati di furto. Tale concezione trova altresì una corrispondenza a livello linguistico: ad esempio, spiega Hall, in arabo non esiste l'equivalente della parola 'stupro' ('rape' in inglese), ma possiamo trovare solo delle approssimazioni del tipo 'Egli la prese contro la sua volontà'. Non solo. La considerazione araba del *Self* nascosto e sprofondato dentro l'involucro corporeo implica un complesso di apporti sensoriali che accompagnano lo stile comunicativo: rispetto gli occidentali, gli arabi parlano con un tono di voce molto alto, toccano fisicamente l'interlocutore con le mani e si posizionano ad una distanza così ravvicinata da fargli sentire il proprio respiro.[25]

3. *Narratives-in-interaction*: il luogo 'ideale' dell'identità narrativa?

Al fine di chiarire quale forma di identità implica l'espressione «storia di una vita», Paul Ricoeur inserisce la proiezione linguistico-narrata della soggettività in un contesto

[22] Ivi, p. 233; Id., *La dimensione nascosta*, cit., pp. 143-162.
[23] Id., *La dimensione nascosta*, cit., pp. 199-201; Id., *Il potere delle differenze nascoste*, cit., p. 84.
[24] Ivi, p. 195.
[25] Ivi, pp. 196 ss.

identitario più ampio, concernente la dialettica categoriale tra *ipseità* e *medesimezza*; dove la natura *ipse* del soggetto riguarda la teleologia del suo essere, fondandosi su una scelta d'identità, mentre la *medesimezza* riguarda l'esser già dell'*idem*.[26] Dunque questi due momenti si esplicitano e sono racchiusi nel racconto, nella misura in cui il soggetto narrante che si riferisce a se stesso, allo stesso tempo si sviluppa, si forma, si crea, nella narrazione. Il raccontarsi è un atto insieme tensivo e retroattivo, rivolto, per così dire, in avanti, alla comunicabilità di se stessi agli altri, e indietro, in quanto costituzione del Sé che proviene dal Sé.[27] È necessario specificare che l'identità totale dell'Io restituisce un particolare permanere del tempo, giocato sull'affrancamento dell'*ipse* dall'*idem*: l'identità non è la coincidenza dell'*ipseità* con la *medesimezza*, ma è il loro rapporto nella distanza; è in questo senso che il termine «affrancamento» è utilizzato da Ricouer, per costituire il concetto generale di *unità narrativa di una vita*.[28] Il tempo diviene tempo umano nella misura in cui è articolato in modo narrativo; per contro il racconto è significativo nella misura in cui disegna i tratti dell'esperienza temporale.[29] Ebbene: la narrazione consente di dare un significato non solo al microtempo evenemenziale commisurato all'individuo, alle nostre *life stories* quotidiane, ma anche alla *longue durée* del tempo genealogico e ciclico.[30]

Gli approcci psicologici e cognitivi più recenti stanno tentando invece di applicare lo strumento dell'analisi narrativa allo studio sull'identità e sulla percezione del Sé, anche in rapporto alla collettività.[31] A questo proposito, lo psicologo statunitense Jerome Bruner sottolinea come la costruzione dell'identità personale sia una mescidanza di sentimenti interni, esperienze e situazioni esterne, dove per esterni si intendono tutti quei condizionamenti che derivano da altri soggetti, ma altresì da fattori genetici, che ne condizionano lo sviluppo. Questa costruzione deriva da una serie di incontri e circostanze che il nostro Sé è portato a vivere, ma questi eventi non sono casuali, anzi dipendono da una concezione di Sé in evoluzione, mediati da una percezione che l'individuo stesso ha del mondo. Come vedremo nel prossimo paragrafo, ogni cultura assume un ruolo fondamentale nell'educazione e nella formazione della persona, perché offre i mezzi per poter gestire il mondo narrativo di un individuo per poter comprendere e farsi comprendere dagli altri.[32]

I tentativi di trasportare il contesto interazionale e gli aspetti orientati alla *performance* della narrazione nell'analisi delle identità risalgono nel periodo compreso tra la prima e la seconda metà del Novecento, grazie a Kenneth Burke e Erving Goffman, ma sono stati ripresi e ripetuti da altri studiosi anche nel campo della ricerca biografica. Recentemente lo sforzo di integrare questo riconoscimento all'interno dell'analisi empirica ruota intorno a una serie di posizioni chiave: ad esempio, ricollocare la narrazione in termini di atti performativi, attraverso l'analisi delle pratiche incarnate e delle condizioni materiali delle produzioni narrative. Allo stesso tempo, Jaber F. Gubrium e James A. Holstein mirano a un'etnografia narrativa in grado di analizzare la complessa interazione tra esperienza, pratiche

[26] Filippo Righetti, *Il racconto di sé tra temporalità ed etica. Paul Ricoeur e la teoria della narrazione*, «Lo Sguardo», vol. 11, n. 1, 2013, pp. 213-228.
[27] Paul Ricoeur, *Sé come un altro*, trad. di Daniella Iannotta, Milano, Jaca book, 2005, pp. 207 ss.
[28] Ivi, pp. 250 ss.
[29] Id., *Tempo e racconto*, III, trad. di Giuseppe Grampa, Milano, Jaca book, 1988.
[30] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, a cura di David Herman, Manfred Jahn e Marie-Laure Ryan, London-New York, Routledge, 2005, *ad vocem* «Genealogy».
[31] *Varieties of Narrative Analysis*, a cura di James A. Holstein. e Jaber F. Gubrium, Thousand Oaks, Sage Publication, 2012.
[32] Jerome Bruner, *A narrative model of self-costruction*, in *The self across psychology: self-recognition, self-awareness, and self-concept*, a cura di Joan G. Snodgrass e Robert L. Thompson, New York, Academy of Sciences, 1997, pp. 145-61: 147 ss.

narrative, risorse descrittive, scopi, pubblico e ambienti che condizionano la narrazione.[33] Basandosi su teorici della narrazione come Bruner, Polkinghorne e Sarbin, Dan McAdams ha elaborato un modello in cui afferma chiaramente che le storie di vita sono più che ricapitolazioni di eventi e episodi passati, e che hanno un carattere *determinante*. Ossia McAdams riconosce lo *storytelling* come una caratteristica essenziale della natura umana e, nello specifico, per la costituzione dell'identità personale: la risposta alla domanda «Chi sono io?» è innanzitutto «Tu sei un romanzo», o meglio, ognuno di noi può essere metaforicamente inteso come una prosa narrativa estesa che caratterizza un personaggio.[34]

Le persone costruiscono la propria identità narrativa attraverso le esperienze vissute, il narrare tali esperienze ad altri (ad esempio, amici e genitori), il monitorare le reazioni altrui a queste narrazioni, il modificare le narrazioni in risposta alle reazioni degli interlocutori, lo sperimentare nuovi eventi e raccontarli alla luce delle narrazioni del passato, e così via. In accordo con la psicologa della personalità Kate McLean, McAdams afferma che i Sé creano storie che, a loro volta, creano nuovi Sé e questo processo avviene inevitabilmente all'interno del contesto delle relazioni interpersonali significative e dei legami con il gruppo di appartenenza. In breve, la *narrative identity* emerge gradualmente attraverso le conversazioni quotidiane, le interazioni sociali, l'introspezione, i passaggi abituali e casuali della vita ma anche le decisioni che si prendono per quanto riguarda il lavoro, le relazioni sentimentali ecc. Tale identità è un mito personale (*personal myth*), nel senso che fornisce significato e verosimiglianza, più che una verità oggettiva. In altri termini: formulando un'identità narrativa ricostruiamo il passato e immaginiamo il futuro allo scopo di spiegare come siamo giunti a essere quelli che siamo e di riflettere su dove potremmo arrivare, per cui elaboriamo *life stories – narrative identities –* per fornire alla nostra vita un senso di continuità temporale.[35]

In una serie di studi condotti nel corso degli ultimi trent'anni, McAdams e i suoi colleghi hanno osservato che gli adulti americani di mezza età che godono di elevati livelli di salute psicologica e che hanno ottenuto un punteggio particolarmente elevato nelle misura della generatività sui resoconti personali tendono a narrare le loro vite come storie di redenzione (*stories of redemption*) in cui il protagonista inizialmente sopporta la sofferenza che può derivare da un fallimento, una perdita, una separazione, una privazione, un abuso o da qualsiasi situazione particolarmente difficile nella vita di una persona che comporta una forte emozione negativa. Successivamente, la sofferenza porta a un esito positivo di qualche tipo: la redenzione comporta un passaggio, uno slittamento da una situazione palesemente negativa a una particolarmente positiva.[36] A questo proposito, lo psicologo Phillip L. Hammack afferma che una particolare cultura può offrire un racconto originario (*master narrative*) che cattura i percorsi e i conflitti che i suoi membri hanno affrontato storicamente. Ad esempio, uno studio di Hammack condotto su adolescenti israeliani e palestinesi mostra che la forma e il contenuto delle storie individuali spesso riflettono quello delle

[33] Michael Bamberg, *Identity and narration*, in *The living handbook of narratology*, a cura di Peter Hühn *et al.,* Hamburg, Hamburg University, ultimo accesso: 10 aprile 2019, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/identity-and-narration>.
[34] Dan P. McAdams, *The Art and Science of Personality Development,* New York, Guilford Press, 2015, p. 240.
[35] Ivi, pp. 253-254.
[36] Id., *The redemptive self: Stories Americans live by*, New York, Oxford University Press, 2006, pp. 70-72, 271-292.

narrazioni originarie culturali: le storie di persecuzione e di trionfo per i primi, e la tragedia di un territorio perduto e di un'identità rubata per i secondi.[37]

Diversamente dagli studi che si concentrano perlopiù sui racconti delle *big stories* (ossia autobiografie, *life narratives* ecc.), Alexandra Georgakopoulou e Michael Bamberg hanno cercato di sviluppare un approccio alternativo, focalizzandosi sulle cosiddette *narratives-in-interaction*, ossia il modo in cui le storie emergono nelle conversazioni quotidiane. Georgakopoulou e Bamberg sottolineano come le *small stories* si rivelino essere il luogo 'ideale' in cui le identità vengono continuamente esercitate e testate. Solo attraverso le *small stories* è possibile indicizzare (*i*) le parole ricorrenti, i temi, gli eventi, la cronologia, i protagonisti, i personaggi chiave, il *plot* e i *sub-plot*; (*ii*) l'uso documentato dell'Io nel corso di ogni narrazione (come in sintagmi quali «Io ho detto,» «Io ho riso,» «Io stavo pensando che»); (*iii*) la relazione attraverso cui i temi sono stati presentati, cioè per opposizione o sinonimia, perché anche questo dato aiuta a comprendere il rapporto sussistente tra il narratore e il destinatario.[38]

4. Il *tool narrative* degli adolescenti arabi

Per farci un'idea più precisa dello storytelling arabo durante le *small stories* è particolarmente emblematico uno studio sperimentale di Lynda M. Ashbourne e Mohammed Baobaid, i quali hanno analizzato le *life narratives* che genitori e adolescenti di origine medio-orientale emigrati in Canada si raccontano quotidianamente all'interno della sfera domestica, allo scopo di individuare eventuali differenze nei flussi narrativi degli adolescenti arabi rispetto a quelli occidentali.[39] Non diversamente dalla vecchia prospettiva *dialogica* bachtiniana,[40] la costituzione del significato sembra essere soggetta a spinte e attrazioni dialettiche derivanti dal rapporto tra i *partner* coinvolti in relazione al più ampio sistema culturale di cui fanno parte.[41] I processi migratori, evidentemente, contribuiscono a un continuo interscambio tra presente e passato, tra Paese originario e Paese ospitante, tra le condizioni socio-culturali e morali precedenti e quelle attuali, per cui i ricercatori hanno coinvolto adolescenti tra i quindici e i vent'anni i cui genitori provenivano dai seguenti Paesi: Egitto (4), Libia (3), Arabia Saudita (3), Yemen (2), Sudan (2), Libano (2), Giordania (2), Siria (1) e Emirati Arabi (1).

Il primo obiettivo della ricerca era di elaborare una teoria sull'esistenza di uno storytelling intergenerazionale,[42] determinato culturalmente, che si svilupperebbe durante

[37] Philipp L. Hammack, *Narrative and the cultural psychology of identity*, «Personality and Social Psychology Review», vol. 12, n. 3, 2008, pp. 222-47.
[38] Michael Bamberg e Alexandra Georgakopoulou, *Small Stories as a New Perspective in Narrative and Identity Analysis*, «Text & Talk», vol. 28, n. 3, 2008, pp. 377-96: 380 ss.
[39] Lynda M. Ashbourne e Mohammed Baobaid, *Parent-Adolescent Storytelling in Canadian-Arabic Immigrant Families (Part 1): A Grounded Theory*, «The Qualitative Report», vol. 19, n. 59, 2014, pp. 1-21.
[40] Michail M. Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, Austin, University of Texas Press, 1986.
[41] Christine Y. Tardif-Williams e Lianne Fisher, *Clarifying the link between acculturation experiences and parent-child relationships among families in cultural transition: The promise of contemporary critiques of acculturation psychology*, «International Journal of Intercultural Relations», vol. 33, n. 2, 2009, pp. 150-61.
[42] Robyn Fivush, Jennifer J. Bohanek e Widaad Zaman, *Personal and intergenerational narratives in relation to adolescents' well-being*, «New Directions for Child and Adolescent Development», vol. 131, 2011, pp. 45-57.

l'adolescenza all'interno del nucleo familiare; il secondo consisteva nel dimostrare come le *narratives* che gli adolescenti raccontano ai loro genitori incorporino una varietà di 'voci' connesse a una certa cultura. A tale scopo durante la prima fase i partecipanti hanno descritto le storie raccontate quotidianamente nell'endosfera familiare e successivamente i dati raccolti sono stati trascritti e esaminati in base a quattro categorie della Grounded Theory Methodology, ossia (GTM):[43]

(*i*) Le pratiche quotidiane di narrazione spontanea e condivisione tra genitori e figli (specificando il contenuto della narrazione, il luogo e il periodo della giornata in cui è stata raccontata). La prima categoria ha mostrato come contenuti e contesti delle narrazioni familiari arabe mutino in relazione a fattori quali l'auto-consapevolezza del narratore e la conoscenza pre-archiviata dei destinatari, il sesso, l'età e le differenze culturali nei processi di alfabetizzazione, nel senso che i ricercatori hanno innanzitutto constatato come il contenuto di tutte le storie si riferisca alle esperienze personali dei partecipanti: i racconti degli adolescenti sono infatti legati alla scuola, alle esperienze quotidiane e ai problemi di socializzazione, ma i narratori in erba selezionano solo quelli in grado di metterli in luce positivamente di fronte ai genitori. Al contrario, i giovani di famiglia araba che si sono sottoposti all'intervista hanno identificato nel gossip e nei fatti privati dei loro coetanei un tipo di informazione che si astengono dal raccontare. Quanto ai genitori, essi descrivono ai propri figli episodi accaduti quando avevano all'incirca la loro età allo scopo di fornire esempi di comportamento considerati accettabili o inaccettabili.

Gli adolescenti acquisiscono dunque in famiglia uno *store* di eventi uditi e visti da altri oppure letti, in altri termini non vissuti in prima persona. Le storie trattano prevalentemente di scelte positive o negative: gli adolescenti *utilizzano* – è questo il *tool narrative* arabo di cui stiamo cercando l'origine e il significato – tali racconti come supporto per mettere in evidenza il loro virtuoso comportamento, mentre i genitori se ne servono per comparare il comportamento adolescenziale attuale con quello passato.[44] Lo *storytelling* genitore-adolescente ha luogo in diversi spazi domestici (in cucina, in soggiorno, in camera da letto e in giardino), ma anche in auto e nei bar; solitamente le conversazioni in cui sono presenti anche altri membri della famiglia si svolgono durante le ore 'di punta del giorno' – cioè la cena o davanti alla tv –, sono di breve durata e trattano di argomenti frivoli, disimpegnati e superficiali, mentre i dialoghi 'a quattr'occhi', generalmente in tarda serata tra un genitore e un adolescente, riguardano informazioni più profonde, serie e personali, dando luogo a discussioni più lunghe. Ebbene: i figli di immigrati hanno messo in luce una sistemica propensione a correlare la scelta del luogo con il contenuto delle *narratives*, come se lo spazio del racconto fosse scelto dal narratore sulla base del suo contenuto, mentre gli adolescenti canadesi non hanno riflettuto su tale correlazione mettendo altresì in luce la mancanza di tempo da dedicare alle *narratives* da parte dei genitori. Il contratto narrativo e lo spazio di enunciazione del racconto: per adesso sono questi i marcatori dello storytelling arabo.

(*ii*) La seconda categoria, riguardante le intenzioni dei narratori e la morfologia narrativa da essi prescelta, ha mostrato come sia per i genitori che per gli adolescenti le *narratives* sono in grado di migliorare le relazioni familiari e incentivare un legame positivo, se non altro perché la condivisione di storie può incrementare il benessere o contribuire alla costituzione di un rapporto di fiducia. Genitori e adolescenti di origine araba condividono la convinzione che i primi dovrebbero e potrebbero fornire preziosi consigli ai secondi, che porta questi ultimi a costruire una narrazione con l'intento di chiedere un parere ai genitori

[43] Ashbourne, Baobaid, *op. cit.*, I, pp. 8-12.
[44] Saqi Hafez, *The Quest for Identities: the Development of the Modern Arabic Short Story*, London-San Francisco, Saqi Books, 2007.

o che comporta altre forme di risposta genitoriale quali l'ascolto, la conferma, la comprensione, la trasmissione di un orgoglio familiare, la protezione e la cura. Diversamente, per gli adolescenti canadesi la narrazione è maggioritariamente vista come un'opportunità di 'sfogo', per cui il solo fatto di raccontare una storia può sortire effetti benèfici su di essi.

Alcuni genitori considerano le domande che vengono poste loro dai figli, in risposta a quello che gli raccontano, dei benefici derivanti dallo storytelling. Per ciò che concerne le abilità narrative, sia la cultura del Paese ospitante che del luogo d'origine sono state riconosciute come fattori determinanti per le capacità narratoriali: se lo stile di un racconto è stato riconosciuto come interconnesso alle capacità individuali, gli adolescenti di origine araba hanno sottolineato come raccontare un evento giungendo direttamente al punto decisivo della storia – in breve limitando i dettagli, le descrizioni, le digressioni esemplari – sia una caratteristica morfologica dei racconti canadesi, mentre la messa in parallelo di *narratives* di cui l'una funge da exemplum per l'altra e viceversa, oltre a una tendenza digressiva spesso labirintica e comunque degerarchizzante, sarebbero contrassegni formali esplicitamente attribuibili ai figli di immigrati arabi.[45] Insomma un vero e proprio *entrelacement*.

(*iii*) La terza categoria si riferisce alla natura reattiva della narrazione, cioè al rapporto tra narratore e narratario, e consente di mostrare nel gruppo degli adolescenti di origine araba una maggiore attenzione, rispetto ai loro coetanei canadesi, al rimodellamento delle *life narratives* in relazione al genere, all'età, alla personalità dell'ascoltatore e al rapporto che si ha con esso, nel tentativo di prevedere la sua reazione: una maggiore attenzione in cui, va detto, si riconosce l'antica ossessione da parte di Sherazade, nelle *Mille e una notte*, circa gli effetti prodotti su Shariyar dalle storie che ella gli narra nottetempo.[46]

(*iv*) Interessata alle influenze culturali e linguistiche sulla narrazione intergenerazionale, la quarta categoria mette in luce, sempre nel gruppo degli adolescenti e degli adulti di origine araba, la volontà di incapsulare nelle *life narratives* norme di comportamento fondate sulla cultura d'origine, allo scopo di ammonire i figli circa eventuali situazioni di 'scontro culturale' a scuola o nei luoghi pubblici. Tale incapsulamento avviene inoltre ricorrendo a una lingua di origine o di arrivo la cui scelta dipende da fattori molteplici, quali la lingua utilizzata originariamente negli eventi narrati, il linguaggio che risulta meglio comprensibile al narratore e all'ascoltatore, infine le intenzioni del narratore, ad esempio il desiderio di continuare a praticare la lingua del Paese nativo o di favorire esclusivamente le nuove competenze linguistiche. In questo caso, il marcatore è l'*imprinting* etico-performativo del raccontare.[47]

In sintesi, dallo studio dei ricercatori canadesi emerge una vera e propria teoria della narrazione intergenerazionale riferibile a popolazioni arabe emigrate nel mondo occidentale, in base alla quale il processo di *meaning-making* emerge nello spazio dialogico tra il narratore e chi ascolta – dato che ciò che viene detto e il significato associato a esso include la reazione dell'ascoltatore, le varie sollecitazioni dialettiche presenti in tale interazione, il contenuto della storia raccontata e il desiderio stesso di *meaning-making* che genera l'atto di storytelling. Curiosamente gli arabi sembrano confermare l'idea bachtiniana – e molto più dei testi letterari di tradizione occidentale analizzati da Bachtin – secondo la quale in qualsiasi atto di enunciazione si devono riconoscere voci diverse, attribuibili a soggetti che parlano simultaneamente.[48]

[45] Ashbourne, Baobaid, *op. cit.*, I, pp. 8-12.
[46] Abdelfattah Kilito, *L'occhio e l'ago. Saggio sulle "Mille e una notte"*, trad. di Donata Meneghelli, Genova, Il melangolo, 1994, pp. 12 ss.
[47] Roger Allen, *La letteratura araba*, trad. di Bruna Soravia, Bologna, il Mulino, 2006, pp. 191-6.
[48] Bakhtin, *op. cit.*, p. 255.

Tutto questo sembra essere confermato anche nella formattazione della narrazione finzionale araba. Lo si vede assai bene – afferma Stefano Calabrese – entrando negli spazi angusti, labirintici e sinestetici di *Palazzo Yacoubian* (ed. or. 2002) dello scrittore egiziano ‘Ala al-Aswani. In *Gli arabi e lo storytelling. Dalle origini a Giulio Regeni* Calabrese opera una raffinatissima analisi dello storytelling arabo dalle *Mille e una notte* alla contemporaneità, in particolare focalizzandosi su alcuni romanzi di Al-Aswani. Nel caso di *Palazzo Yacoubian* i singoli appartamenti sembra corrispondano a formazioni familiari di cui il narratore offre molteplici informazioni, sia pure arretrando in modo consistente nel tempo, il tutto raccontato in un regime narrativo di *entrelacement* allo stato puro, che comporterebbe quattro condizioni che fungono da attrattori morfologici: (*i*) una molteplicità di personaggi; (*ii*) storie sequenziali riguardanti tali personaggi; (*iii*) un’angusta unità spazio-contestuale; (*iv*) le storie nascono e si alimentano per contagio, seguendo una ‘logica metonimica’. Ebbene, parrebbe dunque che l’*entrelacement* evidenzi gli elementi fondativi non solo del *plot* di *Palazzo Yacoubian* bensì dello storytelling arabo già a partire dalle *Mille e una notte*.[49]

[49] Calabrese, *Gli arabi e lo storytelling*, cit.

Comparatismi 4 2019

La segmentazione degli eventi nelle narrazioni

Sara Mittiga

Abstract • Il processo di segmentazione dell'esperienza in eventi significativi è una componente fondamentale della percezione, con conseguenze per la memoria e l'apprendimento. I dati comportamentali e di *neuro-imaging* suggeriscono che la segmentazione in eventi è automatica e che le persone segmentano spontaneamente l'esperienza in parti e sotto-parti organizzate gerarchicamente. Questo processo supporta la comprensione dei testi narrativi, inoltre la capacità di segmentazione è correlata alla capacità di elaborazione durante la lettura. Il presente articolo si pone come obiettivo di analizzare e valutare l'impatto del processo di segmentazione degli eventi in relazione al modo in cui i lettori percepiscono la struttura degli eventi in una narrazione.

Parole chiave • Segmentazione in eventi; Narrazione; Storytelling; Comprensione; Processi cognitivi; Narratologia

Abstract • The process of segmenting the experience into significant events is a fundamental component of perception, with a crucial role for memory and learning. Behavioral and neuro-imaging data suggest that segmentation into events is an automatic process and that people spontaneously and hierarchically segment the experience into organized parts and sub-parts. This process supports the comprehension of narrative texts, furthermore the segmentation ability is related to the listening-comprehension skills. The purpose of this article is to evaluate the process of segmentation of events in relation to the way in which readers perceive the structure of events in a narrative.

Keywords • Event Segmentation; Narrative; Storytelling; Comprehension; Cognitive Processes; Narratology

La segmentazione degli eventi nelle narrazioni

Sara Mittiga

1. La teoria della segmentazione in eventi

> Nei loro tentativi di definire cosa siano le storie, i teorici hanno attribuito alla narrativa la proprietà fondamentale della rappresentazione di eventi o cambiamenti di stato. Sebbene vi siano ampie prove del fatto che gli eventi siano effettivamente una componente essenziale della narrazione, i recenti lavori di teoria narrativa suggeriscono la necessità di analizzare o decomporre le nozioni "evento" e "stato" in un gruppo di concetti più dettagliati.[1]

La segmentazione in eventi è un processo fondamentale della cognizione umana, che organizza il flusso continuo di attività in unità discrete e gerarchiche. È un processo cognitivo automatico di frammentazione delle informazioni sull'esperienza in eventi significativi. La teoria della segmentazione degli eventi (EST)[2] suppone che la segmentazione degli eventi abbia un ruolo fondamentale nel normale processo percettivo quotidiano e che abbia un ruolo centrale nel controllo dell'attenzione e dell'azione. Allo stesso tempo, il paradigma della segmentazione degli eventi spiega in che modo comprendiamo il mondo attraverso la percezione.[3]

Nella vita di tutti i giorni, per comprendere la realtà, segmentiamo cognitivamente il flusso continuo di esperienza in parti discrete e ricomponiamo dinamicamente tali segmenti in un insieme significativo e dinamico, in una sorta di flusso di coscienza.[4] Le nostre vite quotidiane si svolgono continuamente, eppure, quando riflettiamo sul passato, ricordiamo le esperienze come eventi distinti.

Alcune ricerche[5] hanno evidenziato anche il legame tra la capacità di segmentazione degli eventi e lo sviluppo di molte aree della cognizione, come la memoria, la competenza sociale e il linguaggio. Sebbene il processo di segmentazione in eventi sia un'area relativamente nuova di interesse per la cognizione, la conoscenza di questo processo aiuta a comprendere il modo in cui già dall'infanzia si attua il processo di attribuzione di senso alla realtà.

La definizione di un evento entro unità discrete è legata all'attività dell'ippocampo, che codifica informazioni sull'evento appena concluso nella memoria episodica, in modo che le memorie di tali eventi possano essere reintegrate in regioni corticali e nella memoria a

[1] «Event», in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. 2005.
[2] Jeffrey M. Zacks e Barbara Tversky, *Event structure in perception and conception*, «Psychological bulletin», vol. 127, n. 1, 2001, p. 3. Thomas F. Shipley e Jeffrey M. Zacks, *Understanding events: From perception to action*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
[3] *Ibidem*.
[4] Gabriel A. Radvansky e Jeffrey M. Zacks, *Event cognition*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
[5] Meredith Meyer, Dare A. Baldwin e Kara Sage, *Assessing young children's hierarchical action segmentation*, «Proceedings of the Annual Meeting of the Cognitive Science Society», vol. 33, n. 3, 2011, pp. 3156-3161.

lungo termine, con più forte impatto per eventi più fortemente codificati (e a più forte impatto emotivo).[6]

Purtroppo, però, gli adulti più anziani tendono a segmentare gli eventi in modo meno normativo rispetto ai giovani adulti.[7] Le differenze di memoria correlate all'età per le attività quotidiane possono essere legate, almeno in parte, all'incapacità degli anziani di effettuare correttamente la segmentazione degli eventi. Alcuni studi[8] hanno misurato la capacità di segmentazione degli eventi negli anziani ed è stato osservato che una capacità di segmentazione più elevata è associata a una migliore prestazione della memoria, anche in individui che hanno chiaramente sofferto di disturbi della memoria episodici.

Esiste un legame intimo tra i processi di inferenza temporale e il modo in cui il cervello segmenta gli eventi: la segmentazione degli eventi produce le rappresentazioni mentali che consentono il ragionamento temporale. La ricerca recente si concentra su come il cervello elabora le esperienze continue fino a costruire rappresentazioni temporali discrete. I dati comportamentali e di neuro-imaging suggeriscono che, per costruire rappresentazioni di eventi, gli individui integrano rapidamente molteplici segnali concettuali e percettivi, come un movimento verso una nuova posizione spaziale o l'introduzione di un nuovo personaggio o oggetto nell'ambiente del percettore.[9]

In breve, l'evidenza neurale corrobora tre ipotesi sulla segmentazione in eventi:

1. La segmentazione in eventi è un processo continuo e automatico.

2. Gli eventi sono segmentati in rappresentazioni discrete relative a una sequenza temporale, in cui gli eventi sono incorporati in altri eventi. Un ulteriore vincolo computazionale è che, poiché il cervello non può rappresentare una regressione infinita, la partizione temporale deve essere limitata.

3. La segmentazione in eventi è attivata grazie alla rilevazione dei cambiamenti percettivi negli stimoli e nei cambiamenti concettuali nelle rappresentazioni mentali del discorso.[10]

Altri aspetti importanti evidenziati dagli studi in questo ambito[11] riguardano l'elaborazione dei cambiamenti situazionali durante la comprensione di un testo narrativo, un fattore determinante per la comprensione, esattamente come la comprensione di un segmento di un'attività in corso, e il fatto che questa capacità di segmentazione sia correlata alla capacità di elaborazione durante la lettura.

2. Segmentazione in eventi e apprendimento

L'apprendimento statistico, ossia il processo di estrazione di modelli prevedibilmente strutturati da flussi continui di informazioni nell'ambiente, rappresenta l'elemento di partenza

[6] Daniel P. Feller et al., *Aspect and Narrative Event Segmentation*, «Collabra: Psychology», vol. 5, n. 1, 2019, p. 12.

[7] Jeffrey M. Zacks et al., *Event perception: a mind - brain perspective*, «Psychological Bulletin», vol. 133, n. 2, 2007, pp. 273–293.

[8] Christopher A. Kurby e Jeffrey M. Zacks, *Age differences in the perception of hierarchical structure in events*, «Memory & cognition», vol. 39, n. 1, 2011, pp. 75-91. Jesse Q. Sargent et al., *Event segmentation ability uniquely predicts event memory*, «Cognition», vol. 129, n. 2, 2013, pp. 241-255.

[9] Jeffrey M. Zacks et al., *op. cit*., p. 5.

[10] Anna C. Schapiro et al., *Statistical learning of temporal community structure in the hippocampus,* «Hippocampus», vol. 26, n. 1, 2016, pp. 3-8.

[11] Gabriel A. Radvansky et al., *Different kinds of causality in event cognition*, «Discourse Processes», vol. 51, n. 7, 2014, pp. 601–618.

per avviare la segmentazione degli eventi nei neonati. Tutto ciò che serve è la 'mera esposizione' alle regolarità strutturali, senza necessità di avere conoscenze pregresse.[12]

Le ricerche sull'apprendimento statistico delle azioni nei bambini offrono importanti elementi per comprendere i modi in cui i bambini individuano le unità di eventi. Il processo di apprendimento statistico consente ai bambini di individuare e segmentare unità d'azione più grandi e di livello superiore che sono composte da unità d'azione di livello inferiore, più piccole.

Quindi, nella misura in cui i bambini riescono ad apprendere regolarità nelle azioni, si può affermare che essi possano creare rappresentazioni di unità di eventi sulla base di aspettative apprese dall'esperienza. La ricerca in questo ambito indica che i bambini estraggono unità di eventi sulla base di regolarità strutturali tra le azioni già dai 7-9 mesi.[13]

Oltre a supportare lo sviluppo delle competenze sociali dei bambini, la capacità di segmentazione delle azioni può anche svolgere un ruolo nello sviluppo del linguaggio.

L'apprendimento della lingua richiede che i bambini trasformino le loro esperienze continue in unità semantiche significative. I ricercatori hanno teorizzato che l'individuazione di referenti di parole sia un fattore critico per l'apprendimento precoce delle parole, così come la segmentazione del flusso sonoro è essenziale per l'apprendimento della lingua.[14] I bambini non devono solo trovare modelli sonori individuali che si collegano a singoli oggetti, azioni ed eventi, ma anche determinare che cosa serva in un evento come referente per la parola.

I modelli di acquisizione lessicale suggeriscono l'importanza della segmentazione degli eventi. In particolare, la conoscenza dei nomi nei bambini – che hanno mediamente i referenti più facilmente segmentati (ad es. oggetti, entità animate) – supera la loro conoscenza di altri tipi di parole nella comprensione e nella produzione.[15]

3. Il processo di segmentazione in eventi e la comprensione dei testi narrativi

I ricordi degli eventi possono influenzare l'elaborazione di altri eventi successivi, in modo tale che la memoria precedente, ad esempio in una narrazione, possa favorire la capacità predittiva e la memoria anticipatoria.[16] Un certo numero di studi ha analizzato l'influenza della segmentazione in eventi sulla percezione di attività altamente strutturate, come la lettura di testi narrativi, la visione di documentari o di film,[17] lo svolgimento di attività quotidiane programmate (ad esempio lavare i piatti, costruire un armadietto, lavare

[12] Aimee E. Stahl et al., *Infants segment continuous events using transitional probabilities*, «Child development», vol. 85, n. 5, 2014, pp. 1821-1826.

[13] Sarah Roseberry et al., *Babies catch a break: 7-to 9-month-olds track statistical probabilities in continuous dynamic events*, «Psychological Science», vol. 22, n. 11, 2011, pp. 1422-1424.

[14] Tilbe Göksun et al., *Who is crossing where? Infants' discrimination of figures and grounds in events*, «Cognition», vol. 121, n. 2, 2011, pp.176-195. Valesca Kooijman et al., *Predictive brain signals of linguistic development*, «Frontiers in psychology», vol. 4, 2013, p. 25.

[15] Mandy J. Maguire, Kathy Hirsh-Pasek e Roberta Michnick Golinkoff, *A Unified Theory of Word Learning: Putting Verb Acquisition in Context*, in K. Hirsh-Pasek e R.M. Golinkoff (eds.), *Action meets word: How children learn verbs*, NY, Oxford University Press, 2006, pp. 364-391.

[16] Christopher Baldassano, Uri Hasson e Kenneth A. Norman, *Representation of real-world event schemas during narrative perception,* «Journal of Neuroscience», vol. 38, n. 45, 2018, pp. 9689-9699.

[17] Jeffrey M. Zacks, Nicole K. Speer e Jeremy R. Reynolds, *Segmentation in reading and film comprehension*, «Journal of Experimental Psychology: General», vol. 138, n. 2, 2009, pp. 307-327.

un'auto).[18] Questi studi suggeriscono che le persone segmentano in eventi utilizzando conoscenze pregresse e le caratteristiche implicite ed esplicite dell'evento o le caratteristiche formali di una narrazione, come tempo, luogo o genere cinematografico.[19]

Tuttavia, molti eventi con cui le persone si confrontano su base quotidiana sono più fluidi, autobiografici e al di fuori del contesto altamente strutturato delle narrazioni.

Sembra improbabile che i processi coinvolti nella segmentazione di un flusso di attività in eventi separati derivino dai processi implicati nella comprensione narrativa, invece sembra più probabile il contrario, ossia che la nostra comprensione delle strutture narrative derivi da come analizziamo il flusso di attività ed eventi quotidiani e attività generiche stereotipate.[20]

Una narrazione consiste in una sequenza di uno o più eventi correlati causalmente; questi eventi possono essere forniti dall'esperienza, nel qual caso sono memorizzati in qualche forma di memoria episodica. Nei loro tentativi di definire che cosa siano le storie, i teorici della narrazione hanno attribuito alla narrazione la proprietà principale di rappresentare eventi e cambiamenti di stato. Gli eventi, concepiti come transazioni specifiche del tempo e dello spazio, rappresentano un prerequisito fondamentale in una narrazione. Come ha notato Prince,[21] gli eventi sono una condizione necessaria ma non sufficiente per definire le storie. Ciò che rende una narrazione tale e che la distingue da una semplice enumerazione di elementi non correlati sono la struttura e gli stati in cui gli eventi sono inseriti; tra due stati (evento di origine e di destinazione) è presente un evento che porta dal primo al secondo stato.

Todorov,[22] ad esempio, ha imposto una condizione ancora più restrittiva sulla modalità in cui gli eventi devono essere distribuiti affinché ci sia la narrazione. Per Todorov le narrazioni seguono una traiettoria che parte da uno stato inziale di equilibrio, passando per una fase di squilibrio, verso un punto finale in cui l'equilibrio viene ripristinato (ma su un piano diverso rispetto a quello iniziale) a causa di eventi intermedi.

Stefano Calabrese invece ha rilevato come per Genette ogni racconto assuma la relazione di uno o più eventi, per concludere che sia legittimo trattarlo come uno sviluppo dato a una forma verbale, nel senso grammaticale del termine: l'espansione di un verbo.[23]

La ricerca nella semantica linguistica rivela anche l'importanza dei tipi di eventi nella narrazione. A seconda del modello semantico adottato, gli stati collegati da tipi di eventi possono essere analizzati in condizioni permanenti e temporanee e gli eventi stessi possono essere suddivisi in cause, movimenti e azioni che possono essere a loro volta limitati o non vincolati. Tuttavia, le informazioni sulla limitatezza relativa degli eventi sono contenute nelle caratteristiche dei verbi che denotano quegli eventi. Quindi, mentre 'i tipi di eventi' appartengono alla storia, il riconoscimento degli eventi e delle azioni come in corso o come

[18] Joseph P. Magliano, Holly A. Taylor e Hyun-Jeong Joyce Kim, *When goals collide: Monitoring the goals of multiple characters*, «Memory & cognition», vol. 33, n. 8, 2005, pp. 1357-1367.
[19] *Ibidem.*
[20] Joseph P., Magliano et al., *Is Reading the Same as Viewing,* in Brett Miller, Laurie Cutting e Peggy McCardle (eds.), *Unraveling the Behavioral, Neurobiological and Genetic Components of Reading Comprehension*, Baltimore, MD, Brookes Publishing Co, 2013, pp. 78-90.
[21] Ellen F. Prince, *A comparison of wh-clefts and it-clefts in discourse*, «Language», vol. 54, n. 4, 1978, pp. 883-906.
[22] Tzvetan Todorov, *La Grammaire du récit*, Langages, vol. 12, 1968, pp. 94–102.
[23] Stefano Calabrese, *Neuronarratologia: Il futuro dell'analisi del racconto,* Bologna, Archetipolibri - Gedit Edizioni, 2009, p. 7.

completati riguarda il discorso narrativo. Nessuna strategia di codifica rispetto ai tipi di eventi è estranea alla narrazione, se inserita nel quadro di riferimento della storia stessa.[24]

Probabilmente, però, diversi generi di narrativa mostrano preferenze per diverse distribuzioni e combinazioni di tipi di eventi. Ad esempio, nei romanzi epici si trovano regolarmente azioni definite 'delimitate' nel tempo, tipiche della celebrazione e della commemorazione di atti di eroismo, mentre il romanzo psicologico mostra una netta preferenza per combinare azioni continuative con stati sia permanenti che temporanei, in particolare stati mentali e processi mentali. I personaggi di Henry James sono invece costantemente impegnati a riflettere sulla complessità delle azioni umane. Studiare i tipi di eventi permette una base di partenza per classificare le diverse tipologie dei generi narrativi.[25]

4. Modalità di riconoscimento dei confini degli eventi

Numerose ricerche hanno dimostrato che i lettori costruiscono modelli di situazione per comprendere un testo e gli eventi in essi descritti. I modelli di situazione emergono quando i lettori si impegnano in processi dinamici che consentono loro di integrare le informazioni della frase corrente con le informazioni attivate dalla rappresentazione generale del discorso e dalla conoscenza del mondo. Un modello di situazione è, in sostanza, una rappresentazione degli eventi che comprendono una narrazione, le entità che fanno parte di quegli eventi e le relazioni situazionali (tempo, spazio, causalità, motivazione) che li legano.[26] I modelli di situazione per le narrazioni sono organizzati attorno a episodi in cui i personaggi eseguono azioni pianificate volte a raggiungere gli stati desiderati.[27]

Per costruire un modello di situazione coerente di una narrazione, si deve essere in grado di riconoscere accuratamente i confini degli episodi narrativi.

Il tempo di monitoraggio può essere importante per comprendere i confini tra gli episodi narrativi che sono rappresentati nei modelli di situazione.[28]

Ci sono prove considerevoli che suggeriscono che le persone monitorano i cambiamenti nella struttura degli eventi mentre leggono. Ad esempio, è ben documentato che i tempi di lettura delle frasi aumentano quando i lettori percepiscono cambiamenti nelle dimensioni situazionali, come il tempo, lo spazio e la causalità.[29]

Ma quali sono le caratteristiche linguistiche di un testo che aiutano un lettore a riconoscere i cambiamenti nella struttura degli eventi? I lettori sono sensibili alle strutture grammaticali in cui gli eventi narrati sono inseriti. I morfemi grammaticali (tempo, aspetto

[24] Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
[25] «Event», in *Routledge Encyclopedia of Narrative* Theory, cit.
[26] Gabriel A. Radvansky e Jeffrey M. Zacks, *op. cit*., p. 605.
[27] Tom Trabasso, Paul Van den Broek e So Yong Suh, *Logical necessity and transitivity of causal relations in stories*, «Discourse processes», vol. 12, n. 1, 1989, pp. 1-25. So Yong Suh e Tom Trabasso, *Inferences during reading: Converging evidence from discourse analysis, talk-aloud protocols, and recognition priming*, «Journal of memory and language», vol. 32, n. 3, 1993, pp. 279-300.
[28] Rolf A. Zwaan, *Processing narrative time shifts*, «Journal of Experimental Psychology: Learning, memory, and cognition», vol. 22, n. 5, 1996, pp. 1196-1207.
[29] Catherine M. Bohn-Gettler, *Does monitoring event changes improve comprehension*?, «Discourse Processes» vol. 51, nn. 5-6, 2014, pp. 398-425. Mike Rinck e Ulrike Weber, *Who when where: An experimental test of the event-indexing model*, «Memory & Cognition», vol. 31, n. 8, 2003, pp. 1284-1292.

grammaticale) ad esempio possono servire come un insieme di istruzioni di elaborazione che informano un lettore su come costruire un modello di situazione.[30]

Anche i linguisti hanno a lungo ipotizzato che l'aspetto verbale trasmetta informazioni sulla struttura temporale degli eventi descritti[31] e che esso possa avere implicazioni sulla struttura narrativa.[32]

L'aspetto grammaticale è un sistema morfologico che trasmette informazioni sulla struttura temporale degli eventi trasmessi nel linguaggio. Fornisce informazioni sul fatto che gli eventi siano dinamici (ovvero, abbiano inizio, siano a metà o alla fine), abbiano durata (ovvero, gli eventi siano punti nel tempo o si svolgano nel tempo) e siano completati o in corso.[33]

Un aspetto perfettivo (ad es. Johnny è andato al negozio) si riferisce agli eventi nel loro stato finito e completato. In quanto tale, l'aspetto perfettivo pone i lettori alla fine di un evento e li costringe a concentrarsi sull'evento nel suo insieme.[34]

Al contrario, l'aspetto imperfettivo (ad es. Johnny stava camminando verso il negozio) si riferisce agli eventi come in corso e incompleti. In questo caso, il lettore è costretto a concentrarsi sullo sviluppo interno dell'evento ignorando temporaneamente la sua conclusione.[35]

È stata indagata la modalità in cui l'aspetto grammaticale influenza la percezione della struttura di eventi nel testo narrativo; nello specifico, è stato ha valutato se l'aspetto possa influenzare la percezione dei confini tra gli eventi narrativi in modo tale che i lettori siano più inclini a percepire l'inizio di un nuovo evento quando gli eventi sono trasmessi con un aspetto perfettivo rispetto a quando sono trasmessi con un aspetto imperfettivo.

I risultati di tali sperimentazioni hanno dimostrato che l'aspetto del verbo ha un impatto sul modo in cui i lettori percepiscono la struttura dell'evento nei testi. Inoltre[36] hanno dimostrato che i verbi nelle frasi in cui si descrive il raggiungimento di un obiettivo sono più facilmente trasmessi con un aspetto perfettivo rispetto a un aspetto imperfettivo (ad es. finì di cucinare) e che la durata dell'evento interagisce con l'aspetto per influenzare il grado in cui i livelli di attivazione sono mantenuti nel tempo.

Inoltre, è stato rilevato che, quando ai lettori viene chiesto di segmentare le narrazioni, i loro giudizi sono sensibili ai cambiamenti nella continuità situazionale (ad esempio tempo, spazio e causalità).[37] I lettori sono sensibili anche al modo in cui l'aspetto

[30] Manuel Carreiras et al., *The role of verb tense and verb aspect in the foregrounding of information during reading*, «Memory & Cognition», vol. 25, n. 4, 1997, pp. 438-446. Joseph P. Magliano e Michelle C. Schleich, *Verb aspect and situation models*, «Discourse processes», vol. 29, n. 2, 2000, pp. 83-112. Daniel G. Morrow, *Grammatical morphemes and conceptual structure in discourse processing*, «Cognitive Science», vol. 10, n. 4, 1986, pp. 423-455.

[31] Bernard Comrie, *Tense*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985. Zeno Vendler, *Verbs and times*, «The philosophical review», vol. 66, n. 2, 1957, pp. 143-160.

[32] Helen A. Dry, *The movement of narrative time*, «Journal of literary semantics», vol. 12, n. 2, 1983, pp. 19-53.

[33] Joseph P. Magliano e Michelle C. Schleich, *op. cit*., p. 118.

[34] Carol J. Madden e Todd R. Ferretti, *Verb aspect and the mental representation of situations*, «The expression of time», vol. 3, 2009, pp. 217-231. Zeno Vendler, *op.cit.,* p. 165.

[35] Ivi, p. 235.

[36] Joseph P. Magliano e Michelle C. Schleich, *op. cit*., p. 120.

[37] Christopher Kurby e Jeffrey M. Zacks, *Segmentation in the perception and memory of events*, «Trends in cognitive sciences», vol. 12, n. 2, 2008, pp. 72-79. Joseph P. Magliano e Jeffrey M. Zacks, *The impact of continuity editing in narrative film on event segmentation*, «Cognitive Science», vol. 35, n. 8, 2011, pp. 1489-1517. Jeffrey M. Zacks, Nicole K. Speer e Jeremy R. Reynolds, *op. cit*., p. 308.

grammaticale segnala le informazioni temporali che permettono di comprendere se gli eventi narrativi siano in corso o completati. È stato infatti ipotizzato che le frasi trasmesse con un aspetto perfettivo siano associate a una maggiore probabilità di segmentazione rispetto alle frasi trasmesse con un tempo imperfettivo.

Magliano e Schleich,[38] nell'ambito delle scienze cognitive, hanno scoperto che eventi relativamente lunghi trasmessi con un aspetto imperfettivo sono percepiti come in corso più facilmente di eventi relativamente brevi trasmessi con un aspetto imperfettivo.

La mente umana genera implicitamente un evento all'interno di confini (discreti) quando gli stimoli consecutivi hanno associazioni temporali distinte,[39] quando la struttura causale dell'ambiente cambia[40] o quando gli obiettivi personali cambiano.[41]

L'evidenza suggerisce che sia i modelli situazionali sia le rappresentazioni mentali degli eventi della vita reale siano strutturati in ordine cronologico.[42] Questo può accadere poiché spesso le narrazioni raffigurano eventi simili a quelli vissuti nella vita reale, dunque organizzare gli eventi nell'ordine in cui vengono percepiti nella vita reale può aiutare i lettori a fare connessioni tra eventi nel passato e del presente.

Basandosi sulle prove che i ricordi degli eventi diventano meno accessibili col passare del tempo i cognitivisti Kelter e Claus[43] hanno dimostrato che il primo evento in una sequenza cronologica è meno accessibile alla memoria di altri eventi, indipendentemente dall'ordine di presentazione nel testo. Quindi, i modelli situazionali sembrano essere organizzati cronologicamente, anche quando gli eventi stessi non sono presentati in ordine cronologico. Coerente con la teoria che i lettori costruiscano modelli situazionali per gli eventi descritti nei testi narrativi che riflettono esperienze di vita reale nel testo è l'assunto di iconicità, che afferma che i lettori si aspettano che l'ordine degli eventi nelle narrazioni rispecchi l'ordine in cui sono vissuti nella vita reale; cioè dovrebbero essere cronologici e continui.[44]

In effetti, sembra che la velocità di lettura rallenti quando i lettori incontrano uno spostamento nel tempo, sia all'indietro sia in avanti, nel futuro.[45] Allo stesso modo, la comprensione è facilitata quando gli eventi sono presentati in ordine cronologico rispetto a quando tale ordine è assente, sia negli adulti che nei bambini. Quindi, l'ordine in cui gli eventi sono presentati influenza la comprensione del testo.

Tuttavia, la teoria *della rete causale*[46] suggerisce che la memoria degli eventi può essere ben descritta come una rete di eventi causalmente correlati, piuttosto che come una catena lineare. In effetti, è stato rilevato che durante la lettura di testi narrativi concetti con più connessioni causali con altri concetti sono più accessibili e ricordati più frequentemente. Allo stesso modo, studi condotti con i bambini di 8-12 anni hanno dimostrato che i

[38] Joseph P. Magliano e Michelle C. Schleich, *op. cit*., p. 130.
[39] Anna C. Schapiro et al., *op. cit*., p. 10.
[40] Christopher Kurby e Jeffrey M. Zacks, *op cit*., p. 74.
[41] Sarah DuBrow e Lila Davachi, *Temporal binding within and across events*, «Neurobiology of learning and memory», vol. 134, 2016, pp. 107-114.
[42] Gabriel Radvansky, David Copeland e Rolf Zwaan, *A novel study: Investigating the structure of narrative and autobiographical memories*, «Memory», vol. 13, n. 8, 2005, pp. 796-814.
[43] Berry Claus e Stephanie Kelter, *Comprehending narratives containing flashbacks: Evidence for temporally organized representations*, «Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition», vol. 32, n. 5, 2006, pp. 1031-1044.
[44] *Ibidem.*
[45] *Ibidem.*
[46] Isabelle Tapiero, *Situation models and levels of coherence: Toward a definition of comprehension*, London and New York, Routledge, 2007.

ricordi degli eventi narrati dei bambini piccoli sono molto più chiari quando una narrazione ha più connessioni causali e che il corretto ricordo di narrazioni in bambini di 6 anni, così come le risposte alle domande di comprensione, è correlato alla loro sensibilità alla struttura causale delle narrazioni.[47]

Alcuni autori sostengono che gli eventi potrebbero essere organizzati nella memoria secondo la loro struttura causale. Simili risultati sono stati rilevati per sequenze di eventi a prescindere dalle modalità di fruizione (leggere una narrazione o guardare un film).[48]

Quindi sembra che, sebbene questi processi non siano specifici della modalità lettura, possano essere importanti per la comprensione dei testi narrativi. Tuttavia, poiché la causa precede sempre l'effetto, è ancora, ad oggi, difficile determinare quale dimensione degli eventi (cioè, quella causale o quella temporale) sia più importante per l'organizzazione di modelli situazionali.

Un altro elemento che può essere considerato un marcatore di un evento, ossia che individua la frattura tra un evento e l'altro, quindi che facilita il processo di segmentazione in eventi, è rappresentato dal cambiamento di obiettivo, sia personale nell'esperienza quotidiana, sia del protagonista in una narrazione. Gli obiettivi svolgono un ruolo di primo piano nella percezione degli eventi; in particolare, le persone percepiscono i confini degli eventi quando sono introdotte nuove entità salienti e importanti, in particolare quando vengono avviate azioni associate con un nuovo obiettivo. Inoltre, esiste una struttura gerarchica per gli obiettivi: viene percepita una struttura gerarchica di obiettivi in modo tale che i cambiamenti negli obiettivi principali abbiano un impatto maggiore sulla segmentazione degli eventi rispetto agli obiettivi subordinati.

Tuttavia, la semantica può interagire con l'aspetto in altri modi: le frasi riportate con tempi imperfettivi implicano un'azione finalizzata al raggiungimento di un obiettivo; se tali frasi sono seguite da altre contenenti tempi perfettivi, i lettori percepiscono il raggiungimento di un obiettivo e riescono ad individuare quindi il confine tra un evento e l'altro.[49]

Questo è coerente con l'idea che i lettori monitorano molteplici aspetti nella costruzione di modelli di eventi.[50]

5. La segmentazione in eventi: un processo trans-simbolico

Magliano e i suoi collaboratori[51] hanno da poco compiuto uno studio che suggerisce che le differenze nel modo in cui il linguaggio e le immagini sono processati e il modo in cui i fruitori hanno il controllo delle informazioni apprese dai testi possono avere delle implicazioni legate alla memoria. In questo studio i partecipanti hanno letto una *graphic novel*, poi hanno visto un adattamento animato. È stato rilevato che i lettori hanno incontrato maggiori difficoltà, nell'identificare l'ordine degli eventi, quando hanno letto la *graphic novel* e minori vedendo l'animazione; in questo caso però la struttura sintattica nel testo era stata, volutamente, costruita in modo poco chiaro, elemento che ha reso più complicato ricordare le sequenze di eventi in modo corretto. I ricercatori hanno dunque rilevato che le sequenze

[47] Christopher Kurby e Jeffrey M. Zacks, *op. cit*., p. 79.
[48] Joseph P. Magliano, Karyn Higgs e James Clinton, *Sources of Complexity in Narrative Comprehension across Media*, in Marina Grishakova e Maria Pulaki, *Narrative Complexity: Cognition, Embodiment, Evolution,* Lincoln, University of Nebraska Press, 2019, pp. 199-227.
[49] Kyle A. Pettijohn e Gabriel A. Radvansky*, Narrative event boundaries, reading times, and expectatio*n, «Memory & cognition», vol. 44, n. 7, 2016, pp. 1064-1075.
[50] Joseph P. Magliano et al., *op. cit.,* p. 90.
[51] Joseph P. Magliano, Karyn Higgs e James Clinton, *op. cit.*, p. 220.

narrative sono strettamente collegate alla struttura sintattica. Il punto, secondo gli autori, è che, se esiste un linguaggio 'visuale', esso è strettamente collegato alla struttura sintattica del testo.

Fondamentalmente però l'atto di processare e comprendere le narrazioni attraverso diverse modalità narrative implica un unico processo. Loughlin[52] utilizza il termine *trans-simbolico* per riferirsi ai processi che operano in ogni tipo di media: si tratta, attraverso tale processo, di estrarre informazioni per costituire un modello mentale organizzato in dimensioni situazionali (spazio, tempo causalità), elementi che possono essere identificati in ogni tipo di narrazione.

Che tipo di caratteristiche sono state identificate per descrivere i processi simbolici o trans-simbolici? Negli studi sui processi trans-simbolici, è stato utilizzato un gioco, lo '*story recall'*; tale sperimentazione riguardava il modo in cui i ricordi erano organizzati, sia nelle narrazioni visuali che testuali.[53] È stato rilevato che fosse considerevole la corrispondenza tra testi visuali e narrativi rispetto alla comprensione dei testi da parte dei fruitori.

Un approccio considerato utile dagli autori riguarda il modello di segmentazione del testo in eventi attraverso un esperimento di segmentazione dei testi (narrativi e visuali). Magliano[54] e i suoi collaboratori sono arrivati alla conclusione che i lettori e gli spettatori di testi e video segmentino in modo analogo le narrazioni, dimostrando che la segmentazione in eventi sia un processo trans-simbolico. Infatti l'elemento comune tra i diversi tipi di narrazione riguarda la capacità di creare inferenze per gli eventi rappresentati, i fruitori devono essere messi in condizione di creare le corrette inferenze (ad esempio nella lettura attraverso una buona struttura sintattica, nella visione di film o immagini attraverso la presentazione di elementi chiarificatori); tali inferenze sono formulate più correttamente nelle sequenze narrative esplicite rispetto alle sequenze o agli eventi solo suggeriti o evocati.

Sembra dunque che le narrazioni visive e testuali stimolino la creazione dello stesso tipo di rappresentazioni convenzionali e richiedano lo stesso tipo di generazione di inferenze, che permettono di mantenere la coerenza narrativa attraverso i vari eventi rappresentati, per identificare la corretta segmentazione in eventi/sequenze che facilita la comprensione del testo (di qualunque natura esso sia).

6. L'evento: un tentativo di definizione

Secondo i teorici della teoria della segmentazione in eventi un evento è una qualsiasi situazione (inclusi un processo o uno stato) che accade, si verifica o si ritiene vera o falsa durante un intervallo di tempo (durativo).[55]

Da questa definizione in prima approssimazione un evento sembra essere l'effetto che eccede le proprie cause, ci si ritrova dunque a utilizzare categorie filosofiche, poiché la causalità è uno dei problemi filosofici fondamentali. Dunque, la filosofia e le sue categorie possono aiutare a definire che cosa sia un evento e come il suo determinarsi sia possibile.

[52] Sandra Loughlin et al., *"Reading" paintings: Evidence for trans-symbolic and symbol-specific comprehension processes*, «Cognition and Instruction», vol. 33, n. 3, 2015, pp. 257-293.
[53] Joseph P. Magliano, Karyn Higgs e James Clinton, *op. cit*., p. 226.
[54] Ivi, p. 227.
[55] Nasrin Mostafazadeh et al., *Proceedings of the Fourth Workshop on Events*, in *CaTeRS: Causal and temporal relation scheme for semantic annotation of event structures*, San Diego, 17 giugno 2016, Association for Computational Linguistics, pp. 51-61.

In un evento non cambiano soltanto le cose, ma cambia anche il parametro col quale misuriamo i fatti del cambiamento stesso: un punto di svolta modifica l'intero campo all'interno del quale i fatti appaiono.[56]

Fin dai suoi esordi la filosofia sembra oscillare tra due approcci: quello trascendentale e quello ontologico o ontico. Il primo concerne la struttura universale di come la realtà appare e indaga le condizioni che devono realizzarsi affinché qualcosa sia percepito come realmente esistente. Il secondo, quello ontologico, sull'altro versante, riguarda la realtà in sé stessa, nel suo emergere e nel suo dispiegarsi.

L'approccio ontologico può aiutare, se non a trovare una definizione universale di evento, che riporterebbe a una molteplicità contraddittoria, almeno a tracciarne una caratteristica fondamentale e riconosciuta nella sua natura: ossia il suo fare riferimento all'emergere di qualcosa di nuovo in grado di minare ogni schema stabile. Così anche è per Malabou,[57] per la quale l'evento determina il donarsi del fenomeno come forma compiuta che irrompe improvvisamente senza causa, come assoluta novità. Analoga è la posizione di Lombard,[58] la cui tesi di base è che gli eventi sono cambiamenti negli oggetti; tesi che prende forma dall'idea che un oggetto cambia se e solo se ha una proprietà e contemporaneamente una mancante: il filosofo individua una strettissima connessione tra il concetto di cambiamento e quello di evento.

L'evento per essere definito tale deve apportare un mutamento, uno scompaginamento reale, tangibile, profondo e condiviso, una trasformazione che rompe un equilibrio per crearne uno nuovo. Questa era anche l'intuizione di Badiou,[59] secondo cui un essere strutturalmente molteplice può essere radicalmente ridefinito dall'irruzione di un evento, di per sé irrappresentabile e non riducibile al linguaggio, ma capace di innescare nuove possibilità.

Come osserva Stefano Calabrese,

> mentre gli animali vivono in una cultura "episodica", legata al qui e ora dell'evento, e possono avvalersi solo di schemi d'azione innati, la capacità previsionale – cioè di anticipare il futuro in termini di storie o destini – ci pertiene sino in fondo. L'uomo è sempre un *homo narrans* proprio in quanto la narratività costituisce uno strumento cognitivo in grado di fornire modelli di comprensione concettuale delle situazioni e di cooperare alla formattazione spazio-temporale dell'agire mondano.[60]

Questa capacità di mettere in connessione un particolare accadimento a uno schema di riferimento e di inserirlo in una catena processuale è fondamentale per la comprensione delle narrazioni e rende l'evento un elemento chiave per l'analisi narratologica.

[56] Slavoj Žižek, *Event: A Philosophical Journey Through a Concept*, London, Penguin Book, 2014.
[57] Catherine Malabou, *Ontologie de l'accident*, Paris, Editions Léo Scheer, 2009.
[58] Lawrence B. Lombard, *Events: A metaphysical study*, London and New York, Routledge, 2019.
[59] Alain Badiou, *l'Être et l'événement*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.
[60] Stefano Calabrese, *op. cit*., p. 14.

Comparatismi 4 2019

Grammatizing the Visible

Denitza Nedkova

Abstract • The Visual Narrative Grammar Theory counting the Parallel Architecture linguistic model—recently traced, the first one, by the cognitive and comics theorist Neil Cohn and, the second, by the linguist and cognitive scientist Ray Jackendoff—empirically evidence the same congenital but context modulated organizational cognitive structures founding the grammatical structure of verbal and visual languages. The identification of the visual morphology and syntax allows, then, the experimental application of the aforementioned grammar in every field of the image narration. Hence emerges the hypothesis of a dimensional counterpoint between the two communicative channels. The two-dimensional chronologically linear verbal expressions' phrase construction is compared with the three-dimensional visual representation construct based on irregular and diachronic combination of the images. Analyzing how the visual symbols' combination arises and to what degree it's similar to that of verbal languages, the present study suggests that the simultaneous perception of the visual grammar elements allows an immediate, but often partial, reading of the image narration.

Keywords • Visual Narrative Grammar; Image Morphology; Visual Syntax; Morphs; Iconic Text Storytelling

Grammatizing the Visible

Denitza Nedkova

Notoriously the visual symbols, beyond the simple perception of the image, allow the sense construction. The latter occurs through the combination and ordering of the former. Consequently, it is possible to trace an analogy between the images and the verbal lexemes that form complete and meaningful messages (phrases) constructed in right combinations. Still the linear words ordering of the spoken language sequences contrast the simultaneous and parallel spatial and temporal structure of the visual ones. The hypothesis of a dimensional counterpoint between the two communicative systems could be ventured. On one side merge the two-dimensional string or verbal expressions' phrase construction, i.e. chronological arrangements of concepts representing morphemes and, on the other, the three-dimensional construct of the visual representation with the interferential interactions between the plural possible meanings generated by irregular and diachronic combination of the images.

This dichotomy causes the main queries of the present paper: How does the visual symbols' concurrence occur and to what degree is it similar to that of verbal languages? Is it possible to formulate a "theory of sequential image comprehension"?

1. Visual Language Theory

Inspired by Theory of Visual Language—born by the empirical and experimental research of the cognitivist Neil Cohn in seeking to understand the comics' communication mechanism—here is underlined the parallel between the cognitive structures that govern verbal and the visual languages. In confirm the threefold structure of the relationship between language and thought—signifying (word), meaning (mental imprinting of the referent), referent (an extra-linguistic reader body)—is stabile even with the switch of the first position from word to image. Therefore, every language, verbal or visual, is a system of conventional signifiers (phonemes, graphemes etc.) grammatically structured to form a rational message and depending on the cultural context that provides particularities and differences to distinguish it. The theory of common language grammatical rules (Cohn, *The visual narrative reader* 180) based on the same organizational cognitive structures - congenital but permanently modulated by the context—that govern all the communicative expressions (musical one included, Jackendoff and Audrin 470), opens the experimentation of the aforementioned grammar in every image narrative field. All possible because, contrary to the Chomsky's generative grammar, meaning is not grammar derived, but is a parallel and separate structure, whose organization rules are memory stored as complete archetype cognitive schemes.

Graphic abilities, as the discursive ones, are structured according to function, form and development. They involve, like the talking, motor skills, interaction with the graphic practice of a given culture, socialization and motivation, emotional intelligence, etc. The image, equally to the word, gives the psychosomatic capacity to express both the live (view-based depiction / description) and memory (object-based depiction / description) perception. Accepting the stability of Marr's visual perception tripartite division of mental

image processing dated 1978·*early vision* sketches the basic image elements (color, shape, movement) (Chatterjee 1573) activating the V1 zone of the primary visual cortex; *intermediate vision* adds spatial image elements (position, depth, orientation) activating the secondary extra striate visual cortex (V2); *late vision* provides three dimensional representation integrating new and existing knowledge through the motor-sensitive mirror neurons of the tertiary visual cortex (V3, V4,V5, V6)—the second level agrees with the view-based representation as recalls the visa emulation, while the third with the object-based one conceptualizing the perceived data. These two levels seem to found the neural organization structures that hold up every communicative construction facilitating the evidence of resemblance and contrast through visual and verbal cognitive stamps.

The meeting point between the two communication systems, as previously highlighted, is the basic comprehension (lexicon) system with variable and individual number of cognitive meaning making schemes (concepts) expressed by image (drawing) or by systematic sounds and symbols' organization (spoken language). The cultural pre-establishment of the stamps' blend for each communication system conserves and conventionalizes them over time by the collective memory of each culture. This concurred process (culturally determined) allows distinguishing Greek art from the Maya or Japanese one exactly as it happens with their respective verbal languages. Consequently, there are pre-existing representative schemes of the objects in the mind and not just a direct perception of it at the base of the drawing, as well as of the language. Therefore the cognitive image system presupposes the availability of a graphic lexicon constructed from the pre-determined mental resemblances of the discerned object and organized by size—first the simple graphic elements (lines, dots, etc. equal to the letters), after schematized parts of the image (equal to the syllabation) and finally simple representations of the image (equal to the words) - and managed by a graphic syntax.

Accordingly, the main diversity between verbal and graphic cognitive models stays in the iconic nature of the picture. It presupposes that the graphic images are superimposed on the relative phrases as they are formally similar. Contrary the language signs (graphemes) are causally linked to the meanings—not having a visual similarity with them—which determines their purely symbolic nature. Thus, the drawing is more comprehensively universal, the temporal linearity of the spoken language is missing or in any case not imposed in the comprehension of the picture language even if both verbal and image languages maintain a high cultural-imposed conventionality. If in the spoken language it is the syntax to organize the meaning in the drawn one it organizes only graphic elements similarly to the phonology function that combines sounds to call and therefore to mean something. These different forms of linguistic structure and the relationship between the linguistic levels (phonetic, morphological, and syntactic) are balanced in the broader linguistic framework of Parallel Architecture (Jackendoff and Audrin 483). Concretely, the visual language implies an interaction between the graphic structure (lines and shapes are the phonemes) the morphological structure (linking of the phonemes) and the semantic structure (realization of a meaning).

2. Image morphology

Visual morphology treats the shapes of figurative elements, their formation and modulation in a system. The division of the language lexical units (single word, part of word or sequence of words) in open/variable elements (nouns, verbs, adjectives, adverbs) and closed/invariable elements (prepositions, articles, conjunctions, pronouns) is hardly applicable (Cohn, *Combinatorial Morphology in Visual Languages* 183) to the image

lexicon. The definition of a minimum unit in the image is useless, as the visual information allows a simultaneous, and non-linear as in speech, perception of the morphological elements. Therefore, the autonomous visual units are not morphemes—as the parallel architecture would have established—but mono, micro or macro *morphs*, term crystallized by Neil Cohn following the semiologist Walter Koch's interpretation from 1971 as *logemes*. Formally the morphs are represented by complete forms such as figures, objects or parts of them. These are connected in a morphology system through non-autonomous units such as affixes formally expressed by motion directions, color definition, dimensions etc. of the forms and aggregated both to open and close units. Accordingly, the monomorphs are composed of micromorphs which in turn can separate from the former and represent their own meaning such as synecdoche in verbal language. The macromorphs then are formed by several monomorphs as to form the phrases in the sentence.

This connection of the parts is exemplified in Cohn's visual grammar theory by the commix frame where the shapes—objects or persons—are matched with the insertion of affixes—in the word these are suffixes, prefixes etc.—that could be upfix like the speech bubble above the head of the speaking character, a circumflix when it comes to lines of action around an object that moves etc. The affixes can substitute completely the morphs similarly to the irregular verbs (eat → ate). The affix of the dust cloud, for example, replaces the macromorph of the fighting people representing an external substitution, while the internal one—as the metaphonesi (fall → fell)—is graphically expressed from hearts instead of eyes to indicate falling in love.

The analogy that occurs in the combinatorial strategies of the spoken and the picture languages is confirmed by the cerebral functioning almost identical in the comprehension of morphological variations both on a graphic and written level. The electroencephalographic measurement of the electrophysiological brain response to an external stimulus (ERP, event-related potential) in cases of semantic or structure violation—on morphological as well as on syntax level—registers the same neural behavior both for a visual (Cohn and Mahler 78) and verbal (Kuperberg 176) narration. A negative electrophysiological peak in the frontal lobe occurs—the cerebral wave of the event-related potential drops for 400ms (N400)—in case of semantic incongruity, and a positive electrophysiological peak in the posterior left hemisphere rises—the ERP rises for 600ms (P600)—in the case of the syntactic one. N400 is a context specific default brain response, which indicates the extraction of semantic information from the perceived stimulus, namely the overlap of information currently received with the pre-existing mental models. Therefore, the more the stimulus is incongruous to the milieu the more the ERP potential falls. Instead, P600 reacts to situational changes, i.e. violations of the positioning and grouping of the informative components, with increasing its activity of modifying and updating the existing sequential mental model.

Relating the visual morphology to a real (photograph) or artistic (picture) representation emerge other formal elements proper to the image lexicon. Observing a masterpiece of Italian Renaissance art (Fig. 1), alongside with the conjunction graphic affixes—such as the drapery that wraps the figure or the clods that sustain them—the lightening and the chromatics of the monomorphs transform the simple physical relation—so well achieved by the action lines in the comics—in a dramatic event. Color affixes, for example, link the monomorphs in macromorphs i.e. phrases—note the dominant flesh color of the nudes—or hyperbolize one monomorph among the others—as the intense blue color of the Virgin's vest. Moreover, as in the comic strip a synecdoche or metonymy increase the dynamics of the narration, in this masterpiece it is entrust to the allegory with the attribution of a hidden meaning to images, beyond their apparent literal representation. In specific, the clusters of

corps become the waves of the vortex—namely the action lines—activated by Christ's gesture.

Fig. 1 – Michelangelo Buonarroti, *Last Judgment* (1536-41); detail: Christ Judge; Sistine Chapel, Vatican City.

3. Visual Syntax

The evidenced visual morphology is, by its nature, organized more or less sequentially in a narrative grammar through the syntax structures. The creation of a narration through images is analogous to the verbal one because of the same memory encoding of the systemic relations between forms and meaning, as by aforementioned empirical results. In Cohn's theory a narrative arc structure of cinematic origins is applied to identify a series of hierarchical narrative constituents (Cohn et al. 67) of the comics' storytelling, starting with these that establish and initiate the action/event and finishing with those that climax a release it. These syntactic elements form three types of narrative schemes: the regular one, the amplified regular one with additions to each constituent and fragmentation of the visual image (called conjunction) and narrative scheme with modifiers that focus the attention on a particular element of the image by attention windows. When the constituent is fragmented into several panels showing several points of view of the same event, different elements of the same semantic representation or an iterative progression of the event's completion, it needs conjunctions to maintain the integrity of the sequential flow. In these cases, the understanding of the sequence requires an inferential (deductive) neural process of updating that refers the detail image to the larger context of the whole sequence. The reader perceives this common milieu and understand the visual narration using pre-existing combinatorial structures separated from the perceptual updating of the panels (Cohn, *The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images* 66) and represented by the conjunctions use in maintaining the narrative coherence. Actually the cerebral reaction, both of structural and sense correction to the same element of conjunction—namely high left anterior negativity (N400) in the presence of conjunctions both in semantically congruous and incongruous sequences and high left posterior positivity (P600) in both correct or incorrect syntactically sequences with conjunctions—in graphic (Manfredi, Cohn and Kutas 33) as well as in linguistic (Friederici

1357) and sound (Koelsch and Siebel 578) fields, highlights the share of the same conjunction mechanism and its presence both in terms of sense and structure in all communication systems. This is therefore a stable element of a unique narrative understanding system that underlies all the communication structures.

In addition, the left posterior positivity (P600) in the manga readers results lower as they more easily recognize the spatial connectors, opposed to their higher left anterior (N400) negativity left as they engage in more intense combinatorial experience-based processes. Contrary those who do not routinely read comics have a higher P600 due to a more sophisticated update of the mental models and a lower N400 as the combinatorial neural energy is in who is not used to such action manages a less extensive lexicon. These results explain the difference in the descriptive character—defined by Cohn expressive relativity (*The visual narrative reader* 323)—of the visual narratives of different cultures. Therefore, a Japanese, using a more descriptive spoken language, creates and reads without difficulty a similar visual language, unlike the American that, expressing himself synthetically, needs to find in a single or just few frames the entire narrative arc, as evidenced by its difficulty in combining multiple frames of the same action. This phenomenon is due not only to the difference in the verbal language typology but also to the different training of the visual perception as evidenced by the diverse use of the four main types of attention windows in the narrative strip (Cohn, *The visual narrative reader* 335). The *macro* attention window contains most or the entire information of the action, the *mono* window has only one element that, through the *micro* window is emphasized by enlarging certain parts of it, and finally the *amorphous* window containing elements not directly related to the action but rather to its contextualization. Westerners tend to focus on the leading character in the scene while the Orientals pay the same attention both to the protagonists and to the surrounding environment (Masuda et al. 1262). So, the Japanese manga simulates the whole process that the eye performs in the attention, posing consecutively on the characters (mono), on their details (micro) and on the context (amorphous). Western comics, instead, tend to offer immediately the integral scene (macro) as the readers easily capture the important traits, attracted only by the protagonists of the action.

Fig. 2 – Michelangelo Buonarroti, *Last Judgment* (1536-41); detail: Christ Judge; Sistine Chapel, Vatican City.

4. Universality of the visual language grammar

Despite the cultural specificities the unique visual narrative feature of the simultaneous perceiving and consequently reading of the information often leads to cultural interference and overlap. Returning to the Sistine Chapel, let's consider entire fresco narration of the Last Judgment (Fig. 2).

This iconic text is not apparently divided in separate frames—crucial for Cohn's Visual Grammar Theory—as is the vault of the same chapel frescoed by Michelangelo just few years earlier (Fig. 3) representing one of the most famous precursors of the comics strip.

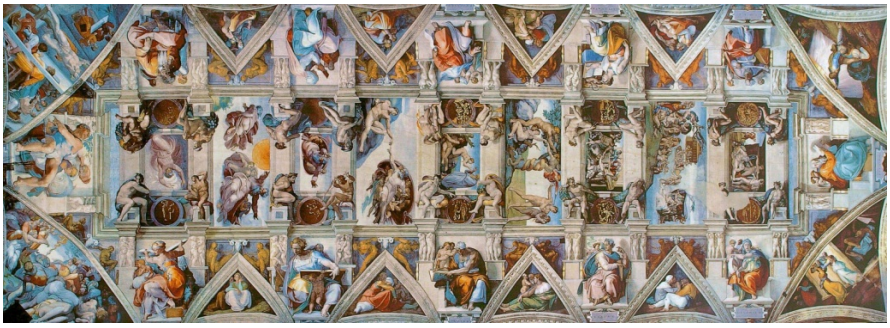

Fig. 3 – Michelangelo Buonarroti, Sistine Chapel vault (1508-12), Vatican City.

This progressive removal from the regular representational layouts—with the consequent linear reading of the content—towards structurally open and more random solutions is explained, century after, by the empirical analysis of the visual text. The phenomenon, in fact, is traced by Neil Cohn (Cohn and Campbell 197) examining the development in the last 70 years of the comic strip layouts and identifying a gradual shift from the Z-path conventional structures, namely from left to right and from top to bottom (the 40s and 50s of the 19th century) to most linguistically i.e. culturally free and productive ones—such to allow the creation of comics writers' personal style and the emergence of individual readers' storytelling. In fact, the authors initially feel obliged to follow the simple linguistic writing and reading structure (Z-path) in order not to confuse the readers in the narration following. Subsequently, however, the creative unconscious intuition that the navigation rules are systematic and implicit, namely the stability of the reading (verbal) order preference even in structurally unstable texts, allows to explore less regular decorative elements. The systematic application of the latter confirms the artists' treat of the page as a canvas regardless to compel the reader moving through the page in an intuitive way, obeying only to the embodied navigation principles. Once again, as in the Renaissance, the page is transformed from a simple base for a panels' flow (Molotiu 88) into a canvas to paint on (Groensteen 110) that can accommodate both the flow of narrative sequences—as the Sistine Chapel vault—and a unique widescreen—as the Last Judgment.

Indeed, the story fragmentation of the Michelangelo's Judgment in diverse scenes is accomplished by the vertical macromorphs' stratification straight from Environment - note the contrasting blue background that absorbs all the episodes—and Time—all actions refer to the same outcome - Conjunctions (Cohn, *The visual narrative reader* 326). The layers arrangement allows the definition of the constituents in a narrative arc that syntactically is far from the horizontal (linear verbal) narrative scheme—establisher/climax/release—which assumes the typical for the western languages (graphic and verbal) Z-path reading. Differently this fresco syntax develops an irregular narrative scheme structuring the constituents not sequentially but circularly around the central Peak constituent formally represented by the monomorph of Christ Judge. Even if each episode/phrase peripheral to the central scene can be used as an initial or establisher for the latter, one of the most probable reading directions, because of the viewers' most usual physical position, is the vertical one surprisingly conforms with the oriental verbal and graphic languages. If we

consider, for example, the narrative expression adopted by the father of the modern Japanese manga (*mangaka)* Osami Tezuka, we observe that the same narrative line direction is found (Fig. 3).

In fact, the contemporary manga graphic story, as set by its pioneer Tezuka, is usually made up of episodes that compose narrative arcs of variable length and direction within which the events are calibrated according to their importance by the syntax of the frames. In turn, the value of each panel is defined by the complexity of its morphological composition. *Mangaka* amalgamates the graphic essentiality of vertical oriental writing with the western narrative richness.

Fig. 4 – Osamu Tezuka, *Astro Boy, The birth*, vol.1, *Dark Horse* 27.

Observing one page of Tezuka's masterpiece *Astro Boy*, the assonance with the Michelangelo's narrative is discernible. The irregular narrative arc, created through three vertical panels sequence, increases the tension from the bottom to the top. The *consecutio temporum* of the entire page is determined by the main frame/phrase similarly to the one performed by the group of the Judge in Michelangelo's fresco. The western verbal and graphic space-time flow, namely a horizontally developing sequence of regular phrases/frames, is set aside by a syntactically irregular narrative scheme. The latter often abandons any reading direction inviting the user not to follow but to immerse into the image storytelling.

Two images belonging to two completely diverse epochs, cultural systems and artistic styles but governed by the same grammatical representational organization confirm the universality of the Visual Language Grammar located in a system of pre-established mental patterns inherent in everyone and only subsequently culturally modulated that are crystallized by Gombrich's pupil Michael Baxandall in the concept of Period Eye (for a discussion of this topic, see Nedkova 199).

5. Works Cited

Chatterjee, Anjan. "The neuropsychology of visual artistic production." *Neuropsychologia*, vol. 42, no.11, 2004, pp. 1568-83.

Cohn, Neil. "Combinatorial Morphology in Visual Languages." *The Construction of Words*. Springer, Cham, 2018, pp.175-99.

---. *Early writings on visual language*. Emaki Productions, 2003.

---. *The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. A&C Black, 2013.

---, editor. *The visual narrative reader*. Bloomsbury Publishing, 2016.

Cohn, Neil, et al. "The grammar of visual narrative: Neural evidence for constituent structure in sequential image comprehension." *Neuropsychologia*, vol. 64, 2014, pp. 63-70.

Cohn, Neil, and Hannah Campbell. "Navigating Comics II: Constraints on the Reading Order of Comic Page Layouts." *Applied Cognitive Psychology*, vol. 29, no. 2, 2015, pp. 193-99.

Cohn, Neil, and Marta Kutas. "What's your neural function, visual narrative conjunction? Grammar, meaning, and fluency in sequential image processing." *Cognitive research: principles and implications*, vol. 2, 2017.

Cohn, Neil, and Stephen Maher. "The notion of the motion: The neurocognition of motion lines in visual narratives." *Brain research*, no. 1601, 2015, pp. 73-84.

Friederici, Angela D. "The brain basis of language processing: from structure to function." *Physiological reviews*, vol. 91, no. 4, 2011, pp. 1357-92.

Groensteen, Thierry. *The system of comics*. UP of Mississippi, 2007.

Jackendoff, Ray, and Jenny Audring. "Morphological schemas." *The Mental Lexicon*, vol. 11, no. 3, 2016, pp. 467-93.

Koch, Walter A. *Varia semiotica*. Vol. 3, Georg Olms, 1971.

Koelsch, Stefan, and Walter A. Siebel. "Towards a neural basis of music perception." *Trends in cognitive sciences*, vol. 9, no. 12, 2005, pp. 578-84.

Kuperberg, Gina R. "The proactive comprehender: What event-related potentials tell us about the dynamics of reading comprehension." *Unraveling the Behavioral, Neurobiological, and Genetic Components of Reading Comprehension*, edited by Brett Miller, Laurie E. Cutting and Peggy McCardle, Paul Brookes Publishing, 2013, pp. 176-92.

Manfredi, Mirella, Neil Cohn, and Marta Kutas. "When a hit sounds like a kiss: An electrophysiological exploration of semantic processing in visual narrative." *Brain and language*, no. 169, 2017, pp. 28-38.

Masuda, Takahiko, et al. "Culture and aesthetic preference: Comparing the attention to context of East Asians and Americans." *Personality and Social Psychology Bulletin*, vol. 34, no. 9, 2008, pp. 1260-75.

Marr, David, and H. Keith Nishihara. "Visual information processing: Artificial intelligence and the sensorium of sight." *Technology review*, vol. 81, no.1, 1978, pp. 2-23.

Molotiu, Andrei. "Abstract Form: Sequential dynamism and iconostasis in abstract comics and in Steve Ditko's *Amazing Spider-Man*." *Critical Approaches to Comics: Theories and Methods*, edited by Matthew J. Smith and Randy Duncan, Routledge, 2012, pp. 84-100.

Nedkova, Denitza Roumenova. "The thinking eye: from Semir Zeki to John Onians." *Comparatismi*, no. 2, 2017, pp. 199-208.

Tezuka, Osamu. *Astro Boy* 1 & 2. Dark Horse Comics, 2008.

Comparatismi 4 2019

Il senso dell'autore, i sensi dell'opera: alcune riflessioni di Roland Barthes e Hans-Georg Gadamer sulla lettura

Giulia Nutini

Abstract • Leggendo le pagine dedicate da Barthes e Gadamer al fenomeno dell'interpretazione del testo letterario, si nota la loro comune presa di posizione nei confronti della piena identificazione del senso dell'opera con quello voluto ed espresso dall'autore. Sulla base di questa comunanza prospettica, l'articolo punta a ricostruire l'orizzonte di fondo su cui l'uno e l'altro concepiscono rispettivamente il fenomeno dell'interpretazione e, di conseguenza, a discutere dei casi di convergenza delle loro proposte, a partire dalla rivendicazione della pluralità dei sensi e delle interpretazioni dell'opera e, correlativamente, dalla valorizzazione della lettura.

Parole chiave • Interpretazione; Autore; Lettura; Barthes; Gadamer

Abstract • Reflecting on the phenomenon of literary interpretation, both Barthes and Gadamer refused the consideration of the sense expressed by the author as the only sense of the text. On this basis, the article aims to identify the framework according to which they respectively reflect on literary interpretation and therefore to discuss about the convergences implied by their propositions, with particular regard to the acknowledgement of the various senses and interpretations of the literary text and to the consequent valorization of reading.

Keywords • Interpretation; Author; Reading; Barthes; Gadamer

Il senso dell'autore, i sensi dell'opera: alcune riflessioni di Roland Barthes e Hans-Georg Gadamer sulla lettura

Giulia Nutini

Leggendo parallelamente gli scritti di Barthes e Gadamer sul fenomeno dell'interpretazione del testo letterario si nota la decisa condivisione di certo discorso critico: entrambi infatti prendono posizione, per così dire, 'contro' l'autore. Per essere più precisi, al di là dei diversi presupposti, sfondi e obiettivi della loro critica, Barthes e Gadamer contestano l'equiparazione del processo della significazione alla mera *espressione* da parte del genio dell'autore e, di conseguenza, la riduzione dell'interpretazione alla rispettosa *ricostruzione* di tale *significato*. In altre parole, entrambi si rifiutano di chiudere questi processi entro un cerchio il cui centro coincida sempre e comunque con l'autore. Nelle pagine seguenti, quindi, a un breve inquadramento del versante critico dei discorsi di Barthes e Gadamer entro il più ampio orizzonte delle rispettive riflessioni seguono alcune osservazioni circa le più importanti convergenze che, a mio parere, le contraddistinguono: la pluralità dei sensi e delle interpretazioni dell'opera e la valorizzazione della lettura.

1. Allargando il discorso, negli anni Sessanta (cui risalgono, innanzitutto, sia *Critica e verità* sia *Verità e metodo*) le tesi 'contro' l'autore o addirittura a favore della sua *morte* si diffusero ampiamente e, spesso e volentieri, finirono per gravitare attorno a *La morte dell'autore* (1968) di Barthes.[1] D'altra parte, in questi stessi anni e in quelli immediatamente successivi, furono avanzate anche proposte di segno opposto, che da diversi punti di vista ponevano l'accento sul peso e sul ruolo dell'autore nella determinazione del senso

[1] Chiaramente la storia di queste tesi è piuttosto articolata e non si riduce al solo Barthes. Comunemente essa viene fatta cominciare (posti i 'precedenti' di stampo formalista) con la pubblicazione di *The Intentional Fallacy* da parte di Wimsatt e Beardsley (1946), che aprì e per alcuni anni catalizzò gran parte del dibattito sul fronte angloamericano (la loro proposta, per esempio, è accolta e sviluppata da un caposaldo del formalismo americano quale è *Anatomia della critica* di Frye). Nella seconda metà degli anni Sessanta, e proprio con *La morte dell'autore*, questa tesi viene 'trasferita' e rielaborata nel panorama europeo, in modo particolare e ancor più radicale da parte di Derrida (mi rifaccio, per questa brevissima sintesi, a *Intenzione e iniziativa. Teorie della letteratura dagli anni Venti a oggi* di Roberto Talamo, nel cui primo capitolo vengono presentati la storia e lo spettro delle varie posizioni in gioco all'epoca e negli anni successivi). Anche Carla Benedetti, da parte sua, conferisce a Barthes un ruolo di spicco in questo senso, cioè come principale sostenitore della tesi della *morte dell'autore*, pur precisando che il concetto di intenzione d'autore era già stato problematizzato prima di Barthes da parte del New Criticism americano, in linea con le posizioni sviluppate nei rispettivi campi da Benveniste e da Blanchot: fu solo con la seconda metà degli anni Sessanta, però, che il tema della *morte dell'autore* esplose e divenne un vero e proprio *mito* – nelle formulazioni di Derrida, Kristeva, Sollers, Lacan –, fino a invadere anche altri campi teorici, come quello dell'ermeneutica. Cfr. Roberto Talamo, *Intenzione e iniziativa. Teorie della letteratura dagli anni Venti a oggi*, Bari, Progedit, 2013; Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore: indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.

dell'opera.[2] Una menzione particolare, tra di esse, spetta alla posizione di Hirsch. *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria* (1967) avanzò infatti una critica esplicita nei confronti del discorso articolato da Gadamer in *Verità e metodo*[3] e, nel giro di un decennio, divenne un punto di riferimento imprescindibile del dibattito. Essenzialmente, la proposta di Hirsch consiste nello 'sdoppiamento' del problema dell'interpretazione in corrispondenza di due concetti, *significato* e *significanza*. Il *significato* è «ciò che è rappresentato da un testo, è ciò che l'autore ha voluto significare mediante una particolare sequenza di segni, è ciò che rappresentano i segni» e che per loro tramite può essere comunicato; la *significanza* indica «un rapporto tra quel significato e una persona o una concezione o una situazione o qualunque cosa si possa immaginare»[4] (al mutare di tale rapporto, dunque, essa muta). Il primo è di pertinenza della *comprensione*, obiettivo dell'*interpretazione ricognitiva*, la seconda del *giudizio*, di pertinenza della *critica*; in altre parole, secondo Hirsch, «il significato si comprende; la significanza si giudica».[5]

Almeno in un certo senso, quindi, questa posizione profila già una sorta di compromesso o di apertura nei confronti dell'incontestabile esistenza di molteplici 'sensi' della stessa opera, ma sempre e solo sul piano della *significanza*. Gadamer (e qualcosa di simile accade anche in Barthes) contesta però in quanto tale la possibilità di ricostruire il senso originario dell'opera[6] e, a maggior ragione, la gerarchia valoriale implicata dal discorso di Hirsch tra *significato* e *significanza*, *interpretazione ricognitiva* e *critica*, *comprensione* e *giudizio*. Pur sforzandosi di riconoscere loro uguale importanza, Hirsch ne rivendica infatti la diversità *logica* e *strutturale*: mentre l'interpretazione ricognitiva dipende sempre e comunque dalla congettura geniale e intuitiva (giusta o errata che sia) dell'interprete, la critica subentra sottoponendola a verifica metodica. Il discorso di Hirsch, quindi, non si limita a riflettere in negativo – pur attestando una certa attenzione alle sue istanze – la posizione 'contro' l'autore, ma si muove su un orizzonte completamente diverso, in virtù del quale finisce per riecheggiare la posizione di Schleiermacher sull'anteriorità *logica* e *psicologica* della

[2] Anche in questo caso, sia sul fronte angloamericano sia su quello europeo. Talamo (cui rimando nuovamente) per esempio passa in rassegna le proposte di Booth, Hirsch, De Man, Peckham, Hancher, Close, Cavell, Danto e (un paio di decenni dopo) Nehamas e Carroll. Nei decenni successivi continuarono a susseguirsi e avvicendarsi fasi di polarizzazione e compromesso tra le due posizioni. I testi che più di altri divennero punti di riferimento furono innanzitutto *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria* di Hirsch (1967) e *Che cos'è un autore?* di Foucault (1971).

[3] Nell'*Appendice seconda* a *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Hirsch indica in Gadamer un esponente dello *scetticismo ermeneutico* contro cui prende posizione: esibendo un totale disinteresse nei confronti dell'intenzione originaria dell'autore (*autonomismo semantico*), Gadamer avrebbe infatti fondato il suo anti-intenzionalismo solo in parte sull'estetica e principalmente «sullo storicismo radicale di Martin Heidegger» (Eric D. Hirsch, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria* [1967], Bologna, Il Mulino, 1973, p. 259).

[4] Ivi, pp. 17-18.

[5] Ivi, p. 150.

[6] Secondo Gadamer «la ricostruzione delle condizioni originarie, come ogni altro tipo di restaurazione, si rivela un'impresa destinata allo scacco», in quanto «un'operazione ermeneutica che intendesse il comprendere come restaurazione dell'origine rimarrebbe pura comunicazione di un significato perento» (Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, trad. e cura di Gianni Vattimo, Milano, Bompiani, 2000, p. 357). Hirsch, come spiega Prampolini, supera questo ostacolo richiamandosi alla distinzione saussuriana tra langue e parole: «il testo è un fatto di *parole*, in quanto attualizzazione da parte di un autore di alcune delle potenzialità della *langue* e, data l'immutabilità e la riproducibilità del significato verbale, l'interprete può ovviamente attualizzare le stesse potenzialità attualizzate dall'autore» (Gaetano Prampolini, *E. D. Hirsch e l'interpretazione valida*, Introduzione a Hirsch, *op. cit.*, pp. VII-XXX: XVI).

comprensione (cioè dell'interpretazione in senso stretto) rispetto alla critica; una tesi duramente criticata da Gadamer e diametralmente opposta alla sua insistenza sull'importanza della precomprensione. Hirsch, come lui stesso precisa nella *Prefazione* al suo libro, concepisce infatti il problema dell'interpretazione in termini *normativi* e, del tutto coerentemente, arriva all'unica conclusione a suo parere *logicamente* sostenibile: il solo criterio sempre *valido* per l'interpretazione del *senso* del testo è il significato determinato dagli atti soggettivi dell'autore. In altre parole, l'interpretazione *valida* è quella *ricognitiva*, la cui oggettività – in virtù di un certo contorcimento logico, con buona pace di Hirsch – è garantita dall'esplicito riferimento alla soggettività autoriale.[7] Tentando un primo confronto con le posizioni di Barthes e Gadamer, schematizzando all'estremo si potrebbe osservare che entrambi, più che interessarsi a che cosa i fenomeni della significazione e dell'interpretazione producano (se *significato* o *significanza*), considerino *come*, cioè *su quali piani* e *a quali condizioni*, essi si diano. Tornando a quanto detto in apertura (e rimandando alle conclusioni il bilancio sulle posizioni di Hirsch), è a fronte di questa prima affinità prospettica che le riflessioni di Barthes e Gadamer condividono lo stesso obiettivo critico, seppur con le debite differenze quanto a sfondo, presupposti e moventi.

Nel caso di Barthes un testo particolarmente interessante (per concisione e programmaticità) è la premessa *Al lettore italiano* (1968) che introduce *Critica e verità*.[8] In queste pagine, Barthes sintetizza la propria posizione in due proposizioni essenziali: da un lato la difesa e la rivendicazione dei diritti dell'interpretazione, dall'altro la critica di questa stessa interpretazione, non appena essa lasci intravedere alle proprie spalle una *visione anagogica del senso*, cioè la convinzione per cui *interpretare* significherebbe «penetrare un preteso segreto dell'opera, raggiungerne la *base*, scoprirne […] il *senso profondo o finale*, dare al testo un *centro* e insieme una *verità*, in una parola, dotarlo di un *significato ultimo* (cioè: al di là del quale non è possibile risalire)».[9] Questo centro e questa verità altro non sono che l'autore, o meglio, il senso così come voluto ed espresso dall'autore. Barthes fa riferimento a questa visione usando svariate formule – *vecchia critica*, *metafisica classica del senso*, *Regno del Significato* ecc. –; ciò che vuole sottolineare, però, è il loro carattere stereotipato, dottrinario, *metafisico*: in altre parole, per Barthes si tratta di qualcosa che investe interamente e radicalmente la concezione del soggetto (nel doppio profilo dell'autore e del lettore), dell'oggetto e del processo di significazione e interpretazione, cui finisce per conferire statuto unitario e granitico. Sul piano del soggetto, nota Barthes, ne deriva infatti una decisa valorizzazione del ruolo dell'autore, concepito come *eterno proprietario* e unico *rettore* del senso dell'opera, che il lettore deve *ricostruire* in qualità di suo semplice *usufruttuario*. In altre parole, dice Barthes, questa concezione *classica* del soggetto funge da alibi per un'interpretazione monologicamente orientata,[10] che di conseguenza vede

[7] «La validità esige una norma, un significato che sia stabile e determinato a prescindere da quanto sia vasta la gamma di implicazioni e di applicazioni. Un significato stabile e determinato esige la volontà determinante di un autore […]. L'interpretazione valida di qualsiasi specie si fonda sulla ricognizione di ciò che ha voluto dire un autore» (Hirsch, *op. cit*., p. 134).

[8] Cui si aggiungono, oltre a *Critica e verità* nel suo insieme, *Dall'opera al testo*, *La morte dell'autore*, alcuni frammenti di *Barthes di Roland Barthes* e alcuni passi degli *Scritti*.

[9] Roland Barthes, *Al lettore italiano*, in Id., *Critica e verità*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 5-9: 7-8.

[10] Uno dei passi più indicativi, sotto questo aspetto, è il frammento «La persona divisa?» contenuto in *Barthes di Roland Barthes*: «Per la metafisica classica non c'era alcun inconveniente nel 'dividere' la persona […], anzi, al contrario, provvista di due termini opposti, la persona procedeva come un buon paradigma (*alto/basso*, *carne/spirito*, *cielo/terra*); le parti in lotta si riconciliavano nella fondazione d'un senso: il senso dell'Uomo» (Roland Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, Torino, Einaudi, 2007, p. 163).

nell'opera il *prodotto* della creazione autoriale (e quindi in un certo senso una merce, l'*espressione* di *un* significato che l'autore-padre *precede*).[11] Sul piano del senso, infine, il cerchio si chiude: l'opera esprime un solo senso, buono, bello e vero, che si nasconde nelle sue profondità e sul quale, di fatto, si chiude. Il nucleo problematico di fondo della *metafisica classica del senso* (mi sembra questa la formula che meglio rende conto dei termini della critica barthesiana) consiste insomma, agli occhi di Barthes, nel suo *monologismo*: l'opera ha uno e un solo senso, quello che gravita attorno all'autore. Ancor più profondamente, quindi, la problematizzazione portata avanti da Barthes investe il peso conferito al concetto di *genesi* da tale metafisica, che all'*origine* dell'opera (l'autore) fa corrispondere la sua *verità* (il Significato).[12]

Il *Regno del Significato* (e dunque la metafisica classica del senso), dice Barthes in *Al lettore italiano*, corrisponde quindi a tutti gli effetti al *Regno dell'Autore* e *dell'Espressione* e domina la cultura occidentale da secoli: tuttavia, storicamente parlando, non si può negare che i fenomeni della significazione e dell'interpretazione siano stati concepiti anche diversamente. Così non era, dice infatti Barthes, nel Medioevo e nella cultura occidentale antica. Lo scarto ha a che fare con la scoperta – e con la riscoperta – della natura simbolica del linguaggio: l'oggetto letterario è un oggetto costitutivamente linguistico (solo quando se ne prenderà definitivamente atto, dice Barthes in *Critica e verità*, sarà possibile lasciarsi alle spalle la metafisica classica del senso), di conseguenza la lingua in cui l'opera si dà è *per struttura* una lingua simbolica. La cultura occidentale antica, dice Barthes, da parte sua concepì per secoli (da Gorgia al Rinascimento) la letteratura entro una vera e propria teoria del linguaggio – la retorica – e non come una pratica di autori, opere e scuole; nel Medioevo il fatto che l'esplorazione dei segreti della natura e del cosmo (*quadrivium*) fosse affiancata a quella dei segreti della parola, cioè del linguaggio (*trivium*), conferma che almeno in parte la sua natura simbolica non era misconosciuta: in seguito (con la *modernità*, cioè con l'empirismo, il razionalismo, il classicismo francese, il Romanticismo e il Positivismo) questo fatto è andato perduto o censurato, finché non è stato riscoperto grazie all'azione congiunta della linguistica, della psicoanalisi e dello strutturalismo e, ancor prima, di alcuni autori (a partire da Mallarmé e Proust) e movimenti (come il Surrealismo, che pur non mettendo in primo piano il linguaggio ha cominciato a erodere il privilegio dell'autore).

Questa riscoperta ha messo definitivamente in crisi la metafisica classica del senso. In realtà, precisa Barthes, essa è stata resa possibile da un più ampio rivolgimento epistemologico verificatosi alla fine dell'Ottocento per effetto innanzitutto della riflessione di Marx, Freud e Nietzsche, i quali hanno posto in primo piano la questione dell'interpretazione, cioè della necessità di nuovi schemi interpretativi, in tutta la sua portata. La riscoperta della

[11] Si vedano, per esempio, le argomentazioni fatte valere da Barthes nel corso di una conversazione radiofonica con Maurice Nadeau, *Dove va la letteratura? o no?*, contro il *mito* che pone *da un lato* e *prima* della sua opera un «*soggetto costituito*, un *io*, una *persona*, che diventa il *padre* e il *proprietario* di un prodotto» e dall'altro la sua *merce*, cioè l'opera: «l'autore non esiste che nel momento in cui produce e non nel momento in cui ha prodotto» (Roland Barthes, *Dove va la letteratura? o no?*, in Id., *Scritti*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 243-261: 249; corsivi miei).

[12] Questo *monologismo* insomma si declina in termini tanto genetico-teologici quanto teleologici: si ricordi quanto Barthes dice circa la visione anagogica del senso e la sua ricerca di un centro (l'autore-Dio: in termini nietzschiani si potrebbe dire che Barthes veda nell'autore un'*ombra di Dio*) e di una verità (il Significato da lui espresso) su cui l'opera e quindi l'interpretazione si chiudono. Il passo più importante in questo senso è un frammento di *Barthes di Roland Barthes*, «La defezione dalle origini», in cui Barthes definisce il proprio lavoro «sempre, ostinatamente, *antigenetico*»: «l'Origine è una figura perniciosa della Natura […]: con un abuso interessato, la Doxa 'schiaccia' insieme l'Origine e la Verità, per farne una sola prova, dove l'una e l'altra si recuperano» (cfr. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 158).

natura simbolica del linguaggio, in altre parole, ha portato con sé un'istanza anti-monologica, che Barthes definisce *pluralista*, imponendo alla metafisica classica di *aprire* il senso: il simbolo, dice infatti Barthes in *Critica e verità*, non è l'immagine, ma l'adempimento del plurale del senso. Il linguaggio è costitutivamente simbolico, cioè ambiguo: nel linguaggio pratico, nella conversazione quotidiana, tale ambiguità è ridotta dalla situazione in cui la comunicazione si dà; nel linguaggio letterario, invece, l'ambiguità si ritrova allo stato puro e l'opera, irriducibile a ogni contingenza, rivela il proprio carattere citazionale e profetico. Tornando al discorso di Hirsch, viene dunque a galla – dal punto di vista barthesiano – il suo limite più grave: il significato verbale oggetto dell'interpretazione ricognitiva è di per sé indeterminabile (riducendo l'argomentazione di Barthes ai minimi termini, di fatto non è mai esistito: l'opera, in quanto oggetto linguistico, non ha mai *un solo* senso) e la morte dell'autore, il quale per la metafisica classica del senso (e in un certo senso anche per Hirsch) stabilisce una volta per tutte il senso dell'opera, in realtà la *libera* «dalle coercizioni dell'intenzione» e ne fonda la *verità*, «che è enigma».[13] La pluralità dei sensi e delle interpretazioni dell'opera, sostiene Barthes, d'altra parte è un fenomeno riconoscibile anche dal semplice punto di vista storico; l'interpretazione, come recita la prima pagina di *Critica e verità*, non è infatti che il regolare fenomeno di valutazione con cui si torna sulle opere del passato per vedere che cosa se ne possa fare. Di conseguenza «Ogni epoca può […] credere di possedere il senso canonico dell'opera, ma basta ampliare un poco la storia, per trasformare questo senso singolare in senso plurale, e l'opera chiusa in opera aperta», cioè in un fatto non più *storico*, ma *antropologico*. [14] La riscoperta della natura simbolica del linguaggio mette dunque in crisi l'impianto monologistico della metafisica classica,[15] imponendole un fondamentale rivolgimento: dal *chiuso* all'*aperto*, dal *singolare* al *plurale*. Innanzitutto, dice Barthes, si deve prendere atto del fatto che il soggetto non è che un effetto del linguaggio, il quale a sua volta non è più il predicato dell'*espressione* di un soggetto (l'autore) che se ne serva come di uno strumento del tutto trasparente e transitivo, ma *è esso stesso il soggetto*. In altre parole il soggetto, e quindi l'autore, torna a essere inserito nella macchineria del linguaggio, che lo determina e lo precede. Lo stesso accade sul piano dell'opera e del senso. La metafisica classica (ma, di nuovo, si nota una certa consonanza con le posizioni di Hirsch) riconosceva la natura costitutivamente linguistica dell'oggetto letterario solo sul piano fenomenico: dal suo punto di vista l'opera era fatta di una serie di parole disposte dall'autore in modo da avere un senso unico e stabile (era cioè secondo Barthes un'*arma contro il tempo* e *contro le astuzie della parola*, non a caso impugnata da istituzioni quali la Chiesa, il diritto, l'insegnamento ecc.). Con una sorta di cortocircuito la ricostruzione di tale superficie fenomenica (compito della filologia e della critica testuale) finiva però per essere confusa con l'esattezza semantica, cioè con il significato dell'opera (compito dell'interpretazione). In *Dall'opera al testo* (1971) Barthes traccia dettagliatamente la contrapposizione tra *opera* e *Testo* proprio in corrispondenza del diverso modo in cui l'una e l'altro intendono il linguaggio (mediocremente e radicalmente simbolico). Se l'*opera* è il *prodotto* del proprio autore (cioè si chiude sul senso che egli le infonde), il *Testo* è una *produzione continua*: esso è aperto, è lo spazio dell'infinito scaglionamento e attraversamento dei linguaggi, un oggetto *eminentemente strutturale*, una *struttura in movimento* che, al di là di ogni mistica del genio e della creazione, si estende per effetto di un

[13] Barthes, *Critica e verità*, cit., p. 51.
[14] Ivi, p. 44.
[15] «Dovremo quindi accettare di ridistribuire gli oggetti della scienza letteraria. L'autore, l'opera non sono che il punto di partenza di una analisi il cui orizzonte è il linguaggio» (ivi, p. 51).

continuo gioco combinatorio (quello del linguaggio stesso), senza mai chiudersi su un senso e una verità.[16]

Passando a considerare *Verità e metodo* e la posizione di Gadamer, ci si sposta chiaramente su un orizzonte molto diverso da quello barthesiano. Ciononostante, la sua critica nei confronti dell'atteggiamento interpretativo della coscienza estetica e della coscienza storica è in buona misura assimilabile a quella barthesiana: infatti, come in parte anticipato, Gadamer ne contesta innanzitutto la deriva psicologistico-espressiva e genetico-ricostruttiva. Vista l'ampiezza del discorso sviluppato in *Verità e metodo*, che per l'appunto investe globalmente e sistematicamente il problema ermeneutico della *comprensione* e della *retta interpretazione del compreso*, si può assumere come particolarmente esemplificativo il caso della critica gadameriana della posizione di Schleiermacher, peraltro piuttosto interessante vista la sua affinità con quella di Hirsch. Secondo Gadamer Schleiermacher ha avuto un ruolo di primo piano nel trapasso della coscienza estetica in quella storica (assimilando l'estetica del genio, ereditata dalla prima, e impartendole una svolta in direzione della seconda), poiché ha impostato il problema ermeneutico sul piano della questione dell'individualità, cioè dell'estraneità del tu, del *come* l'*altro* (e quindi l'autore) arrivi a una determinata idea. Poiché è convinto che l'opera detenga il suo pieno significato solo nel suo ambiente originario (cioè per l'appunto nel suo autore), per Schleiermacher la comprensione non investe solo la lettera, ma anche l'individualità del suo autore. Da parte sua, Gadamer contesta la deriva psicologistica e quindi ricostruttiva della proposta di Schleiermacher, accusandolo di aver ridotto l'interpretazione a una ripetizione a ritroso dell'atto creativo, fondata in ultima istanza sul vincolo di congenialità che lega autore e interprete e, quindi, sull'operazione essenzialmente divinatoria di quest'ultimo (come, si ricorderà, accade anche in Hirsch). Lungo questa via, per di più, secondo Gadamer Schleiermacher giunge a due importanti conclusioni. Innanzitutto, fondando produzione e riproduzione sul genio, cancella la distinzione tra interprete e autore, che invece dipende costitutivamente dalla distanza storica che li separa (e che rende possibile la comprensione stessa). In secondo luogo, assegnando alla ricostruzione dell'intenzione autoriale valore normativo, sancisce la superiorità dell'interprete sull'oggetto. Gadamer, come si è anticipato, ritiene che questa operazione di ricostruzione sia impossibile e illusoria, ma fa anche un passo ulteriore, riflettendo sul momento della creazione dell'opera e riconoscendone il vero modo di darsi nei termini di una *mediazione* determinata dalla costitutiva appartenenza dell'autore a una tradizione:

> Per il poeta, la libera invenzione è sempre e solo un aspetto di una funzione mediatrice delimitata dall'esistere di una certa tradizione. Egli non inventa in modo libero la sua favola, anche se ciò è quanto si immagina […]. La libera invenzione del poeta è solo la rappresentazione di una verità comune, che si impone anche al poeta.[17]

Di conseguenza, l'affermazione del mito del genio non fa che attestare che al tempo di Schleiermacher «il patrimonio mitologico-storico della tradizione non è più un possesso comunemente e indiscutibilmente condiviso», ma, precisa Gadamer, ciò non toglie che tale

[16] La metafora più incisiva con cui Barthes definisce il concetto di Testo è quella della nave Argo: per effetto della continua sostituzione dei suoi pezzi, ma senza cambiare mai forma né nome, essa finì per divenire una nave completamente nuova.

[17] Ivi, p. 289. Anche il discorso di Gadamer, se ridotto ai minimi termini, porta quindi a riconoscere che il significato autoriale – quanto meno nei termini in cui lo intendono Hirsch e Schleiermacher – è indeterminabile e, in un certo senso, non è mai propriamente esistito.

mito sia un'«esagerazione che non resiste alla prova dei fatti»:[18] il *miracolo* della comprensione, infatti, «non consiste in una comunione di anime, ma in una partecipazione ad un senso comune».[19] Il nucleo problematico dell'atteggiamento interpretativo della coscienza estetica e storica (qui esemplificate in modo un po' improprio e sommario dalla posizione di Schleiermacher) è insomma il mancato riconoscimento (o l'errata valutazione) della *mediazione storica* che sempre già investe il rapporto tra soggetto e oggetto dell'esperienza estetica ed ermeneutica. In altre parole, agli occhi di Gadamer la coscienza estetica e la coscienza storica peccano di un eccesso di 'soggettivismo' (come per esempio in Schleiermacher) o di 'oggettivismo' (come per esempio nell'empirismo razionalista e in generale nell'adozione del modello metodico delle scienze della natura da parte delle scienze dello spirito).[20]

Lo scarto che separa la posizione di Gadamer dall'atteggiamento ermeneutico della coscienza estetica e storica dipende dalla riscoperta della *storicità* del comprendere e, quindi, del ruolo della tradizione. Sotto questo aspetto, Gadamer riconosce l'importanza e l'influsso tanto del pensiero di Hegel quanto di Heidegger. Hegel, dice Gadamer, ha infatti enunciato una *verità decisiva*, per cui «l'essenza dello spirito storico non consiste nella restaurazione del passato, ma nella mediazione, operata dal pensiero, con la vita presente», la quale si pone «allo stesso livello della verità dell'arte stessa».[21] Per quanto riguarda Heidegger, come Gadamer ribadisce più volte, solo con la sua interpretazione temporale dell'esserci è stato possibile cogliere nella *distanza* ermeneutica il presupposto stesso della comprensione e, di conseguenza, il fatto che quest'ultima si strutturi come un dialogo, in cui viene a rappresentazione una verità comune e la cui essenza è «il porre e mantenere aperte delle possibilità».[22] Le implicazioni ermeneutiche della sua rivendicazione della radicale storicità del modo d'essere dell'esserci (cioè del suo essere «limitat[o] e condizionat[o] in maniera molteplice»)[23] sono infatti importantissime: alla luce della riflessione di Heidegger, l'accadere storico, e quindi il comprendere e più in generale ogni atteggiamento storiografico, si caratterizza per il fatto di realizzarsi sempre già nella mediazione con il presente e, al suo interno, per il fatto di essere sempre già determinato dalla propria appartenenza a una tradizione (cioè dalla condizionatezza e finitezza del proprio punto di vista). In altre parole, oggetto e soggetto, passato e presente sono legati dall'appartenenza a una tradizione, in virtù della quale si danno la loro distanza e, quindi, la possibilità stessa della loro mediazione.

[18] Ivi, p. 289.
[19] Ivi, p. 605.
[20] La critica del 'metodologismo' condotta da Gadamer in *Verità e metodo* di fatto verte proprio su questo misconoscimento della reciproca appartenenza di soggetto e oggetto, nella forma tanto di un eccesso di oggettivismo quanto di un eccesso di soggettivismo. La complementarietà di questi atteggiamenti non è contraddittoria: la loro saldatura viene ricondotta da Gadamer alla *particolare rifrazione provocata dal Romanticismo*, con cui i criteri illuministici (in primis la rottura della continuità con la tradizione) hanno finito per fondare la mentalità dello storicismo, irrigidendolo ben presto in conoscenza metodica (lo storicismo osserva infatti ogni cosa in chiave storicistica, tranne la coscienza storica stessa). Questo non fa che confermare il ruolo cardinale del Romanticismo entro il percorso che collega Illuminismo e scuola storica e, credo, giustifica la funzione esemplificativa qui assegnata alle posizioni di Schleiermacher.
[21] Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 361.
[22] Ivi, p. 619.
[23] Ivi, p. 571.

Lungo questa via, sulla base cioè dei presupposti heideggeriani della sua concezione della comprensione e del concetto altrettanto heideggeriano di *appartenenza*,[24] Gadamer contesta quindi a Schleiermacher (e più in generale alla concezione del rapporto soggetto-oggetto propria della coscienza estetica e storica) il fatto di aver «cercato nell'uguaglianza della natura umana un *sostrato sovrastorico* per la sua teoria della comprensione, sciogliendo così la comprensione fondata sulla congenialità da ogni condizionamento storico».[25] Il modello filologico che ne deriva, infatti, incappa precisamente in quell'eccesso di 'soggettivismo' di cui si è appena parlato: l'esasperazione della storicità su cui si regge (tutto ciò che conta è ciò che è appartenuto all'ambiente originario dell'opera, al suo autore) finisce per neutralizzarla, perché la distanza storica, ridotta a distanza tra individui, viene a tutti gli effetti 'saltata' facendo leva sulla congenialità di autore e interprete.[26]

Rispetto all'interpretazione del testo letterario, la riscoperta della storicità del comprendere ha quindi importanti ripercussioni. Per quanto riguarda l'autore, come si è visto, il culto del genio si sgretola di fronte alla sua *appartenenza* alla tradizione e, di conseguenza, «Non solo occasionalmente, ma sempre, […] il senso di un testo trascende il suo autore».[27] Inoltre, come non esiste il mito della pura libertà creatrice, così non esiste quello del lettore che di fronte al testo si limiti a leggere ciò che vi è contenuto: «L'ermeneutica», dice infatti Gadamer, «deve muovere dal fatto che *colui che si pone a interpretare ha un legame con la cosa che è oggetto di trasmissione storica e ha o acquista un rapporto con la tradizione* che in tale trasmissione si esprime».[28] Sul versante dell'interprete l'effetto di tale appartenenza consiste dunque nel comune possesso di determinati pregiudizi fondamentali e costitutivi, cioè nella predeterminatezza del suo punto di vista, a fronte della quale compie un'*applicazione* («In ogni lettura accade […] un'*applicatio*»).[29] Sul versante dell'oggetto l'effetto di tale appartenenza significa «il mettersi in gioco del contenuto della tradizione nelle sue sempre nuove possibilità di senso e di risonanza, ampliate ed estese dal rapporto con ogni nuovo interprete», cioè l'attuazione di «un vero e proprio dialogo, in cui nasce anche qualcosa che nessuno degli interlocutori aveva prima in mente».[30] Entro tale dialogo, così come l'interprete compie un'*applicazione*, l'oggetto gli rivolge un *appello*:

[24] Per Heidegger, infatti, l'essere dell'esserci è co-originariamente costituito dalla *comprensione*, la quale ha lo stesso modo d'essere dell'essere-nel-mondo, l'*apertura*, cioè include ontologicamente il riferimento all'ente intramondano. Inoltre, dice Gadamer, «l'appartenere a tradizioni fa parte della finitezza storica dell'esserci in modo altrettanto originario ed essenziale quanto l'altro suo carattere, di essere un progettarsi in base alle possibilità future che gli sono proprie. Heidegger ha giustamente insistito sul fatto che ciò che egli chiama *Geworfenheit*, essere-gettato, e il progetto, sono essenzialmente connessi. Così non c'è un comprendere e interpretare in cui non sia in funzione l'intera totalità di questa struttura esistenziale» (ivi, pp. 534-545).

[25] Ivi, p. 601.

[26] Di nuovo, l'affinità con le posizioni di Hirsch è molto consistente. Discutendo dei limiti dello storicismo radicale di Gadamer e Heidegger, Hirsch infatti problematizza il concetto di *distanza temporale* su cui esso si regge, concludendo che essa, in fondo, si riduce alla distanza tra individui. Di conseguenza, «se può essere colmata la [distanza tra persone], come ammettono Gadamer e Heidegger, allora può essere colmata anche [la distanza tra epoche storiche], perché la storicità del comprendere, nel suo significato fondamentale, è semplicemente un caso della molteplicità delle persone» (Hirsch, *op. cit.*, p. 272).

[27] Ivi, p. 613. Infatti, precisa Gadamer, «Ciò che è fissato per iscritto si è ormai liberato dalla contingenza della propria origine e del proprio autore, e si apre positivamente a un nuovo rapporto». Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 807.

[28] Ivi, p. 611. Corsivi miei.

[29] Ivi, p. 701. Corsivo mio.

[30] Ivi, p. 941.

«Appartenente», dice infatti Gadamer, è «chi è interpellato dalla tradizione, dalla parola del passato. Chi in tal modo sta dentro a una tradizione […] non può non udire ciò che attraverso di essa giunge a lui».[31] L'esperienza ermeneutica, insomma, ha il modo d'essere del linguaggio, realizza cioè un dialogo tra tradizione e interprete che segnala la piena realizzazione della reciproca appartenenza di soggetto e oggetto alla tradizione, un'*appartenenza* e *mediazione totale* (una *fusione di orizzonti*). La domanda che il testo ci rivolge, infatti, non si riduce mai al proprio orizzonte originario, perché esso «è a sua volta incluso nell'orizzonte che abbraccia noi che domandiamo e siamo interpellati dalla parola del passato», e, se posta in tutta l'apertura della sua problematicità, trapassa sempre e costitutivamente «nella domanda che il passato rappresenta per noi».[32] Di conseguenza, secondo Gadamer, la tendenza psicologistico-ricostruttiva della proposta di Schleiermacher non ha nulla a che fare con la verità dell'esperienza estetica e, negando la storicità del fenomeno ermeneutico, finisce per misconoscere la pluralità storica delle interpretazioni e dei sensi dell'opera (la *storia degli effetti*).

Come in Barthes, per concludere, anche in questo caso la scoperta della storicità del comprendere è una vera e propria riscoperta. Rispetto al pensiero moderno, invischiato nelle *aporie del soggettivismo*, secondo Gadamer il pensiero greco antico (e medievale), fondato sul presupposto del nesso tra spirito e mondo, era in vantaggio di fronte al compito di concepire le potenze sovrasoggettive che dominano la storia: poiché «non si sforz[a] di fondare l'obiettività della conoscenza partendo dalla soggettività e in vista di essa», esso infatti «si riconosce […] fin dall'inizio come un momento dell'essere stesso».[33] Ancora una volta questa riscoperta deve moltissimo a Hegel e Heidegger. Hegel, dice Gadamer, ha apertamente ripreso e sviluppato «la totale mediazione di essere e pensiero che costituiva l'elemento naturale del pensiero greco».[34] Con la fondazione heideggeriana della circolarità del comprendere sulla temporalità dell'esserci è poi stato possibile prendere atto del fatto che «*La soggettività è solo uno specchio frammentario*» e che «L'autoriflessione dell'individuo non è che un barlume nel compatto fluire della vita storica».[35] La critica gadameriana del 'soggettivismo' della coscienza estetica e della coscienza storica, impermeabili a tale riscoperta, confluisce insomma nella critica del soggetto *sovrastorico* e della concezione *astorica* della comprensione: essa non è «*un'azione del soggetto*» da svolgere secondo un preciso metodo, ma «*l'inserirsi nel vivo di un processo di tradizione storica*, nel quale passato e presente continuamente si sintetizzano».[36]

2. Ricostruito lo sfondo del discorso critico sviluppato da Barthes e da Gadamer, è ora possibile tirare le fila di quanto detto e fare alcune osservazioni. Come più volte sottolineato, seppur su basi diverse il loro pensiero è accomunato dalla messa in discussione delle prerogative dell'autore in quanto tale, cioè in quanto *soggetto* responsabile del senso dell'opera. Benedetti, che assume una posizione opposta a quella di Barthes e Gadamer, afferma per esempio che l'una e l'altra *koinè filosofica del nostro tempo* (lo strutturalismo

[31] Ivi, p. 943.
[32] Ivi, p. 771.
[33] Ivi, p. 937.
[34] *Ibidem*.
[35] Ivi, p. 573. Come precisa Gadamer, «La tesi heideggeriana era che l'essere stesso è tempo. In tal modo era oltrepassato tutto il soggettivismo della filosofia moderna; anzi […] era superato l'intero orizzonte problematico della metafisica, tutto dominato dall'idea dell'essere come presenza» (ivi, p. 533).
[36] Ivi, p. 601.

e l'ermeneutica) hanno sviluppato *un analogo rigetto della categoria dell'autore*.[37] Benedetti, sottovalutando il ruolo assegnato da Gadamer alla storicità del comprendere, sottolinea infatti le *numerose analogie* tra il pensiero gadameriano e il mito – innanzitutto barthesiano – della morte dell'autore, alla luce del fatto che «entrambi fanno del linguaggio ciò che scalza il dominio soggettivo sull'opera»: in particolare, «con la cosiddetta 'svolta linguistica' di Gadamer anche l'ermeneutica si sbarazza della necessità di ricorrere alla coscienza intenzionante dell'autore, e comincia a parlare solo di intenzione del testo».[38] D'altra parte, come si è visto, questo rigetto è dipeso più che altro dalla ridiscussione della *categoria di soggetto* in quanto tale, a fronte dell'individuazione dei fenomeni della significazione e dell'interpretazione su orizzonti – il linguaggio e la storia – definitivamente sovrasoggettivi. È dunque l'attestazione dell'impossibilità di un punto di vista definitivamente metalinguistico e metastorico a comportare tanto in Barthes quanto in Gadamer la problematizzazione dell'impianto soggettivistico della *vecchia critica* e della coscienza estetica e storica e, quindi, un ridimensionamento del ruolo dell'autore. In questo senso, peraltro, le prospettive di Barthes e Gadamer compartecipano di un più ampio rivolgimento epistemologico (per usare le parole di Barthes), ricondotto rispettivamente agli effetti del pensiero di Marx, Freud e Nietzsche (ma anche di Brecht, Lacan, Saussure) e di Hegel e Heidegger. Da parte sua, Barthes sottolinea insistentemente il ruolo di Marx, Freud e Nietzsche, le cui riflessioni misero radicalmente in discussione il pilastro della metafisica classica: la convinzione della coincidenza del *senso* e della *coscienza del senso*.[39] Gadamer, invece, attribuisce al solo Heidegger la piena responsabilità di aver definitivamente rotto con le aporie del soggettivismo proprie della modernità, perché Marx, Freud e Nietzsche, pur avendo portato in primo piano il problema dell'interpretazione, a suo parere hanno continuato a muovere dalla soggettività.[40] In *Soggettività e intersoggettività. Soggetto e persona*, Gadamer torna a riflettere sul superamento del concetto moderno di soggettività e sui rispettivi ruoli di Marx, Freud, Nietzsche e Heidegger: i primi hanno effettivamente avuto il merito di mettere in discussione il primato dell'autocoscienza sulla coscienza della datità della cosa fondato e rivendicato dal metodologismo della scienza moderna e, dice Gadamer, di qui è scaturito «anche il nuovo ruolo che contiene il concetto dell'interpretazione».[41] Solo con Heidegger, però, le conseguenze ontologiche del concetto moderno di soggettività sono state definitivamente riconosciute e superate insieme ai loro presupposti

[37] Benedetti, *op. cit.*, p. 13.
[38] Ivi, pp. 56; 13.
[39] Il rivolgimento epistemologico determinato dalla riflessione di Marx, Freud e Nietzsche secondo Barthes ha dunque fatto vacillare tanto la concezione monolitica del soggetto creatore quanto la concezione unitaria del senso e dell'interpretazione, impedendo loro di saldarsi attorno a un oggetto altrettanto unitario e univoco e, quindi, che il cerchio – un soggetto, un'opera, un senso – si chiudesse.
[40] Per un approfondimento, si veda l'*Introduzione 1972* di Gianni Vattimo, in Gadamer, *Verità e metodo*, cit., pp. XXIX-LIV. A Nietzsche, in realtà, spetterebbe comunque secondo Gadamer un ruolo discriminante, nella misura in cui, più di Marx e Freud, avrebbe «liquidato il mito della coscienza come ultimo punto di riferimento di ogni operazione critica» (ivi, p. XXX).
[41] Hans-Georg Gadamer, *Soggettività e intersoggettività. Soggetto e persona* [1975], in Id., *Verità e metodo 2*, trad. e cura di Riccardo Dottori, Milano, Bompiani, 1996, pp. 185-198: 189. Di nuovo, il caso di Nietzsche sembrerebbe essere particolare: questo mutamento del concetto di interpretazione si avvicina infatti, precisa Gadamer, a «quella radicalità che abbiamo trovato nel famoso motto di Nietzsche», ossia: «Io non conosco fenomeni morali. Conosco solo un'interpretazione morale dei fenomeni» (ivi, pp. 191; 189). D'altra parte, come Gadamer afferma in *Testo e interpretazione*, «la carriera della parola [interpretazione] cominciò con Nietzsche»; cfr. Gadamer, *Testo e interpretazione* [1985], in Id., *Verità e metodo 2*, cit., pp. 291-321: 300.

sostanzialistici, determinando una svolta radicale nella concezione dell'interpretazione. L'insistenza di Barthes e Gadamer nei confronti di tale pre-struttura d'altra parte segnala una simmetria formale e, almeno sotto certi aspetti, concettuale. Infatti, pur correndo parallelamente, ciascuno sulla base dei propri presupposti, i loro discorsi finiscono non a caso per disegnare una sorta di chiasmo: alla priorità conferita da Gadamer alla storicità del comprendere si accompagna il riconoscimento della sua linguisticità (il linguaggio è per Gadamer propriamente il medium storico per tramite del quale si dà la vita stessa della tradizione, cioè l'accadere storico); la priorità attribuita da Barthes alla linguisticità della significazione e dell'interpretazione non ne esclude la storicità (la sua posizione, infatti, è *anti-genetica* ma non *anti-storica*, in quanto, come dice Barthes, noi *non siamo fuori dalla storia*: lo stesso strutturalismo avrebbe anzi tentato «di teorizzare un pluralismo storico», cioè di complicare ciò che fino ad allora era stato concepito in termini rigidamente *lineari*, *deterministi*, *monisti*).[42] Con tutta probabilità le ragioni di questa simmetria hanno a che fare con la predeterminatezza e la natura costitutivamente mediale del processo in cui, a fronte di questa pre-struttura storica e linguistica, il soggetto è sempre già coinvolto: il linguaggio e la storia '*giocano*' il soggetto tanto quanto questi li '*gioca*'.[43]

Proprio in dipendenza di questa pre-struttura, peraltro, si registrano le convergenze a mio parere più importanti del pensiero di Barthes e Gadamer. Effettivamente aver svincolato il senso dell'opera dall'autore significa per entrambi *aprirlo* alla pluralità dei suoi sensi e delle sue interpretazioni, riconoscendovi il vero modo d'essere del linguaggio e dell'accadere storico: infatti, in quanto oggetto costitutivamente linguistico (cioè simbolico) e storico, l'opera non può più chiudersi su un senso e una verità. Da questa prima e importante convergenza discende direttamente la seconda, su cui ci si soffermerà nelle pagine seguenti: la valorizzazione delle operazioni svolte dall'interprete o lettore, cioè della *lettura*.

Di fatto, almeno di primo acchito, questo è un esito paradossale, tanto nel discorso di Barthes quanto in quello di Gadamer: la de-soggettivizzazione del fenomeno della significazione e dell'interpretazione (il fatto cioè di averle colte su un orizzonte sovrasoggettivo) investe infatti l'autore ma non il lettore, quantomeno non nello stesso modo. La riscoperta della loro pre-struttura linguistica e storica, anzi, comporta rispettivamente una *valorizzazione* della lettura in quanto *nuovo oggetto epistemologico*, trascurato da tutta la critica classica,[44] e il riconoscimento della sua *preminenza metodologica*.[45] A questo punto, quindi, sembrerebbe quasi che Gadamer concordi implicitamente con Barthes, e che Barthes abbia ragione, quando afferma che alla *morte dell'autore* non può che far seguito la *nascita del lettore* (o, più precisamente, che il «prezzo della nascita del lettore non può essere che la morte dell'Autore»).[46] Di fatto, fintantoché la questione viene osservata su questo piano, non si può che attestare nell'uno come nell'altro la complementarietà dei destini di autore e lettore. Per comprendere la posizione di Barthes e Gadamer, bisogna

[42] Roland Barthes, *Sulla teoria*, in Id., *Scritti*, cit., pp. 308-315: 314.
[43] Segnatamente, Barthes e Gadamer si servono entrambi di questa metafora.
[44] Roland Barthes, *Teoria del Testo*, in Id., *Scritti*, pp. 227-243: 239.
[45] Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 243. Come si vedrà a breve, questa espressione viene utilizzata da Gadamer, più in generale, in riferimento al ruolo dello spettatore/interprete nei confronti del modo di darsi dell'esperienza ermeneutica in quanto *gioco*.
[46] Barthes, *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua*, cit., pp. 51-56: 56. In altre parole, come già sottolineato, la riscoperta della pre-struttura linguistica di significazione e interpretazione impone tanto la morte dell'autore e la nascita del lettore quanto il passaggio dall'opera al Testo: si tratta, cioè, delle varie forme in cui si realizza il passaggio dal singolare al plurale fortemente rivendicato da Barthes.

tornare a considerare quanto appena detto circa il modo d'essere dell'opera (per Gadamer) e del Testo (per Barthes) in quanto oggetto storico e linguistico, cioè circa la loro costitutiva disposizione all'*apertura*. Sotto questo aspetto, peraltro, il chiasmo di cui si parlava in precedenza si ricompone in corrispondenza di una consonanza piuttosto evidente. Due passi, tratti rispettivamente da *Critica e verità* e da *Verità e metodo*, risultano quasi interscambiabili:

> qualunque cosa pensino o decretino le società, l'opera le oltrepassa, le attraversa, allo stesso modo di una forma che certi sensi più o meno contingenti, storici, vengono di volta in volta a riempire: un'opera è "eterna", non perché impone un senso unico a uomini diversi, ma perché suggerisce sensi diversi a un uomo unico, che parla sempre la stessa lingua simbolica attraverso una pluralità di tempi.[47]

> È costitutivo della finitezza storica della nostra esistenza l'esser consapevoli che, dopo di noi, altri interpreteranno in modo sempre diverso. Ma altrettanto indubitabile, per la nostra esperienza ermeneutica, è il fatto che sempre una e identica è l'opera la cui ricchezza di significati si dispiega nelle vicende mutevoli delle interpretazioni, così come sempre una e identica è la storia che, attraverso i suoi sviluppi, si viene di continuo determinando e definendo.[48]

In altre parole, è il modo d'essere dell'opera[49] in quanto oggetto storico e linguistico a rendere possibile la pluralità dei suoi sensi e delle sue interpretazioni e, dunque, a comportare la valorizzazione delle operazioni svolte dall'interprete/lettore: tanto per Barthes quanto per Gadamer, infatti, la lettura ha carattere *produttivo*. Secondo Barthes è propriamente la lettura a innescare il continuo gioco combinatorio dei linguaggi su cui si regge il Testo: lo spazio del lettore è infatti quello in cui si riunisce la pluralità dei sensi dell'opera. Cercando di definire il ruolo del lettore, Barthes lo paragona più di una volta a quello dello spettatore della tragedia, l'unico a sentire ciò che i vari interlocutori in scena dicono e non sentono, il cui ascolto è duplice e virtualmente molteplice. Infatti, se comunemente (e almeno fino a un certo punto, precisa Barthes, indiscutibilmente) la lettura è intesa come la decodifica della lettera del testo, lasciandola procedere a ruota libera e togliendo la zeppa di arresto del senso leggere significa invece *sovra-decodificare*, accumulare e attraversare all'infinito i linguaggi secondo quella stessa logica associativa (Barthes dice *paragrammatica*) e combinatoria propria del Testo, senza mai chiudersi su un senso e su una verità. In altre parole, dal punto di vista di Barthes la lettura, se non limitata alla mera decodifica, è una *produzione di senso* del tutto coerente con la logica simbolica – cioè plurale, aperta – dell'opera. Questo non significa però che il lettore possa sfuggire alle implicazioni della pre-struttura linguistica che sempre già determina la significazione e, per l'appunto, l'interpretazione: la lettura è sempre determinata da un'istanza transindividuale (cioè dalla *lingua simbolica*, *sempre la stessa*, che l'uomo parla *attraverso la pluralità dei tempi*). Anche il lettore, quindi, sprofonda nell'infinita macchineria del linguaggio: come il Testo è una produzione e non un prodotto, leggere non è semplicemente un'azione svolta da un soggetto nei confronti di un oggetto, ma una *pratica significante* (cioè una produzione di senso) in cui il Testo *fa giocare il lettore due volte*: il lettore gioca *con* il Testo, vuole essere il Testo, lo ricrea – lo riscrive – nella propria mente, come se fosse il suo stesso creatore, ma al contempo gioca *il* Testo, cioè fa partire la logica combinatoria su cui esso si regge. In un

[47] Barthes, *Critica e verità*, cit., p. 45.
[48] Gadamer, *Verità e metodo*, cit., *p*. 769.
[49] Per comodità mi servo genericamente di questo termine anche per Barthes, cioè per il *Testo*, posta però la distinzione tracciata in precedenza tra *opera* e *Testo*.

passo degli *Scritti*, intitolato *La lettura*, Barthes afferma che la lettura si realizza in due gesti complementari e sempre contemporanei, il *riconoscimento* (delle unità di lettura: leggendo si decostruisce il testo in una serie di unità) e la *comprensione* (del senso del testo: il lettore, dopo aver decostruito il testo, lo riarticola costruendo il *proprio* testo, riscrivendolo nella propria mente). Di conseguenza, sostiene Barthes, il Testo è come attraversato da una sorta di *punteggiatura*, da *tane*, da *inneschi di senso* cui il lettore e la lettura rispondono, facendo partire la sua logica combinatoria: leggere, conclude Barthes, è quindi *svolgere una pratica in corrispondenza del richiamo dei segni*.[50] Gadamer, da parte sua, sostiene che «Né l'esser per sé dell'artista creatore […], né quello dell'esecutore che rappresenta un'opera, né quello dello spettatore a cui la rappresentazione si rivolge hanno una giustificazione autonoma rispetto all'essere dell'opera»,[51] il quale consiste nel suo essere *rappresentazione per*,[52] nel fatto di compiersi solo con la fruizione da parte dello spettatore; in altre parole, con la sua risposta all'appello che l'opera e la tradizione cui appartiene già sempre gli rivolgono. Questo vale, più nel dettaglio, anche per l'interpretazione del testo letterario e quindi per la lettura. «[I]l nesso tra testo e interpretazione», dice infatti Gadamer, «si modific[a] fondamentalmente quando si tratta dei cosiddetti testi letterari»:[53] essi non agiscono come semplici 'interpreti', cioè come elementi mediatori che, raggiunta la fusione di orizzonti, si dileguano, ma avanzano pretese normative nei confronti di ogni nuova comprensione. Tali pretese non hanno nulla a che fare con la fissazione di ciò che è stato detto in origine, ma consistono nella *prescrizione* di «tutte le ripetizioni e gli atti linguistici», in quanto «non c'è parola che possa mai adempiere compiutamente alla prescrizione rappresentata dal testo poetico».[54] In altre parole, ciò equivale a dire che l'esperienza di senso che compiamo leggendo è costitutivamente illimitata, aperta, *plurale*, ma anche che i testi letterari esistono solo in virtù del nostro ritornare ad essi, prendendo sul serio il dialogo che intratteniamo con essi e il loro appello nei nostri confronti: il testo letterario, quindi, non è interrotto, ma costantemente accompagnato dal colloquio con l'interprete, in quanto «si compie soltanto nella sua esecuzione discorsiva, ossia nella sua stessa lettura».[55] «Il concetto di letteratura», dice infatti Gadamer in *Verità e metodo*, «implica necessariamente un rapporto con il fruitore»,[56] cioè la sua *applicazione*, in quanto, come «per i testi scritti in generale, […] solo nella comprensione si verifica la riconversione di una morta traccia di significato in senso vivo e concreto».[57] Il carattere mediale del gioco e dell'esperienza estetica, insomma, si dà sempre in rapporto all'interprete: solo a partire dalla sua situazione ermeneutica e dalla sua risposta all'appello che l'opera (e la tradizione) gli rivolge è possibile una mediazione, cioè l'autentico accadere ermeneutico e storico in quanto «mettersi in gioco del contenuto della tradizione nelle sue sempre nuove possibilità di senso

[50] Roland Barthes, *Scrivere la lettura*, in Id., *Il brusio della lingua*, cit., pp. 23-25: 25.
[51] Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 279.
[52] Per Gadamer «Lo spettatore non fa che compiere ciò che il gioco in sé stesso è. È questo il punto in cui viene in luce in tutta la sua importanza la definizione del gioco come processo mediale. […] Il giocatore avverte il gioco come una realtà che lo trascende […] là dove il gioco stesso è esplicitamente "inteso" come una tale realtà: è questo il caso in cui il gioco appare come *rappresentazione per uno spettatore*». Di conseguenza, «Lo spettatore si pone al posto del giocatore. È lo spettatore, e non il giocatore, quello in cui e per cui il gioco gioca» (ivi, pp.241-243).
[53] Gadamer, *Testo e interpretazione*, in *Verità e metodo 2*, cit., p. 311.
[54] Ivi, p. 312.
[55] Ivi, p. 317.
[56] Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 345.
[57] Ivi, p. 351.

e di risonanza».[58] «Ogni attualizzazione operata nell'interpretazione», conclude infatti Gadamer, «ha la capacità di riconoscersi come una possibilità storica del suo oggetto»,[59] esattamente come «La vita storica della tradizione consiste proprio in questo bisogno che essa ha di sempre nuove appropriazioni e interpretazioni».[60] Infine, dunque, si può dire che anche per Gadamer leggere corrisponda a una risposta in corrispondenza dell'appello dell'opera e della tradizione, la quale a sua volta è nel continuo atto di farsi nella misura in cui gli stessi interpreti le *appartengono*, cioè ne *partecipano* portandola avanti.

Questa preminenza metodologica o valorizzazione epistemologica della lettura in fondo non è distante da certo discorso sartriano e, come in Sartre, dipende dall'adozione di un'ottica fenomenologica. Discutendo della comune concezione della lettura in quanto «trans-subjective and trans-objective process»,[61] Cook sottolinea infatti come essa dipenda dalle basi filosofiche e più nel dettaglio fenomenologiche comuni a Barthes e Gadamer, che influiscono sulla loro concezione del testo e dell'interpretazione letterari.[62] In Gadamer questo approccio deriva chiaramente da Heidegger e, tra parentesi, traccia un abisso nei confronti delle argomentazioni *logiche* di Hirsch: per l'interprete non è possibile prescindere dalla situazione ermeneutica cui l'appartenenza alla tradizione lo vincola né rimandare tale posizionamento a un momento successivo della comprensione (cioè al *giudizio* sulla *significanza*); la sua comprensione, di fatto, è sempre già una precomprensione. Barthes, da parte sua, rimanda esplicitamente a *Che cos'è la letteratura?*, individuando nell'approccio fenomenologico, per quanto poco praticato nei confronti della lettura, l'unico adatto a rendere conto del modo in cui essa si dà:[63] sulla falsa riga del discorso tracciato da Sartre sulla scrittura, dice Barthes, ci si dovrebbe dunque chiedere innanzitutto *che cosa sia leggere* e *perché si legga*. Come anticipato, su questa linea Barthes arriva a definire la lettura come una *pratica significante* svolta in corrispondenza del richiamo dei segni. I margini di confluenza con la descrizione gadameriana dell'esperienza ermeneutica effettivamente non sono pochi;[64] il parallelo più significativo è però un altro: per l'uno come per l'altro, la

[58] Ivi, p. 941.
[59] Ivi, p. 769.
[60] Ivi, p. 811.
[61] Deborah Cook, *Rereading Gadamer: a Response to James Risser*, in *Gadamer and Hermeneutics*, Routledge, New York-London, 1991, pp. 106-116: 108.
[62] Vale a dire: per Gadamer Husserl e Heidegger; per Barthes, «via Sartre […] Heidegger and Husserl» (Cook, *op. cit.*, p. 109).
[63] Nel campo della lettura, dice infatti Barthes, «non esiste pertinenza di oggetti», in quanto il verbo *leggere* può essere *saturato da mille complementi oggetto*, talmente vari da non poter essere catalogati né in termini sostanziali né in termini formali, ma solo sul piano della loro «unità intenzionale: l'oggetto che leggo è fondato soltanto dalla mia intenzione di leggere, è semplicemente *da leggere*, *legendum*, appartenente a un campo fenomenologico e non semiologico» (Roland Barthes, *Sulla lettura*, in Id., *Il brusio della lingua*, cit., pp. 27-37: 28).
[64] Si pensi, per esempio, al movimento implicitamente 'circolare' prospettato dalla descrizione di Barthes, ma anche alla dinamica del *riconoscimento* che lo regola e all'assimilazione del compimento del riconoscimento a un momento affermativo (*è proprio così*) che riecheggia il *così è* dell'affermazione tragica gadameriana in quanto attestazione della continuità di senso in cui l'interprete si pone nel compiere l'esperienza ermeneutica (che in Barthes ha un parallelo nella totalità di senso poi articolata nella comprensione). Lo stesso si potrebbe dire, più in generale, per quanto riguarda l'individuazione dell'interconnessione tra due momenti o movimenti, l'uno articolazione dell'altro (riconoscimento e comprensione; comprensione e interpretazione). Questo tipo di approccio conduce a rilevare anche altre similitudini. Per esempio il ruolo paradigmatico assegnato alla tragedia, che per Gadamer esemplifica il modo d'essere dell'estetico nella misura in cui segnala l'essenziale

lettura è una *risposta* (e di conseguenza una produzione di senso), da un lato all'innesco di senso contenuto nel testo alla luce del fatto che il lettore *già ne dispone*, dall'altro all'appello della tradizione dalla cui parola l'interprete è *già sempre toccato*. In questi termini, in effetti, il discorso di Barthes e Gadamer si avvicina alla definizione sartriana dell'oggetto letterario come *strana trottola che esiste solo quando è in movimento*, che per nascere necessita della lettura (e quindi, correlativamente, della scrittura in quanto appello alla libertà del lettore). In linea con Sartre, insomma, per entrambi l'oggetto letterario è reso oggetto concreto da un atto concreto, la *lettura*: in termini barthesiani in virtù di una *pratica significante*, in termini gadameriani per effetto della *fusione di orizzonti* resa possibile dall'*autentico partecipare* dell'interprete.

Infine, ed è questa l'ultima implicazione delle convergenze di cui sopra, nel rispondere all'appello del testo la lettura continua: esattamente come l'opera, insomma, *non si chiude*. All'apertura dell'opera corrisponde quindi l'atteggiamento ermeneutico aperto dell'interprete. Ancora una volta, dunque, è il modo d'essere dell'opera, la sua disposizione all'apertura, a comportare la preminenza metodologica e la valorizzazione della lettura: in altre parole, la pluralità dei sensi dell'opera e delle sue interpretazioni è un fatto costitutivo della pre-struttura linguistica e storica dell'interpretazione, in dipendenza della quale la lettura – come l'opera – *non si chiude*, ma, anzi, nel realizzare concretamente uno dei suoi sensi possibili (come dice Barthes, giocando *con* il Testo) compartecipa, e quindi fa partire e fa sussistere, qualcosa che la trascende (gioca *il* Testo), ossia la vita storica della tradizione e quella del linguaggio.[65]

Sulla base di queste premesse, tracciando un bilancio delle posizioni rispettivamente assunte da Barthes e Gadamer e da Hirsch, si può fare un'ultima riflessione riguardo al rischio – secondo quest'ultimo insisto in proposte come quella barthesiana e gadameriana – di una deriva totalmente idiosincratica del fenomeno dell'interpretazione (l'ipotesi, insomma, che esistano tanti sensi dell'opera quanti atti di lettura). Secondo Hirsch, infatti, la tesi condivisa da Barthes e Gadamer per cui il significato del testo muta con il tempo, pur rendendo conto del fatto che epoche diverse tendono a interpretare diversamente i testi

appartenenza dello spettatore al gioco tragico, qualificando la sua distanza rispetto alla rappresentazione come a tutti gli effetti estetica, e che in Barthes rappresenta esemplarmente il posizionamento del lettore nei confronti del modo d'essere del Testo, cioè della sua ambiguità: il testo della tragedia «è intessuto di parole dal senso duplice, che ogni personaggio comprende unilateralmente (il "tragico" è per l'appunto questo malinteso); esiste tuttavia qualcuno che intende ogni parola nella sua duplicità, e in più comprende […] la sordità dei personaggi che parlano di fronte a lui»: il lettore (cfr. Barthes, *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua*, cit., p. 56). Lo stesso, come anticipato, si può dire anche per il *gioco*, che per Gadamer esemplifica perfettamente il modo in cui si articola l'esperienza estetica e in Barthes rappresenta il modo in cui nel Testo si dà *due volte* il rapporto del lettore con il linguaggio («La lettura più soggettiva che si possa immaginare è sempre e soltanto un *gioco condotto secondo certe regole*», perché non dipende dall'*autore*, ma dalla *logica millenaria del racconto*, ossia da *una forma simbolica che ci costituisce prima ancora della nascita*, di cui «la nostra persona (di autore o di lettore) è soltanto un passaggio» cfr. Barthes, *Scrivere la lettura*, in Id., *Il brusio della lingua*, cit., p. 25). Per un approfondimento delle similitudini tra Barthes e Gadamer, si veda anche James Risser, *Reading the text*, in *Gadamer and Hermeneutics*, cit., pp. 93-105: 97-102.

[65] Lo stesso accade, come nota Risser (in termini che, in un certo senso, confermano il parallelo con Sartre), anche in Gadamer: il testo letterario «is not simply open to interpretation, but in need of interpretation in a special sense», in quanto ha bisogno che il lettore faccia cioè che esso, da solo, non fa, rendendolo un oggetto concreto con un atto concreto. Al contempo, il testo non scompare con la sua comprensione da parte dell'interprete, ma «continually stands before us continually speaking anew» (Risser, *op. cit.*, p. 100).

(che, come si è visto, Hirsch imputa totalmente allo scarto *significato*/*significanza*) e invitando a mettere in rilievo la rilevanza attuale di un testo, «maschera in realtà l'idea che il lettore costruisce un nuovo significato proprio, invece di quello rappresentato dal testo». Di conseguenza, dal momento che pone «il principio del mutamento proprio nel luogo che ad esso compete, e cioè non nel significato testuale in quanto tale, bensì nelle mutevoli generazioni di lettori»,[66] tale tesi non è in grado di garantire la validità di una qualsiasi interpretazione (compresa quella attuale), perché «non appena si ammette che sia la visione del lettore a determinare ciò che un testo significa, abbiamo non soltanto un significato che cambia, ma, con ogni probabilità, tanti significati quanti sono i lettori».[67] L'argomentazione, di per sé, può anche avere un fondo di verità; il punto, però, è che né Barthes né Gadamer conferiscono la responsabilità della pluralità delle interpretazioni dell'opera al *lettore*. A tale riguardo, come si è visto, Barthes e Gadamer sono anzi piuttosto chiari: per Barthes anche la lettura, e non solo la scrittura, è sempre già predeterminata da «una forma simbolica che ci costituisce prima ancora della nascita» e di cui «la nostra persona (di autore o di lettore) è soltanto un passaggio»;[68] per Gadamer nemmeno «l'esser per sé […] dello spettatore a cui la rappresentazione si rivolge [ha] una giustificazione autonoma rispetto all'essere dell'opera»[69] e dunque «muovere dalla soggettività», anche nel caso dell'interprete/lettore, «si lasci[a] sfuggire la vera natura della cosa».[70] È la natura simbolica del linguaggio, per Barthes, a renderla possibile, così come è la storicità dell'esserci e del comprendere, per Gadamer, a implicarla. Questo significa certamente valorizzare e conferire preminenza metodologica alla lettura, ma, per l'appunto, alla *lettura* e non al *lettore*: nel discorso dell'uno come dell'altro, seppur su piani diversi, la pluralità delle interpretazioni è colta costitutivamente *al di là* del soggetto, tanto dell'autore quanto del lettore, nel linguaggio e nella storia: ancorarla al singolo lettore, più che segnalare una *reductio ad absurdum*, come ritiene Hirsch, corrisponde a una *reductio ad unum* che né l'uno né l'altra ammettono. D'altro canto, al di là dei limiti delle argomentazioni di Hirsch, non si può negare che oggi come oggi l'autore esista, o resista, in varie forme e aspetti (si pensi, per esempio, alla spettacolarizzazione del contatto diretto con la persona fisica dell'autore promossa da molti eventi letterari), da imputarsi non solo all'intervento di fattori in senso lato istituzionali (a partire dalla didattica scolastica tanto quanto dai meccanismi dell'industria culturale), ma anche – e probabilmente soprattutto – al modo in cui effettivamente innanzitutto e per lo più si continua a intendere il vincolo tra il testo e l'autore. Ciò detto, al di là del suo interesse intrinseco, credo che l'insistenza con cui Barthes e Gadamer mettono in rilievo gli orizzonti sovra-soggettivi del fenomeno dell'interpretazione fornisca anche un utile suggerimento teorico e metodologico, indicando in una prospettiva 'plurale' (che apra cioè il senso dell'opera) e nella valorizzazione della lettura e del suo punto di vista i presupposti per cogliere e discutere della sopravvivenza dell'autore. Se infatti il singolo atto di lettura comporta un evento concreto in occasione del quale – per dirla con Barthes – il lettore riscrive nella propria testa il libro, ma al contempo questo stesso atto compartecipa di un movimento più ampio, quale è il darsi linguistico e storico della pluralità dei sensi dell'opera, probabilmente tutto questo significa che, nel riscrivere nella propria testa il libro, il rapporto circolare e dialettico instaurato dal lettore con il testo investe anche l'autore, cioè le aspettative di senso che, tra le altre cose, il lettore nutre nei confronti dell'alterità non solo del testo, ma anche di chi lo ha scritto.

[66] Hirsch, *op. cit.*, p. 221.
[67] Ivi, p. 222.
[68] Barthes, *Scrivere la lettura*, in Id., *Il brusio della lingua*, cit., p. 25.
[69] Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 279.
[70] Ivi, p. 247.

Comparatismi 4 2019

The Neurohermeneutics of Suspicion. A Theoretical Approach

Renata Gambino e Grazia Pulvirenti

Abstract • In this paper we argue that Ricoeur's concept of suspicion is significant for present-day neurocognitive studies on literature, with regard to the issues of embodiment, bodily simulation, and interpretation of textual latent meanings. Ricoeur's practice of suspicion is one of the two poles of our present inquiry on literary texts, being the second a neurohermeneutic approach that we have developed in past studies (Gambino and Pulvirenti, *Storie, menti, mondi*; "Neurohermeneutics. A Transdisciplinary Approach to Literature").

We will refer to Ricoeur's hermeneutics of suspicion, a principle which is often quoted in literary critical discourse but not always precisely defined, considering it as an act of mistrustful interpretation, which bases on intersubjectivity and aims to disclose latent and hidden meanings in sign systems, specifically in literary texts, which is the field of our inquiry.

In the perspective of what we here define as *neurohermeneutics of suspicion*, the reader becomes an interpreter, questioning the text with regard to its multilayered surface features as marking inferential clues unveiling secondary meanings. The meaning-making process depends on a creative act of the reader's imagination embodying mental (re-)construction of the situation described by a text. Therefore, suspicious interpreting does not rely in either the text, the author, the reader or the cognitive and cultural context, but in their complex and dynamic relationship, pivoting around the common human nature rooted in corporeity. We claim that particularly in the postcritical venture, Ricoeur's hermeneutics may be helpful in refiguring the pleasure of deciphering the fictional worlds of literature, challenging the reader to "play" with the text intended as a terra incognita of inexhaustible multiple meanings.

Keywords • Neurohermeneutics; Hermeneutics of Suspicion; Embodiment; Situation Models

The Neurohermeneutics of Suspicion. A Theoretical Approach

Renata Gambino e Grazia Pulvirenti[1]

1. Introduction

This paper aims to highlight how Ricoeur's principle of "hermeneutics of suspicion" is significant to present-day neurocognitive studies on literature, with regard to the issues of intersubjectivity as a result of embodiment, and of interpretation as cognitive act that creatively reconfigures textual latent meanings. Ricoeur's "suspicious reading" may be considered as both a demystifying intellectual attitude and a mistrustful critical stance to literary texts' interpretation. It allows to gain otherwise inaccessible meanings and amplify the pleasure of reading literature.

Within the relatively new venture of cognitive poetic studies, narration has been understood as a fundamental knowledge-oriented activity of the mind; language has been interpreted in terms of its cognitive features constructing our way of inhabiting the world and making sense out of it.[2] One of the most articulated discourses on the construction of meaning has been developed in philosophical terms during the Sixties, Seventies and Eighties of the past century by French philosopher Paul Ricoeur, who transdisciplinary linked anthropological reflections and a hermeneutic phenomenology with anticipatory views on intersubjectivity, the human mind and its imaginative and meaning-making processes.

We will focus on Ricoeur's conception of language as a locus of complex intertwined significations, where meanings are not only explicit and univocal, but also hidden and plurivocal. With regard to the double existence of "apparent and latent meanings," Ricoeur puts forward a "hermeneutics of suspicion" intended in terms of both demystification of illusionary meanings and restoration of latent ones (*Freud and Philosophy* 9). The principle of suspicion moves a radical critique against the illusion of a positivistic truth, as it has been shown by his analysis of the thought of the three "masters of suspicion"—Freud, Marx and Nietzsche—, who were able "to clear the horizon for a more authentic word, for a new reign of Truth, not only by means of a 'destructive' critique, but by the invention of an art of interpreting" (33), which is therefore intended as the result of a continuous meaning reconstruction.

Why do we go back to Ricoeur's theory of suspicion as particularly promising in the frame of the actual transdisciplinary venture linking humanities and neurocognitive studies? The hermeneutics of suspicion opens a new perspective on the process of reading literary texts, which surprisingly meets with many results attaining the mind-brain functions in the reading experience. Therefore, in our neurohermeneutic approach, suspicious reading can be considered as an act of interpretation based on intersubjectivity and on the disclosure of multiple meanings, arising at Ricoeur's hermeneutical crossway between language and lived experiences.

[1] Sections 1-3 are by Grazia Pulvirenti. Sections 4-5 are by Renata Gambino. Conclusions are by both.
[2] See Lakoff and Johnson; Turner.

In the recent past, not only religious and anthropological studies,[3] but also critical approaches to literature have referred to Ricoeur's method of a rigorous reading "performed against the grain," as Rita Felski pointed out ("Suspicious Minds" 222). Their aim is to highlight the latent or concealed meaning-complexity of literary texts and to establish "not just a cognitive exercise but an orientation . . . a distinct sensibility or disposition whose parameters exceed the specifics of its intellectual content . . ." (219). It is therefore possible to discover in Ricoeur's approach "an ethos of restless questioning and self-questioning" (219). With regard to the role of literary criticism, Felski claims that "a wider history of suspicious interpretation . . . has yet to be written" (*The Limits of Critique* 18). The concept of suspicion has been reintroduced in literary criticism by some scholars, underlying its positive implications,[4] pointing out the similarity to the detective's attitude and the game theory, although other scholars, like Eve Kosovsky Sedgwick, have stigmatized the suspicious style of reading as "paranoid" ("Paranoid Reading and Reparative Reading") and constrained by outdated methods of critical theory. On the contrary, we argue that, particularly in the postcritical venture, Ricoeur's hermeneutics may be helpful in reconfiguring the pleasure of deciphering the fictional worlds of literature, challenging the reader to "play" with the literary text intended as a *terra incognita* of inexhaustible multiple meanings.

The framework in which we inscribe the concept of suspicion is not that of post-structuralist or deconstructive literary criticism, but that of neurocognitive[5] studies about literature. In this frame the attitude of suspicion seems to forecast some theoretical developments with regard to two main issues: a) the neurohermeneutical circle intended as a dynamics instantiated by the suspicious reader questioning the text on cognitive bases, involving his/her sensorimotor system (Gambino and Pulvirenti *Storie, menti, mondi*; "Neurohermeneutics. A Transdisciplinary Approach to Literature"); b) intersubjectivity intended in terms of embodiment. Within this new perspective we will inquire how the suspicious reader is triggered by the literary text to construct and reveal meanings inscribed in the inferential clues, emerging out of linguistic, stylistic, and rhetoric foregroundings. This process leads the reader to reactivate the physiological response addressed by the above-mentioned features of the text, reconfiguring the relation between body and brain in terms of an embodied conception of the reading experience with regard to intersubjectivity.

The theory of intersubjectivity is already present in Ricoeur: "all our relationships with the world have an intersubjective dimension" (*Freud and Philosophy* 386). For him, the whole question of meaning relies in the phenomenon of intersubjectivity: "Every meaning ultimately has intersubjective dimensions; every 'objectivity' is intersubjective, insofar as the implicit is what another can make explicit" (386). The issue of intersubjectivity is at the core of recent theories on cognition as embodied, embedded, enacted, extended, as it has been formulated in the concept of *4E Cognition*,[6] regarding the coupling of brain, body, environment and action in cognition. Within this frame, the role of body, environment and action has become extraordinarily relevant especially with regard to perception, intentionality, social cognition, culture production and evolution.[7] Embodiment has been at the core of a radical paradigm-shift in relation to the way of studying brain processes, which are active during the human interaction with the environment, with other humans and objects of experience, during the processes of meaning-making, of knowledge

[3] For review, see the works by Felski.
[4] For review, see Felski, "Suspicious Minds."
[5] For other attempts of linking Ricoeur's theories with cognitive studies, see Dierckxsens.
[6] See Neuwen et al.
[7] See Neuwen et al.

acquisition and therefore also during aesthetic experiences, as the act of reading. The cognitive processes have been studied as rooted in corporeity, while aesthetic experience has been reconducted to the phenomenon of embodied simulation as source of empathy and enaction.[8] The concept of embodiment puts at the core of the reflection the phenomenon of intersubjectivity as rooted in intercorporeality: it constitutes the basis for human interaction, social mediation and communication, since it determines an agreement about the definition of a set of meanings or about the evaluation of a situation (Gallese and Cuccio, "The Paradigmatic Body"). The assumption that intersubjectivity and therefore creation of meaning are based on common physiological, neurological and cultural dynamics shared by humans leads us to re-consider the hermeneutics of literary text on a new basis.

We have developed a neurohermeneutic approach to literature, considering the literary text as hierarchically constructed and responsive to the functioning system of the embodied mind both from a cognitive and a physiological point of view (Gambino and Pulvirenti, *Storie, menti, mondi*; "Neurohermeneutics. A Transdisciplinary Approach to Literature"). According to our hypothesis, the multilayered surface structure of a literary text prompts specific bodily, emotional and cognitive processes in the mind of the reader. The author, by shaping the surface features of the text —at linguistic, stylistic and rhetoric level—, tries, more or less consciously, to selectively influence specific cognitive processes in the reader, thanks to his/her sharing the same basic human physiological structures and cognitive faculties (Zeki, *Inner Vision*; *Splendors and Miseries*).

A neurohermeneutics of suspicion, which takes over such issues and Ricoeur's concept of suspicion, gives back to the reader his/her body and the possibility to question the text with regard to its hidden meanings as not directly expressed by the author's mind, but as multilayered in the surface features of the text within inferential clues marked by foregroundings (phonological, morpho-syntactic and rhetoric features).

2. Suspicious Mind

Ricoeur theorized the principle of suspicion in his book *Freud and Interpretation* (1970) as the tension to demystification of false truths and lies. He was inspired by the tree masters of suspicion: Freud, who unveiled the dynamics of the psyche, Nietzsche, who questioned the biological reality of false moral assumptions, and Marx, who denounced economic determinism. In their work the very act of understanding is a hermeneutic one, i.e. that of deciphering meanings according to the existence of a primary and secondary level of expression. Therefore, hermeneutics stabilizes the double condition of consciousness rooted in the antinomies "hidden-shown" or "simulated-manifested" (34). In the case of the three thinkers, their act of deciphering is related to an opposite work of ciphering, respectively produced by the social being (Marx), the will to power (Nietzsche) and the unconscious (Freud). In order to deconstruct "the illusion of consciousness" derived by such instances, Marx, Nietzsche and Freud built up their procedures of demystification, all based on the practice of suspicion.

At a linguistic level, suspicion is referred by Ricoeur to the attitude emerging out of the question of interpreting double meanings in utterances and sign systems. Alison Scott-Baumann claims that Ricoeur's use of the concept of suspicion is not a stable one. In her opinion, the term *hermeneutics of suspicion* does not overlap with the precise meaning attributed by the philosopher in his inquiry about the masters of suspicion. Scott-Baumann

[8] See Gallese's studies.

also claims that other scholars' usage of this term does not always coincide with Ricoeur's original intention:

> The phrase "hermeneutics of suspicion" is often used in philosophy, theology and literature, yet frequently misunderstood: it is usually mistakenly attributed to Ricoeur's book on Freud and seen as almost synonymous with the phrase "masters of suspicion." . . . The phrase is seldom contextualized as part of the significant debate about meaning that Ricoeur conducted. (59)

This statement requires a brief contextualization of the problem, before we go through Ricoeur's argumentation conducted in *Freud and Philosophy*. Scott-Baumann refers to Hans-Georg Gadamer postulating a dichotomy between "hermeneutics in the classic sense," i.e. the interpretation of the manifest meanings of a text, and "the radical critique of and suspicion against understanding and interpreting." The dichotomy between "hermeneutics of respect" and "hermeneutics of suspicion" cannot be overcome in Gadamer's opinion, since this last implies a radical challenge to the "validity of ideas" (Gadamer 313).

By contrast, Ricoeur himself did not consider the two types of hermeneutics as opposed: "One is oriented towards the resurgence of archaic symbols and the other towards the emergence of new symbols and ascending figures" (*The Conflict of Interpretation* 56). Therefore, we claim that the significant point in Ricoeur's theory of suspicion is the association of a negative tension (doubting and unmasking) with a positive one, i.e. the process of recovering meaning, since language itself is conceived by Ricoeur in terms of a "mode of being" (Preface XV). The two different stances, that of suspecting and that of restoring meaning, are deeply intertwined and construct a palimpsest to the whole framework of Ricoeur's hermeneutic phenomenology.

The practice of the masters of suspicion fights firstly against the unconscious act of deceiving others and ourselves in relation to motivations, actions and beliefs. Freud, Marx and Nietzsche deconstructed the principle of conscious, self-conscious and self-knowledge. Already during the basic cognitive process of perceiving and elaborating percepts, the human being is deceived by the fact that perception is not neutral, but influenced by many features, in particular subjective experiences and memories, desire and narcissism (*Freud and Philosophy* 127). In this perspective, the great contribution of the masters of suspicion consisted in unmasking the false principle of consciousness and in putting in action a practice of refusing apparent meanings, doubting profoundly on their true motivations, in search for deep meanings about being human.

Coming now to the hermeneutics of suspicion—which is relevant for our inquiry—it refers to the field of meanings, intended as a substratum hidden under the layer of appearance. Also the process of self-understanding is considered by Ricoeur as "always indirect and proceed[ing] from the interpretation of signs given outside me in culture and history. . . . The self of self-understanding is a gift of understanding itself and of the invitation from the meaning inscribed in the text." (Preface XV). Meaning is therefore situated in words and signs. The hermeneutics of suspicion inquiries the question of meaning in any sign system, from the linguistic one to those expressing human constructs, such as figures, symbols, stories and subjectivity, intended not as impersonal models, but as living bodies embedded in specific historico-political contexts.

Although Ricoeur claimed for the limits of self-knowledge, he believed in the human power of deciphering signs. This gnoseological credo in reading signs is a fundamental attitude of his hermeneutic phenomenology, anticipated in *The Symbolism of Evil* (1967),

and developed in *Freud and Philosophy*, as well as in his studies about hermeneutics. He gave great relevance to the interpretation of symbols as the "place of greatest density":

> It is in the symbol that language is revealed in its strongest force and with its greatest fullness. It says something independently of me, and it says more than I can understand. The symbol is surely the privileged place of the experience of the surplus of meaning. (Preface XVI)

Ricoeur draws back to Aristotle's *Peri Hermêneias* [*On Interpretation*], arguing that for the Greek philosopher interpretation already means "to say something of something," and that signification itself is already present in nouns, verbs, propositions and discourse in general (*Freud and Philosophy* 21). Therefore, the act of interpretation begins during the very process of creating an utterance, since "interpretation is any voiced sound endowed with significance—every *phônê sêmantikê*, every *vox significativa*" (21). In Aristotle's view, interpretation regards the utterance, since "we say the real by signifying it; in this sense we interpret it." The "signification of the sentence," i.e. the declarative proposition is already an interpretation of the world: "The break between signification and the thing has already occurred with nouns, and this intervening distance marks the locus of interpretation" (22). With regard to the plurality of meanings which arise from the unicity of life essence, he argues that the unity of references does not make one signification: "The many meanings of being are the categories—or figures—of predication; hence this multiplicity cuts across the whole of discourse" (23).

Apart from the specific practice of suspicion seen as a key to get to different meanings, Ricoeur recollects a sort of history of hermeneutics, starting by the Biblical exegesis, for which the textual interpretation is understood as a precise "science of the rules," and goes further with the extension of the concept of hermeneutics to an "interpretation *naturae*." The pivotal point of his concept of hermeneutics is the double concept of restoration and manifestation of meaning:

> Hermeneutics is understood as the manifestation and restoration of meaning addressed to me in the manner of a message, a proclamation, or as is sometimes said, a kerygma; . . . it is understood as a demystification, as a reduction of illusion. (27)

Drawing back to Husserl's *epoché*, Ricoeur anchors his theory in the truth of symbols considered as the fulfillment of the signifying intention; from this assumption he derives the concepts of second meaning (secondary signified) as dwelling in the first meaning (primary or literal signifier). For Ricoeur, hermeneutics is animated by a double motivation:

> Hermeneutics seems to me to be animated by this double motivation: willingness to suspect, willingness to listen; vow of rigor, vow of obedience. In our time we have not finished doing away with idols and we have barely begun to listen to symbols. It may be that this situation, in its apparent distress, is instructive: it may be that extreme iconoclasm belongs to the restoration of meaning. (27)

Ricoeur understands human knowledge as tension, *eros*, desire, love, and describes it as consubstantial to the nature of the human being. From this ontological assumption derives the necessity of considering also the act of reflecting as an act of interpretation, rooted in the act of existing "in signs scattered in the world" (46). In fact, the way in which human beings exist is in Ricoeur's philosophy deeply interconnected with language, as he apodictically points out: "men are born into language, into the light of the logos who

enlightens every man who comes into the world" (29-30). From this assumption follows that the act of using language can be considered under different perspectives: an ontological one, a philosophical one (with regard to the question of consciousness), a hermeneutic one (with regard to the question of symbols and double meanings' interpretation), all of them unified under the sign of tension.

For the purposes of our research, we are particularly interested in drawing back to Ricoeur's theories with regard to what he calls "the symbolic," in which our self-understanding is determined by symbols' expressivity, temporality and ontological import that they confer to human life. A further significant epistemological issue of Ricoeur's theory deals specifically with the concept of double meaning in language. His idea of the symbolic goes back to the definition given by Cassirer, who intended the symbolic as referred to the cognitive processes of the human mind involved in organizing the experience of the self and of the world: "*The symbolic* designates the common denominator of all the ways of objectivizing, of giving meaning to reality" (10). Therefore, the symbolic is used by Ricoeur as an umbrella-definition to indicate the cultural tools through which we apprehend and organize cognition: "language, religion, art, science" (10). The symbolic is therefore a field of double or plurivocal meaning expressions. The deriving instability demands a work of interpretation intercepting the multiple meanings intertwined in the semantic texture:

> Symbols occur when language produces signs of composite degree in which the meaning, not satisfied with designating some one thing, designates another meaning attainable only in and through the first intentionality. (16)

The symbolic function is also understood as an act of "mediation by which the mind or consciousness constructs all its universes of perception and discourse" (10). Ricoeur claims that symbols attain three main spheres: the first one, the most pervasive, is the sacred, in which actions and expressions of everyday experiences designate analogously other experiences in the universe of discourse, like rituals of purification, i.e. washing, burning, burying, or symbolic images, i.e. the crooked path, the heaven, the water: "The world's expressiveness achieves language through symbol as double meaning" (15). The second field of the symbolic is the oneiric one, in which it is attested that manifest meanings, which can be reconstructed in the narration of the dream in a wake condition, are only "translations" of hidden meanings, which must be unveiled. The third field of the symbolic is "that of poetic imagination" (15), whereby Ricoeur does not conceive imagination as a process of presenting absent things or of giving form to mental images, but as a linguistic act that creates a new dimension of being through the expressive power of language and "at the origin of articulate being" (15).

What have these different symbolic fields in common? The principle of the *analogon*. It gives rise to the shift from the literal meaning to a "second degree" meaning:

> I am carried by the first meaning, directed by it, towards the second meaning; the symbolic meaning is constituted in and through the literal meaning which achieves the analogy by giving the analogue. (16)

This relationship is not stable, but variable, and it may be an "innocent" one or a "cunning distortion" (without excluding the psychoanalytic latent one): this is a relevant issue for our interpretation of literary texts, since both forms—the innocent analogy and the cunning distortion (camouflage)—may be present in different proportions, according to different textual typologies and to the author's communicative intentions. For instance,

the stratification of meaning in poems is more complex than in narration, because of poetry's extreme linguistic, stylistic and rhetoric formalization. In poetry as well as in narration we may find different proportions of innocent analogy and cunning distortion, according to precise or unconscious choices of an author. In any case, Ricoeur considers the first meaning—explicit at the level of the literal expression—as disguising or revealing a "second meaning." It is up to the reader to discover the second meaning by undergoing a process of skeptical questioning, discovering the ambiguity that characterizes the symbolic:

> [Ambiguity] is not a lack of univocity but is rather the possibility of carrying and engendering opposed interpretations, each of which is self-consistent. (496)

According to this view, we claim that what Ricoeur postulates about the symbolic may suit literary texts, if we consider them as complex devices with plurivocal meanings, i.e. as verbal textures in which meanings coexist and are not only given in immediate ways, but also hidden or concealed in apparently plain expressions. In his article entitled "Existence and Hermeneutics" (1974), Ricoeur defines the symbolic as the "structure of signification in which a direct, primary, literal meaning designates, in addition, another meaning which is indirect, secondary, and figurative and which can be apprehended only through the first" (12). The act of understanding goes in one with that of interpreting and is rooted in the double meaning of language, since "interpretation organically belongs . . . to double meaning" (*Freud and Philosophy* 19).

How is it possible to understand the second meaning? This question has induced us to put in relation Ricoeur's concept of multiple meanings and the principle of suspicion to the neurohermeneutic approach that we have developed in previous studies (Abramo, Gambino and Pulvirenti, "Cognitive Literary Anthropology"; Gambino and Pulvirenti, *Storie Menti Mondi*; "Neurohermeneutics. A Transdisciplinary Approach to Literature"). The common issue regards the consideration of the literary text as a device and source of an abundance of meanings. This "density of manifold meaning" (*Freud and Philosophy* 4) prompts the very process of understanding, leading to an act of interpretation which consists "less in suppressing ambiguity than in understanding it and in explicating its richness" (49). In a literary text, the presence of multiple meanings activates in the reader the process of interpretation, i.e. moves the need of stabilizing the horizon of understanding: "the very excess of meaning puts the interpretation in motion" (17). The structure of a literary text with its ambiguities prompts interpretation: "there is something to unfold, to dis-implicate" (16). Double meaning prompts the reader's mind "to unfold" the textual ambiguities, getting sense out of the text.

3. Multiple Meanings

Ricoeur addressed the question of multiple meaning in "Structure and Hermenutics" and in "The Problem of Double Meaning as Hermeneutic Problem and as Semantic Problem," understanding it as a linguistic phenomenon deriving from the fact that one expression, while signifying one thing, at the same time signifies another one, providing a meaning by means of another one in a semantic perspective (28). He explains this phenomenon as implicit in any linguistic attempt of expressing extralinguistic reality, requiring to consider the text as an open universe of signs, functioning in the relationships with external instances as the reader, and his/her subjective experiences, knowledge and cultural context. The question of multiple meanings is situated by Ricoeur at the crossway between hermeneutics, intended as understanding of the self and of the existence, and structuralism,

focusing on a system comprehension, linking them as the existential and the objective ("Existence and Hermeneutics" 30).

In the field of structuralism, the question of multiple meanings had been extensively treated by Jurij Lotman in his *The Structure of the Artistic Text*. Lotman conceived the "poetic language" —referring in general to the literary one—as a "second degree system," in comparison to natural language, on the grounds of the peculiar relation of the language features producing multiple meanings (104). In his approach, he regards meaning and its ideological implications as relying in the poetic structure of language: "The idea content of a work is its structure" (12). The "structural" features of a literary text, its specific "artistic model"—as it is constructed by the author—display the author's mental and inner world and consequently his/her way of thinking about the world (12). Lotman understood the meta-structured poetic text as different from communicative and informative ones, because of its pre-communicative features, i.e. the literary text does not intend to communicate, but to trigger experience in virtue of its formalized features. The relationship between idea content and structure reflects that between life and the biological mechanisms of the living world: life is the function of the living organism and cannot be conceived outside it:

> Life, the main property of a living organism, is unthinkable outside its physical structure; it is a function of this working system. The literary scholar who hopes to comprehend an idea independent of the author's system for modelling the universe, independent of the structure of a work of art, resembles an idealist scholar, who tries to separate life from that concrete biological structure whose very function is life. (12)

Formalized features are not just ornamental or persuasive elements, they are ambiguous and communicative at the same time, i.e. they produce a "noise," using the concept of William Paulson (*The Noise of Culture*), leading to the emergence of infinite new levels of meaning (Lotman 66) and stimulating a creative *longing* in the reader. In fact the organizational nature of the poetic text displays an infinite potentiality relying on the peculiar play "between redundant order and informative surprise" (Paulson 43). The poetic text goes beyond a conventional, causal and linear word-sign system, compelling the reader to create new secondary or tertiary signifying systems and codes. This multiplication of levels of meaning, relations and codes constitutes the essence of the literary language and elicits the emergence of meaning out of the literary reading process: "What is extra-systemic in life is represented as poly-systemic in art" (Lotman 72). The peculiar qualities of a literary text are emergent, context-dependent and complex. The reader does not disclose all the various semantic layers implied in the literary text, so that some of them remain not decoded, or, as Paulson says, "noisy." The literary text—more than any other—drives the reader to activate unique and specific dynamic relations between all elements of the text, in order to construct meaning.

4. Embodiment and Intersubjectivity

Literature can be seen as rooted in corporeality and as mirroring a process of complex interactions between brain, body, environment and its historical, cultural and social contexts.[9] The reader may discover the most refined inferential and representational mechanisms, which preside over the creation of a fictional world of inexhaustible

[9] See Thelen.

meanings, by enacting the literary representations, i.e. by *embodying* the fictional world with his/her own background knowledge, emotions, memories and experiences.

At the origin of the complex and only partially known process of reading a literary text there is the phenomenon theorized and defined by Vittorio Gallese as "embodied simulation." It functions on the basis of motor simulation, which is part of the phenomenon described by Gallese as "motor cognition," whereby cognitive abilities, such as the identification of motor purposes in the behavior of others, as well as the anticipation of actions, are possible because of the functional architecture of the motor system, which is organized in terms of motor actions with specific purposes. In the words of David Freedberg and Vittorio Gallese:

> Our capacity to pre-rationally make sense of the actions, emotions and sensations of others depends on embodied simulation, a functional mechanism through which the actions, emotions or sensations we see activate our own internal representation of the body states that are associated with these social stimuli, as if we were engaged in a similar action or experiencing a similar emotion or sensation. Activation of the same brain region during first- and third-person experience of actions, emotions, and sensations suggests that, as well as explicit cognitive evaluation or social stimuli, there is probably a phylogenetically older mechanism that enables direct experiential understanding of objects and the inner world of others. (198)

Motor processes imply not only the kinetic or dynamic components of actions, but also the motor representations of the purposes of actions. They are perceived at the level of the motor system in the interaction with others. In fact, there is a close anatomical and functional relationship between action and semantics, that is, a sensorimotor integration between the action of the subject in relation to an object and its meaning: some areas of the brain (including the frontal, parietal and temporal) produce something like a *copy* of the motor patterns in order to perform actions with respect to things in the world and in relation to the coding of meaning in reality.[10] According to the concept of embodied simulation, as Vittorio Gallese and Valentina Cuccio pointed out, the common denominator given by the physical body and its characteristics allows to infer emotions and moods also through reading:

> Compelling evidence shows that humans, when processing language, activate the motor system both at the phono-articulatory and at the semantic level. When listening to spoken words or looking at someone speaking to us, our motor system simulates the phono-articulatory gestures employed to produce those very same words. Furthermore, processing action-related linguistic expressions activates regions of the motor system congruent in somatotopic fashion with the processed semantic content. Reading or listening to a sentence describing a hand action activates the motor representation of the same action. (11)

As a consequence, the bodily, i.e. the physiological and emotional substratum, amplifies the possibility of "inferring" significant qualities in the text well beyond the rhetorical categories. The possibility of such a form of "inference" is based on the concept of "intersubjectivity," which takes part in the process of embodied simulation. Gallese and Cuccio theorized the concept of intersubjectivity as a consequence of the discovery of mirror neurons:

[10] See Gallese et al. "Action Recognition in the Premotor Cortex".

> One of the consequences of the discovery of mirror neurons was the possibility of deriving subjectivity from intersubjectivity at the sub-personal level of description. The sense of self is precociously developed, beginning from a self that is first of all physical and bodily, and which is constituted precisely by the possibility of interacting and acting with the other. Embodied simulation can provide the neurobiological basis for early forms of intersubjectivity, from which the sense of the self is built. The discovery of mirror neurons and the simulation mechanism would therefore seem to further stress that being a self also implies being with the other. . . . The discovery of mirror neurons gives us a new empirically-grounded notion of intersubjectivity connoted first and foremost as intercorporeality—the mutual resonance of intentionally meaningful sensorimotor behaviors. (8-9)

Intersubjectivity implies our ability to share emotions and sensations with others, recruiting the same visceromotor and sensorimotor brain areas activated when experiencing the same emotions and sensations of others. Intersubjectivity may be seen as the result of embodied simulation, letting us "feel for" and "empathize with" other human beings. This process is especially prompted by literature, when the reader experiences images and fictional characters as if they were part of the real world. This perspective changes radically our way of regarding literary production and reception, since it sheds new light on the pivotal role played by the sensorimotor engagement of our body in aesthetic experience.

5. The Dynamics of Neurohermeneutics of Suspicion

The activation of the sensorimotor system is implied by any production of mental imagery and reception of literary texts. It presides over the complex dynamics that the author carries out in the elaboration of his/her own experience of the world in mental representations transformed into language, thus becoming symbols and metaphors of a "second degree" world, i.e. the fictional world, characterized by what Ricoeur defines double meaning. Embodied simulation presides also over the act of the reader,[11] who is *guided* by the text in creating his/her own imaginal world according to his/her perceptiveness, cultural background, experiences, memories, emotions and imaginative faculties.[12] Ricoeur assigns to the reader the meaning-making process, intending it as subjective reconfiguration of the author's fictional world[13] and as disclosure of secondary meanings out of the primary ones.

How is it possible to disclose secondary meanings assuming a suspicious stance? Drawing back to Schleiermacher's hermeneutics (*Hermeneutik und Kritik*; *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*), we have proposed to describe the relation among author, text and reader as a circular dynamics, involving bodily, emotional and cognitive processes, i.e. in terms of a neurohermeneutic circle. This holistic perspective intends to phenomenologically observe the reader's meaning-making process while reading a literary text, by reconfiguring some of the bodily, mental processes, conceptual attitudes and intentions, put at stake by the author, organizing his/her own world in terms of the "formalized language" of literature. In this perspective meaning does not rely in either the text, the author, the reader or the cultural and cognitive context, but in the complex and dynamic relationship involving all of them within a productive act of imagination. In the

[11] According to reception theory studies, we refer to the "actual reader" responding to a text in different subjective ways and at different levels of awareness, while receiving and modifying mental images during the reading act, in relation to his/her subjective knowledge and experience of the world and of the self. In this regard see *The living Handbook of Narratology*.
[12] See Abramo, Gambino and Pulvirenti.
[13] See Ricoeur's *Time and Narrative.*

perspective of our neurohermeneutic approach (Gambino and Pulvirenti, *Storie, menti, mondi*; "Neurohermeneutics. A Transdisciplinary Approach to Literature"), the text is considered as a cognitive device reflecting basic mental dynamics, which are selectively elicited by the author through the linguistic, stylistic and rhetoric features of the formalized language of literature. These affect the body and the imaginative, emotional, cognitive processes of the reader while identifying the inferential clues of a text, starting by the analysis of the structural, stylistic and rhetoric foregrounding features. In this way the question regarding the reception of literary texts, already studied by Wolfgang Iser within the frame of reader-response theory (*Der Akt des Lesens*; *Das Fiktive und das Imaginäre*), transdisciplinary converges with the linguistic, stylistic and semantic analysis of literary criticism and with cognitive discourse analysis. The neurohermeneutic approach gives back to the reader and the author the presence of their body and brain functions in the creative and interpretative act, reintroducing in literary discourse the concept of the author's intentionality, this time at the cognitive level and in the act of creative production.

Intentionality is a key-issue in many critical discourses and requires here some explication, since it is the pivot principle of our shift from Ricoeur's philosophical perspective to the cognitive studies about the act of reading literary texts. Intentionality as attributed to the real author has been concealed from the heuristic frame of New Criticism and Poststructuralism. But studies in psychology and in cognitive linguistics have rediscovered this concept at the crossway between language and cognition. In fact, assuming with the cognitive studies on conceptual metaphors by George Lakoff and Mark Johnson (*Metaphors We Live By*), that metaphorical thinking is one of our main mental faculties, it should be possible to interpret the textual web of structures and formal features of a text as *traces* unveiling "the author's conceptual attitudes and motivations,"[14] prompting specific mental processes in the reader. In the words of Margaret Freeman:

> Following new discoveries in psychology and neuroscience, literary critics are beginning to reappraise the roles of writer, reader, and text. With the rise of Cognitive Linguistics came the idea that conceptual metaphorical structure could provide insights into the human mind, so that a natural move is to explore what these structures might reveal about the author's conceptual attitudes and motivation. (1181)

We refer also to the concept of the author's intention put forward by Mary Crane, who understands it as the "conscious and unconscious mental experiences of perception, thought, and language" (*Shakespeare's Brain* 4) imaginatively reconfigured by the author's embodied mind in linguistic *traces* inscribed in the structure of the text. Such *traces* are the result of specific choices among the various phonological, syntactic and rhetoric possibilities which emerge out of language as expression and extension of cognitive processes. Linguistic choices happen at an unconscious level, as already theorized by Saussure for the linguistic laws in general. Therefore, with *intentionality* we do not refer to a conscious faculty of the author conveying contents and ideas, but to his/her choice of linguistic tools in order to trigger in the reader some peculiar mental processes.[15] What is

[14] See Freeman and Crane.

[15] Such assumption takes over the groundbreaking neuroaesthetic studies conducted since the Nineties by neurologist Semir Zeki, who demonstrated through his research on the visual brain that "the overall functions of art is an extension of the function of the brain" (*Inner Vision* 72). In the same frame he argues that "artists are neurologists, studying the brain with techniques that are unique to them. . . . Or, rather, that they are exploiting the characteristics of the parallel processing-

significant is the way in which the reader processes textual features as traces of conscious and unconscious intentions of the author, since the very act of reading does not entirely rely on rational or linear processes, as it has been empirically proved by Arthur Jacobs' *fiction feeling hypothesis*[16] (Schrott and Jacobs, *Gehirn und Gedicht*).

By linking Ricoeur's principle of suspicion with neurohermeneutics, we are able to focus on the reading act while the reader's mind is triggered by the authorial conscious and unconscious intentional instances hidden in the text, to creatively activate his/her own exegetical process among a plurality of meanings. In Ricoeur's perspective this means that the reader's task is to dive into the text-structure to discover latent or ambiguous meanings. The perspective of suspicion is what transforms a common reader in a suspicious interpreter:

> Interpretation, we will say, is the work of thought which consists in deciphering the hidden meaning in the apparent meaning, in unfolding the levels of meaning implied in the literal meaning. In this way, I retain the initial reference to exegesis, that is, to the interpretation of hidden meanings. Symbol and interpretation thus become correlative concepts; there is interpretation wherever there is multiple meaning, and it is in interpretation that the plurality of meanings is made manifest. ("Existence and Hermeneutics"13)

In the frame of the neurohermeneutics of suspicion, we see the reader as the initiator of the dynamical process instantiated by his/her tension to decipher the inferential clues in relation to their textual situatedness and sub-textual domains and to the broad background of linguistic, ideological, social, political, cultural constructions. This is not due to the text being "symptomatic" of social or economic conditions, but to the fact that the text interacts with the context in which it is situated because of the intersubjective relationship of readers and authors.

The reader's interaction with the real world makes the neurohermeneutic process become an open circular system that involves the author, the text and the reader in a

perceptual systems of the brain to create their works, sometimes even restricting themselves largely or wholly to one system, as in the kinetic art" (*Inner Vision* 77).

[16] According to the fiction feeling hypothesis no proper neuronal system for art reception has been developed during human evolution. Therefore, the affective and aesthetic response that we experience during the reading act must be processed by ancient emotion circuits, which are shared with mammals. The dual system mode refers to different modalities of processing reading: the first system, which involves an implicit processing, instantiates an automatic route which processes the background elements in the text. This route relies on the left hemisphere reading network, evoking non-aesthetic fiction feelings. The second system is based on the activation of a slower route processing foregrounded elements in the text, mainly employing the right hemisphere reading network. The first route is faster and operational in activating situation models. The second route is slower and is activated in aesthetic processes, supported by emotions and basic neural systems related to pleasure. As Arthur Jacobs has proven, the faster route involves fluent reading (with short fixations, large saccades, and low affect ratings), whereas the slower route involves slowed reading (with long fixations, small saccades, and high affect ratings) ("Towards a Neurocognitive Poetic Model" 142). Any text presents in different proportions background elements (e.g., familiar words, motives, scenes) and foreground elements (e.g., defamiliarizing stylistic and rhetoric devices). The background and foreground elements activate separate routes (immersion vs. aesthetic appreciation). Following Arthur Jacobs and Roel Willems, these routes depend on "different neurocognitive processes (i.e., implicit vs. explicit processing) and reading behaviour (i.e., fluent vs. not-fluent reading)" ("The Fictive Brain" 5).

dynamic of continuous hiding and unveiling.[17] This process may be described as exquisitely dialogical, based on the assumption that processing language corresponds to the activation of the same sensorimotor region engaged during perception and action according to the above mentioned theory of embodied simulation.

In order to achieve a comprehension of the text that goes beyond the surface level, activating the principle of suspicion, the reader has to capture and *decipher* the "inferential clues" inscribed in the text as *traces* of the authorial intentions, which *guide* the reader towards the determination of latent meanings. Inferences occur by reading a text and are related to the process of drawing a conclusion from supporting evidence. The interpretive stance, implied by the principle of suspicion, orients the reader to integrate the literal meaning of the text with prior knowledge of a variety of sorts, since "comprehension is a constructive process reflecting interactions among reader, text, and task occurring in a particular sociocultural context" (Goldman, McCarthy and Burkett 387). The adoption of such an interpretive stance depends on the task endorsed by the reader and on the reader's prior knowledge of the world, the domain, the text characteristics and coherence standards and also on the communicative intent of the author. In contemporary theories of discourse, the interpretive stance is characterized by comprehension and representation, i.e. the literal level—or textbase—either reflects the explicit information given in the text or can be inferred with use of prior knowledge. The reader's production of the situation model put forward by a literary text goes beyond what is explicit in the text and needs to operate at a more deep or global level (so for instance: psychological instances of characters or thematic interpretive inferences[18]). As Arthur Jacobs and Roel Willems claim:

> Making meaning of a literary text or poem requires more than comprehending words and sentences, in particular the mental (re-)construction of the situation described by a text—situation models—hypothesized to arise through the integration of a reader's knowledge of the world with information explicitly presented in the text. (2)

Specific patterns of language or rhetorical devices may be understood as *traces* of the author's communicative intentions. Therefore the interpretive stance not only draws on the literal meaning but also connects or associates literal with contextual knowledge, general tendencies about human nature, life's principles, personal experiences, etc. This happens on the basis of a mutual resonance of intentionally meaningful sensorimotor behaviors and of principles that seem to govern the way the world operates. Empirical studies have revealed that by assuming an interpretive stance, text-inferences are mainly text-derived instead of simply text-based, i.e. the interpretive act (exercise of suspicion) activates personal, creative and imaginative faculties in the reader.[19]

Literary texts are characterized by a surface and a deeper level of meaning, i.e. the surface text purposefully "uses conventions providing clues to deeper meaning" (Goldman, McCarthy and Burkett 395). Some elements of literary texts are charged with potential relevance, appear in privileged positions, are phonologically, syntactically and semantically stressed, create breaks, seem obscure or out of place, are metaphoric, symbolic, satiric, etc., i.e. they are foregrounded and therefore build inferential clues for the interpretive stance, as McCarthy and Goldman pointed out ("Reading beyond the lines"; "Constructing Interpretive Inferences about Literary Text").

[17] See Ricoeur. *The Rule of Metaphor.*
[18] See Goldman, McCarthy and Burkett.
[19] See Kintsch and Van Dijk.

The identification of such clues requires the suspicious reader to bring together information from different parts of the text, putting them together with prior knowledge, producing a personal mental imagery and activating the process of meaning-making beyond the apparent univocal meaning.

Inferential clues emerge out of the phenomenon of foregrounding, as already theorized by David Miall and Don Kuiken ("Foregrounding, Defamiliarization and Affect"), provoking defamiliarization. Such features should be detected in relation both to the inner coherence of the text and to the contingent epistemological frames reconstructed by the investigation into the historical, social, cultural, philosophical, linguistic and aesthetic specificities of the epoch. An interpretive stance generally involves the active participation of the reader in moving beyond the specific text or situation, and in elaborating the explanatory inferences of the clues that operate in the text. In this sense, we consider the foregrounding features as the pivot around which the literary text can be interpreted, thus disclosing what is latent, plurivocal or ambiguous.

The term *foregrounding*—presumably introduced by Paul Garvin (19) as an English translation of Mukarovsky's Czech term *aktualisace*[20]—appears closely linked to Rosenblatt's second level of text understanding (interpretation) in Geoffrey Leech's linguistic poetry theory. In linguistic terms, the foregrounded figure appears "on the language background which a reader picks out as the most arresting and significant part of the message and interprets by measuring it against the background of the expected pattern" (57). According to Miall and Kuiken, foregrounding elements are supposed to prompt defamiliarization in the reader, are referred to a range of style effects and are considered as "the hallmark of literariness" ("Foregrounding, Defamiliarization and Affect" 337). Their hypothesis states that "when perception becomes deautomatized, a reader employs the feelings that have been evoked to find or to create a context in which the defamiliarized aspects of the story can be located" (392). Defamiliarizing elements often violate the expectations created by the narration and more often regard: a) time sequence (e.g. flashbacks, time shifts, time compression or time expansion); b) space organization (e.g. narration situated in fantasy worlds, narration developed in parallel worlds; environment obeying to conditions different from the natural laws); c) characters' motivations (e.g. aims of actions which are not clearly defined or contradict themselves); d) characters (e.g. with regard to his/her identity, purposes and behaviors); e) cause-effect relations (e.g. expected events do not happen or unexpected ones break the logical emplotment).[21] The identification of foregrounding features has inspired a lot of empirical work not only with regard to narration, but also to poetry,[22] trying to understand whether and how rhetoric figures prompt specific forms of emotional experience and elicit the meaning-making process and the aesthetic response.

To study the significance of these elements in interpreting a literary text, in creating the corresponding mental imagery and in activating the readers' meaning-making process, we have developed the Foregrounding Assessment Matrix (FAM), trying to define and shed light on the basic linguistic foregrounded features at sub-lexical, lexical, inter-lexical and supra-lexical level, featuring them within phonological, morpho-syntactic and rhetoric categories (figures of sound, speech and thought). Though these categories may imply a certain degree of simplification, this analysis has revealed that most foregrounding strategies are applied on the same parts of the text, giving rise to what we have called

[20] See Leech.
[21] See Norenzayan et al.
[22] For a review, see Schrott and Jacobs.

density fields, i.e. parts of the text where more foregrounding features overlap, becoming a sort of "attention attractor" (*Storie, menti, mondi*). These fields, so highly foregrounded against the background,[23] seem to be relevant in predicting the aesthetic and cognitive response of the reader and correlate with stronger semantic activations and meaning-acquirements (95-100). Density fields are plurivocal and ambiguous, because they are the result of overlapping foregrounded features, and elicit to adopt the suspicious interpretive stance in order to acquire their hidden or secondary meanings. Density fields are therefore hallmarks that can be considered also as clues inducing suspicion and may be detected according to the "cognitive principle of relevance" (Sperber & Wilson), i.e. analyzing the mental representation of the "state of affairs" denoted by that part of the text, as Rolf Zwaan notes ("Situation Models, Mental Simulations, and Abstract Concepts" 1028) and of the deautomatization of an intuitive or situated processing. Therefore, density fields, which possess greater qualitative diversity than everyday stimuli,[24] may be considered as triggering the reader's sensorimotor system, since the reader imaginatively enacts an own inner experience to mentally create the fictional world. Despite individual predispositions towards imagery, recent researches have proved that all readers experience mental images grounded in all sensory modalities.[25] By creating a mental image of what is proposed in the foregrounded stretch of text ("Situation Models, Mental Simulations, and Abstract Concepts" 1028), the reader becomes the *experiencing body*: personal phantasmata, memories and emotions become alive in order to enact an individual sensorimotor representation of that experience.

Following the research conducted by Rolf Zwaan, the sensorimotor and symbolic representation, elicited by the interpretive stance, mutually influence each other. Therefore it is plausible to assume that reading a text requires not only the cognitive process of unfolding the symbolic figurations—in Ricoeur's terms—but also the activation of sensorimotor representations.

According to our hypothesis, different inferential clues and foregrounding features *guide* the reader "to fill in the gaps" of the text, with regard to its latencies, ambiguities and fluctuations, in order to stabilize the imaginal experience, rooted in the embodied reality of the personal memorial, emotional and cognitive background. The reader is triggered by suspicion—which is induced by textual foregrounded features—to unfold the condensed world of the linguistic, stylistic and rhetoric features, allowing his/her body and perceptiveness to interpret the inferential clues emerging out of the foregrounding by means of the common instance of having a body. In fact, the act of interpreting literary texts starts by the authorial imaginative process of a lived experience which becomes symbolic in the text and finds a suspicious interpreter in the reader, who is able to *unfold* the hidden or latent meanings into the whole range of physical, emotional and cognitive elements of a fully lived experience.

[23] Much less research has been devoted to the role of backgrounding features of literary texts, i.e. what Iser called the "repertoire" of a text. We claim that focussing on foregrounding features needs to take into account the background, because the reader's meaning-making process results out of the relation among contrastive elements. Only with regard to the "repertoire" of a text it is possible to assess textual features "defamiliarizing" the "base-line" either at linguistic, rhetoric and semantic level or at logical level with regard to the textual coherence and to the respect of the vital relations, expressed in specific situation models (time, space, entity, causation, and motivation) as Arthur Graesser and Rolf Zwaan pointed out ("Inference Generation and the Construction of Situation Models").

[24] See Cupchik

[25] Se the studies of Kintsch and Kuzmičová.

6. Conclusions

The goal of this essay is not to prove how Ricoeur's hermeneutics of suspicion has become attractive to recent literary criticisms. Instead, this paper tries to recover the practice of reading texts "against the grain," in order to highlight the circularity of reading and interpreting within a dynamics involving the author's communicative intentions, the text with all its features, the reader with his/her body and mind and the external historico-political and cultural context. In this perspective, reading literature can be studied as an enacted, embodied and embedded process by which both understanding and the aesthetic response mainly rely on the author's possibility of intercepting and influencing the reader through language, thanks to the fact of sharing the same basic instances of having a human body and mind processes common to all and peculiar to none. We have drawn back to Ricoeur's hermeneutics of suspicion, since in our opinion it opens new perspectives on the embodied cognitive processes involved in the interpretive stance, meeting recent theoretical, cognitive and neurological studies on the act of literary reading.

At the crossway of Ricoeur's practice of suspicion and our neurohermeneutic approach, it is possible to highlight the circular dynamics within a unique creative process involving perception, emotion, memory, cognition and imagination. The fictional representation of feelings and emotions, of actions and motions, produces an intense activity of the imagination appealing to the bodily simulation and the sensorimotor system. The reader, who is driven by the stance of suspicion, is able to discover and unfold the inferential clues of the fictional world of the literary text, focusing on the counterintuitive features and responding with his/her embodied involvement in the text, imaginatively simulating through his/her body and mind the literary world.

This perspective allows us to gain new interpretations of the literary text, searching for latent and hidden meanings that the human mind needs to construct or recover in order to stabilize unstable elements of the real world as well as of the literary one. The phenomenological analysis of this process highlights how the interpretation of literary texts engages the reader into a dialogical experience based on the common instances of sharing a language and a body situated in the world. Driven by the stance of suspicion, the reader is able to enact the text letting the two imaginative worlds (that of the author and that of the reader) resonate[26] in the interpretative experience, thus recovering the latent meanings through a process of questioning manifest features, ambiguities and inferential clues multilayered at the surface of the literary text. Suspicion is the motor of this process which rewards the interpretative effort through the aesthetic pleasure of discovering and constructing meanings, giving sense to our human existence in this world.

7. Works Cited

Abramo, Federica, Renata Gambino and Grazia Pulvirenti. "Cognitive Literary Anthropology and Neurohermeneutics. A Theoretical Proposal." *Enthymema*, no. 8, 2017, pp. 44-62.

Cuccio, Valentina, Marco Carapezza and Vittorio Gallese. "Metafore che risuonano. Linguaggio e corpo tra filosofia e neuroscienze." *EC. Rivista dell'Associazione Italiana Studi Semiotici*, vol. 7, no. 17, 2013, pp. 69-74.

Cupchik, Gerald C. "Emotion in Aesthetics: Reactive and Reflective Models." *Poetics*, vol. 23, no. 1-2, 1995, pp. 177–88.

[26] See Zwaan, "Motor Resonance as a Function of Narrative Time."

Crane, Mary T. *Framing Authority: Sayings, Self, and Society in Sixteenth Century England*. Princeton UP, 1993.
Crane, Mary T. *Shakespeare's Brain: Reading with Cognitive Theory.* Princeton UP, 2000.
Dierckxsens, Geoffrey. "Imagination, narrativity and embodied cognition: Exploring the possibilities of Paul Ricœur's hermeneutical phenomenology for enactivism." *Filosofia Unisinos*, vol. 19, no. 1, 2018, pp. 41-49.
Felski, Rita. *The Limits of Critique*. U of Chicago P, 2015.
---. "After Suspicion." *Profession*, 2009, pp. 28-35.
---. "Suspicious Minds". *Poetics Today*, vol. 32, no. 2, 2011, pp. 215-34.
Freedberg, David and Vittorio Gallese. "Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience." *Trends in Cognitive Sciences,* vol. 11, no. 5, 2007, pp. 197-202.
Freeman, Margaret H. "Cognitive Linguistic Approaches to Literary Studies. State of the art in Cognitive Poetics." *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, edited by Dirk Geeraerts and Hubert Cuyckens, Oxford UP, 2007, pp. 1175-202.
Gadamer, Hans-Georg. "The Hermeneutics of Suspicion." *Man and World*, vol. 17, 1984, pp. 313-23.
Gallese, Vittorio, *et al*. "Action Recognition in the Premotor Cortex". *Brain*, vol. 119, 1996, pp. 593-609.
---. "Corpo non mente. Le neuroscienze cognitive e la genesi di soggettività e intersoggettività." *Educazione sentimentale*, vol. 20, 2013, pp. 8-24.
---. "Embodied Simulation and its Role in Cognition." *Reti, saperi, linguaggi*, vol. 1, no. 7, 2018, pp. 31-46.
---. "Finding the Body in the Brain. From Simulation Theory to Embodied Simulation." *Goldman and His Critics*, edited by Brian McLaughlin and Hilary K. Komblith, John Wiley & Sons, 2016, pp. 297-314.
---. "Naturalizing Aesthetic Experience. The Role of (Liberated) Embodied Simulation." *Projections*, vol. 12, no. 2, 2018, pp. 50-59.
---. "The Problem of Images: A View from the Brain-Body." *Phenomenology and Mind*, vol. 14, 2018, pp. 70-79.
---. "Visions of the Body: Embodied Simulation and Aesthetic Experience." *Aisthesis*, vol. 1, no. 1, 2017, pp. 41-50.
Gallese, Vittorio, and Valentina Cuccio. "The Paradigmatic Body: Embodied Simulation, Intersubjectivity, the Bodily Self, and Language." *Open MIND*, edited by Thomas Metzinger and Jennifer M. Windt, MIND Group, 2015, pp. 1-22.
Gambino, Renata, and Grazia Pulvirenti. "Neurohermeneutics. A Transdisciplinary Approach to Literature." *Gestalt Theory*, vol. 41, no.2, pp. 185-200.
---. *Storie, menti, mondi. Approccio neuroermeneutico alla letteratura*. Mimesis, 2018.
Garvin, Paul L. *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structures and Style.* Georgetown UP, 1964.
Goldman, Susan R., Kathryn S. McCarty and Candice Burkett. "Interpreting Inferences in Literature." *Inferences during Reading*, edited by Edward J. O'Brien, Anne E. Cook and Robert F. Lorch Jr., Cambridge UP, 2015, pp. 386-415.
Graesser, Arthur C., and Rolf A. Zwaan. "Inference Generation and the Construction of Situation Models." *Discourse Comprehension: Essays in Honour of Walter Kintsch*, edited by Charles A. Weaver, III, Suzanne Mannes and C. Randy Fletcher, Routledge, 1995, pp. 117-40.
Ihde, Don. Introduction. *The Conflict of Interpretations. Essays in Hermeneutics,* by Paul Ricoeur, Northwestern UP, 1974, pp. IX-XXV.
Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung.* Fink Verlag, 1976.

---. *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie.* Suhrkamp, 1991.
Jacobs, Arthur M. "Neurocognitive Poetics: Methods and Models for Investigating the Neuronal and Cognitive-affective Bases of Literature Reception." *Frontiers in Human Neurosciences*, vol. 9, no. 186, 2015, pp. 1-21.
Jacobs, Arthur M., and Roel M. Willems. "The Fictive Brain: Neurocognitive Correlates of Engagement in Literature." *Review of General Psychology*, June, 2018, pp. 147-60.
Johnson, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. U of Chicago P, 1987.
Keil, Frank C. *Concepts, Kinds, and Cognitive Development*. Bradford Book/MIT, 1989.
Kintsch, Walter. "The Role of Knowledge in Discourse Comprehension: A Construction-Integration Model." *Psychological Review*, vol. 95, no. 2, 1988, pp. 163-82.
Kintsch, Walter, and Teun A. Van Dijk. "Toward a Model of Text Comprehension and Production." *Psychological Review*, vol. 85, 1978, pp. 363-94.
Kuzmičová, Anežka. "Literary Narrative and Mental Imagery: A View from Embodied Cognition." *Style*, vol. 48, no. 3, 2014, pp. 275-93.
Lakoff, George, and Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. U of Chicago P, 1980.
Leech, Geoffrey N. *A Linguistic Guide to English Poetry*. Longman, 1969.
Lotman, Jurij M. *The Structure of the Artistic Text*. U of Michigan, 1977.
McCarthy, Kathryn S. "Reading beyond the lines: A critical review of cognitive approaches to literary interpretation and comprehension." *Scientific Study of Literature*, vol. 5, no. 1, 2015, pp. 99-128.
McCarthy, Kathryn S. and Susan R. Goldman. "Constructing Interpretive Inferences about Literary Text: The Role of Domain-specific Knowledge." *Learning and Instruction*, vol. 60, 2017, pp. 245-51.
Miall, David. *Literary Reading: Empirical and Theoretical Studies*, Peter Lang, 2006.
Miall, David, and Don Kuiken. "Foregrounding, Defamiliarization and Affect: Response to Literary Stories." *Poetics,* vol. 22, 1994, pp. 389-407.
Mukarovsky, Jan. *Standard Language and Poetic Language*. *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structures and Style*. Edited by Paul L. Garvin, Georgetown UP, 1964, pp. 17-30.
Newen, Albert, Leon De Bruin and Shaun Gallagher. *The Oxford Handbook of 4E Cognition*. Oxford UP, 2018.
Norenzayan, Ara, et al. "Memory and Mistery: The Cultural Selection of Minimally Counterintuitive Narratives." *Cognitive Science*, vol. 30, 2006, pp. 531-53.
Paulson, William R. *The Noise of Culture: Literary Texts in a World of Information*. Cornell UP, 1988.
Ricoeur, Paul. *The Conflict of Interpretations. Essays in Hermeneutics*. Edited by Don Ihde, Northwestern UP, 1974.
---. *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique I*. Le Seuil, 1969.
---. "Existence and Hermeneutics." *The Conflict of Interpretations*, by Paul Ricoeur, pp. 3-26.
---. *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*. Translated by Denis Savage, Yale UP, 1970. French edition: *De l'interprétation: Essai sur Freud*, Le Seuil, 1965.
---. "Ideology, Utopia and Faith." *The Centre for Hermeneutical Studies*, vol. 17, 1976, pp. 21-28.
---. Preface. *Hermeneutic Phenomenology. The Philosophy of Paul Ricoeur*, by Don Ihde. Northwestern UP, 1971.

---. *The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies in the Creation of Meaning*, U of Toronto P, 1977.
---. *The Symbolism of Evil*. Harper & Row, 1967.
---. *Time and Narrative*. Translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer, 3 vols., U of Chicago P, 1984, 1985, 1988. French edition: *Temps et Récit*, Le Seuil, 1983, 1984, 1985.
Schleiermacher, Friedrich D. E. *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*. Edited by Andrew Bowie, Cambridge UP, 1998.
---. *Hermeneutik und Kritik [1838]*. Edited by Manfred Frank, Suhrkamp Verlag, 1977.
Schrott, Raoul, and Arthur M. Jacobs. *Gehirn und Gedicht: Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren*. Hanser, 2011.
Scott-Baumann, Alison. *Ricoeur and the Hermeneutics of Suspicion*. The Continuum, 2009.
Sedgwick Kosofsky, Eve. "Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You." *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, edited by Eve Kosofky Sedgwick, Duke UP, 1997, pp. 1-37.
Sperber, Dan, and Deirdre Wilson. *Relevance: Communication and Cognition*. Blackwell, 1995.
Thelen, Esther, et al. "The Dynamics of Embodiment. A Field Theory of Infant Perseverative Reaching." *Behavioral and Brain Sciences*, vol. 24, 2001, pp. 1-86.
Turner, Mark. M. *The Origin of Ideas. Blending, Creativity and the Human Spark*. Oxford UP, 2014.
Van Dijk, Teun, and Walter Kintsch. *Strategies of Discourse Comprehension*. Academic Press, 1983.
Zwaan, Rolf A. "Motor Resonance as a Function of Narrative Time: Further Tests of the Linguistics Focus Hypothesis." *Brain and Language,* vol. 112, 2010, pp. 143-49.
---. "Situation Models, Mental Simulations, and Abstract Concepts in Discourse Comprehension." *Psychonomic Bulletin & Review*., vol. 23, 2016, pp.1028-34.
Zeki, Semir. *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford UP, 1999.
---. *Splendors and Miseries of the Brain: Love, Creativity, and the Quest for Human Happiness*. Wiley-Blackwell, 2008.